من الشعر الألماني

هيرمان هيسه
Herman Hessa

من أعلى شجرة الحياةِ
أوراقي تسقطُ
واحدةً تِلو الأخرى
أنتِ أيتها الدنيا المُزركشة المُترنحة
كيفَ لكِ أنْ تشبعي،
كيفَ لكِ أنْ تشبعي وتتعبي،

كيفَ لكِ أنْ تنتشي.

ما يتوهجُ اليوم
سيغيبُ عمّا قريب.
وقريباً تُزمجر الريحُ
فوقَ قبري البني.
فوقَ الطفلِ الصغير
تنحني الأمُ.
أريدُ أنْ أرى عينيها مجدداً.
نظرتُها طالع سَعْد».
وكلُّ شيءٌ غيرَ ذلك يذهبُ وتذروهُ الرياح،
كلُّ شيءٌ يموت، وعن طيب خاطر.
...
...
وفي غير ما جَهْد تكتبُ بإصبعها
أسماءَنا على الهواءِ العابر.

طباخ سفينة، أسير يغني

هوغو فون هوفمان شتال
Hugo von Hofmannsthal

واأسفاه
فارقتُ جماعتي
منذ أسابيع كثيرة
وأنا هنا أستلقي
آه، من أولئك، الذين يعذبونني.
عليَّ أنْ أطهو لهم وجبةً تِلو أخرى

السمكُ النهري الأرجواني الرائع
الذي أحضروه، حياً،
يرمقني بنظرات مكسورة
حيوانات ناعمة عليَّ ذبحها
عليَّ ذبحها

فواكه رائعة عليّ تقشيرها
ولهؤلاء، الذين يحتقونني،
عليّ اختيار توابل حارقة.
كيف أنحني على الضوء
مُنبِّشاً
بَينَ الروائحِ الفواحة والحارقة
الحريةُ تصعدُ إلى القلب
ومشاعر هائلة.
واأسفاه
فارقتُ جماعتي
منذ أسابيع كثيرة
وأنا هنا أستلقي
آه، من أولئك، الذين يعذبونني،
عليّ أن أطهو لهم وجبةً تلو أخرى

تُهْمــة

روزي أوسليندر
Rose Auslander

الأصدقاءُ الموتى
يتهمونَك
أنّك نجوت دُونَهم
تَبكي عَليهم
وتضحكُ ثانيةً
مع أصدقاء آخرين
زهورك
على لحُودِهم
لا تُرضِيهم
تَحزَن لمَوْتِهم
وتكتبُ قصائدَ
منْ أجلِ الحياةِ

أفعــال

إريش فْرِيــد

تَفوحُ رائحةُ حريق

حتى لو لَمْ نعلمْ ماذا يحترق

أيُّ عبقٍ يفوحُ من الحرية؟

ذلك الذي يحميها هكذا؟

ترى كيف تبدو مِن الأعلى

مِنَ الداخل

مِنَ الأسفل

في سنوات عشر أو عشرين

كيف للمرءِ أنْ يُفسّر للأطفال

أنّ أحدَهم آنذاك

سمّم الأشجار

وحرقَ الأطفال

وماذا عسى

لكتبِ التاريخ أنْ تقول

بعد موته

وبِمَنْ سيُقارن بعدَ ذاك؟

ترجمة علي عودة

اللغة والنقد*

روجر فاولر

ترجمة علي الشرع

أنظمة الترميز اللغوي Language Codes لا تعكس الواقع بشكل طبيعي؛ إنها تفسر وتنظم وتصنف موضوعات الخطاب. إنها تجسد نظريات عن الكيفية التي رُتّب العالم بموجبها: الرؤى تجاه العالم... وهذه النظريات مفيدة وتعزز علاقات الفرد مع العالم بحيث تجعله بسيطاً وقابلاً لأن يُتداول معه.

ولأن اللغة ليست معرفة داخلية أو سلبية، ولأنها نشاط يُمارس باتساع بالكلام والإصغاء والكتابة والقراءة، فإن مجموعات الأفكار المودعة بنظام الترميز اللغوي تتعزز وتخضع للمراقبة يومياً. والمعرفة اللغوية ليست مجرد أفكار وإنما هي من أهم أنواع المعرفة التطبيقية.

يبدو طبيعياً أن نعُدَّ استعمال اللغة نشاطاً فردياً، وهذا ما تذهب إليه كتب المقررات اللغوية حيث تقدّم التعامل مع اللغة من خلال الحديث المتبادل بين الأفراد: المتكلم «أ» والمتكلم «ب»، أو جاك وجِلْ. وبالمثل يُنظر إلى المعرفة اللغوية باعتبارها ملكية الشخص الفرد، ولدينا مثال من شومسكي في قوله عن «المتكلم والمستمع المثاليين». والأفراد، بطبيعة الحال، يعرفون اللغة ويستخدمونها، ولكن الملاحظ أن حريتهم في اختراع المعاني أو تغييرها، محدودة إلى حد بعيد، وهم كذلك محدودو الحرية في الخروج عن أنماط الخطاب الراسخة. إن لغة الأفراد ترتد إلى أصول اجتماعية وتقليدية، (وهي أصول)

القوانين التي تحكم ممارساتهم اللغوية: حديثاً وكتابة. إن اللغة ممارسة اجتماعية، ويتجلى ذلك أو يتحقق في تصرفات الأفراد (يلاحظ أن وسائل الإعلام العامة مثل الجرائد والتقارير الرسمية تعمد إلى تنحية السمات الشخصية في لغتها).

إن التقليد سمة مشتركة بين الناس. فإذا قلت أن سلوك جون تقليدي، فهذا يعني أن سلوكه ليس متآلفاً مع ذاته أو مع سلوكه الشخصي، وإنما هو سلوك يتوافق مع سلوك الآخرين، بل مع سلوك الأغلبية من الناس. والتقليد مستقر نسبياً كذلك. ونحن في تعاملنا مع اللغة وأنظمة الاتصال الأخرى، نستطيع أن نتواصل بوضوح مع بعضنا إذا تصوّرنا أن معاني الإشارات (التي نتبادلها) لا تختلف جوهرياً من فرد لآخر، أو من يوم لآخر.

إن الحاجة للاستقرار الدلالي أمر حيوي بالنسبة لتصور الأفراد إزاء العالم. وقد نوقش هذا الموضوع في الفصل السابق. إن ثبات التصورات التقليدية التي تحملها اللغة - وإن كان هذا الثبات متوهماً -

يعمل على استقرار الإطار التمييزي الذي يحتكم إليه الفرد، وهو الإطار الذي يؤهله للتعايش مع عالم منظم قابل لأن يعيش فيه بعيداً عن الإحساس بالفوضى أو العشوائية. إن كلمة «تقليدي/ عرفي»، في الاستعمال العادي تتضمن ظلالاً واسعة، فتقارب معاني مثل: أسلوب قديم، اللامخاطرة والموالاة. ولأن مفهوم كلمة تقليدي، لا يعني أساساً أكثر من معرفة سلوك مشترك عام، فإن المعنى الثانوي لها، وهو «المحافظة»، يبدو تطوراً مثيراً للاهتمام. إن المعنى الثانوي يشير إلى ما يبدو وكأنه النتاج الحتمي للاستقرار المفيد الذي ذكرته: فالثمن المدفوع لتحقيق الاستقرار هو الموالاة ومقاومة التغيير.

ومما يلاحظ في النقاش المجرد والنقاش في العلوم السياسية، أن الكاتب الذي يتوجه نحو تطوير أفكار إبداعية يجد نفسه إزاء مشكلة أساسية في إيجاد المصطلح، وهي مشكلة فكرية أساسية بقدر ما هي مشكلة تواصل (مع الآخرين) أيضاً. فمثل هذا الكاتب يتطلع للحديث عن موضوعات قائمة دون أن

يكون مقيّداً باللغة التي تقيد هذه الموضوعات أصلاً بنظام ترميزها. فهو يريد أن يعيد توجيه أفكار الناس إزاء هذه الموضوعات، ولكنه يجد نفسه باستمرار مقيداً بتصورات وتصنيفات بالية إلى درجة تدفعه لاستخدام المصطلحات القائمة. وسأعطي مثالاً من وحي ممارستي الشخصية المباشرة. فهذا الكتاب يمكن أن يوصف بأنه مقدمة «لبنى لغوية في الأدب». وقد يعيد مصطلح الأدب أذهان قرائي إلى «مجموعة نصوص» مما تشتمل عليه مثل هذه العناوين: الملك لير King Lear و«قصيدة إناء إغريقي» Ode to a Grecian Urn، وأبناء وعشّاق «Sons and Lovers» وJude the obscure، و«الأرض اليباب»، The Waste Land و«بيولف» Beowlf.. إلخ.

وأنا بدوري، يجب أن أستخدم مصطلح «الأدب» في هذا الكتاب لأربط بين مناقشتي وخبرة قرّائي، إلا أنني سأستخدم هذا المصطلح بحذر شديد وذلك لأني أرفض ما يعتبره عدد من قرائي مجرد مسلمات: فأنا لا أرى أن كل النصوص التي تدعى

أدباً تمتلك الخصائص الجوهرية نفسها التي تميزها (عن غيرها). وهناك مشاكل مماثلة في نص كتابي مرتبطة بهذه النوعية من المصطلحات المتقاربة، من مثل: الفن art، والقيمة value، والدلالة significance، والثقافة culture، والتفسير interpretation والنقد criticism، وإبداعي creative. والنقاشات القائمة حول البنى اللغوية في الأدب تعتمد على هذا النوع من الألفاظ، فإذا تحاشيت استعمال هذه الألفاظ فإن كتابي سيُساء فهمه أو يُرفض، ولكن، مع ذلك، فإني أستطيع فقط استخدام هذا النوع من الألفاظ إذا تجنبت بحذر معانيها التقليدية.

وقد أتغلب على المشكلة جزئياً من خلال تجنب المصطلحات ذات الصبغة الخاصة المثيرة للجدل، فعلى سبيل المثال لم أستخدم كلمة «فن» art إلا نادراً، واستعمالي لها جاء في سياق اقتباسي وجهات نظر الآخرين؛ وأنا أحاول تجنّب مصطلح «النص الأدبي» literary text، مفضلاً اسخدام مصطلح النص text الأكثر حيادية. وقد أتغلّب على هذه المشكلة جزئياً

أيضاً من خلال تحديد المصطلحات (انظر الفصل الخامس - من كتابي - لتحديد معنى «النص»)، ومن خلال استخدام نوع جديد من الألفاظ مثل: القدرة على صياغة الفكرة ideational، ونظام الترميز - الشيفرة - code، وعلم اللغة الاجتماعي social linguitic والتحويل transformation... إلخ. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه المصطلحات الأساسية الجديدة تقدم مشكلة أخرى، فقد يزعم القارئ بأنه لا يفهم هذه (المصطلحات) مع أنني وضحتها وقد يكون رد فعل مَنْ يعادي هذه المصطلحات، وهو الأمر الذي أتوقعه، بالقول: إن المصطلحات التي أستعملها لا تناسب الموضوع. والمثال المناسب جداً على هذا النوع من الاستجابة (السلبية) لهذه المصطلحات، موقف النقاد الأنجلوسكسونيين في رفضهم الكلي للمصطلحات الوصفية الجديدة التي ابتدعها الدارسون الفرنسيون للأدب وفق النهج البنيوي، وموقف النقاد المقاوم للمصطلحات المستمدة من العلوم الاجتماعية والسياسية.

إن التصور عن مناسبة (المصطلحات للموضوع المعالج) يذكرنا بالتصور عن مفهوم «المعنى الشائع»... وقد ناقشت هذا في الفصل السابق (من كتابي). إن نظام الترميز (الشيفرة) التقليدي (الذي نلاحظه في قولنا) «في الحقيقة، وفي الأساس»، وهو النظام الذي تعمد إليه اللغة لإبداع الرؤى إزاء العالم - إن هذا النظام مقبول باعتباره معنى عاماً. لكن هذا المعنى العام ليس طبيعياً وإنما هو نتاج عُرف اجتماعي. إن تمييز الشجيرات عن الأشجار، بإعطائها أسماء مختلفة، لا يختلف عن تمييز الملاعق عن الشُوَك في استخدامها في وظائف مختلفة على مائدة الطعام، وكلا النوعين من التمييز نابع عن أخيلة اجتماعية.

إن مفهوم «المعنى العام» - الجامع لمعاني نظام الترميز - ينطوي على نوع من التحدي، كما أنه مفهوم لا غنى عنه (للحفاظ) على معقولية الأشياء، ولإيجاد التواصل العملي. وأنا الآن أريد أن أناقش الجانب السلبي في التوظيف الإنساني المميز لنظام

الترميز والمعاني وذلك لفتح السبيل أمام النقد المعلَّل والممارسة الإبداعية (ولبيان) العلاقة بينهما. والمشكلتان التوأمان الخاصتان بنظام الترميز ومعانيه العرفية هما مشكلتا المشروعية Legitimation والتعوّد habitualization.

ولنبدأ الآن بمشكلة المشروعية. تذكّر أن المعاني المتيسّرة للفرد ليست من صنعه وإنما هي داخله سلفاً في نظام الترميز اللغوي الذي اكتسبه يوم كان طفلاً. واللغة التي يتحدثها أو التي يرى العالم من خلالها هي لغة مجتمعه (وبالتالي فإنها) ليست نظام الترميز الفردي الخاص به. فهذه اللغة لغة رسمية، بمعنى أنها تشتمل على البنى والمعاني المسندة إليها لخدمة مصالح الثقافة السائدة. إنه من الأهمية أن نلاحظ أن الأطفال يتعلمون لغتهم أولاً عن طريق والديهم، وفي الواقع أنهم يتعلمونها من خلال الجيل الأكبر منهم سناً، وهو الجيل الذي يمارس عليهم سلطة مطلقة. فالأطفال مُعرّضون (للتلقي) معاني تخدم مصالح مجموعة متسلطة من الجيل الأكبر (وهذا أمر

حقيقي من منظور الأطفال حتى لو كان والدوهم صغاراً في السن أو فقراء). والثقافة تنقل هذه العملية من التوجيه لمدى أبعد بصورة النظام الترميزي codes للسلطة: فالمدارس وهيئاتها التدريسية مفوضة من الدولة، (كما أن) شيفرات السلوك (رموز السلوك) وما يرتبط بها من معان ينقلها (المدرسون) للتلاميذ، تُشرَّع بفعل سلطة الدولة (من خلال نظام التفتيش والامتحانات العامة والنظام الإجباري من تدريب المعلم في مؤسسات معترف بها... إلخ). والنصوص المقرّرة التي تُفرض على الطلبة، والكتب المتيسّرة لهم أو المسموح اقتناؤها في المكتبات العامة – كل هذه هي بمثابة نصوص متفق عليها أجيزت بعد أن جُرّبت ونشرت في دور نشر كبيرة ومعتمدة وناجحة تجارياً. وعندما يكبر الأطفال فإنهم يغدون عرضة للغة رسمية منطوية على معان مقبولة مشروعة (سواء) في الجرائد أو الأفلام أو التلفزيون، وكل هذه الوسائل الإعلامية هي من إنتاج مؤسسات أعمال قوية ومؤسسات الدولة. وسلطة اللغة المسموح بها قانوناً تستمر مدى العمر. فاللغة الفعلية هي لغة

المدارس والكتب والراديو والجريدة والحكومة، أما لغتنا الخاصة فمقتصرة على الحد الأدنى؛ فهي مرتبطة بواقع شؤوننا الحياتية العملية حالما نشرع في الخطاب في موضوعات اجتماعية وشخصية وموضوعات سياسية؛ إنها في الجوهر لغة [إيديولوجية] لأنها تقوم على تصورات حددها القانون.

ومن هذا الجانب الرسمي (في استعمال اللغة) جاءت مثل هذه المفاهيم: الجنس race والمساواة والتقدم والقيمة والفرد والحب والذكاء والتواصل والعمل والقانون والسلطة والمُلكية، وكل المصطلحات الأساسية العامة التي يقوم عليها تفكيرنا بأنفسنا أو بالعلاقات التي تربطنا مع الآخرين. ولقد نبَّه كتّابٌ مثل جورج أورويل George Oewell وستورت شيز Staurt Chase إلى خطورة هذه المصطلحات. إنها (مصطلحات) تشجعنا على الاعتقاد بالكيانات المتفوقة - أي بالتطور التنبئي من المبدأ العام (الذي يتضمن) أن المفاهيم الكامنة في نظام الترميز ليست طبيعية وإنما هي مفاهيم مبنية بقصد. والخطورة لا

تأتي فقط من كون هذه المفاهيم خيالية (وإن كانت هي كذلك بالضرورة) وإنما تأتي من كون هذه المفاهيم مثقلة بالتحيّز للمصالح السياسية والاقتصادية الخاصة بالجهات التي أضفت عليها الصبغة الشرعية. وبالنظر لمجتمعنا الحالي فإن (هذه المفاهيم) تخدم مصالح أصحاب المناصب السياسية، وملاّك الشركات ومدرائها، وأصحاب الوظائف والحرف من مثل الأساتذة والقسيسين والأطباء والقضاة. ولعله من السهل أن يلاحظ أن أفكاراً من مثل فكرة... أو الخطيئة أو الملكية أو الواجب - هي أفكار ترجع بالفائدة إلى بعض الطبقات من الناس، وأنها أفكار مدمّرة لبعض الطبقات الأخرى. ولو كان لدي متسع من مجال الحديث لكنت بيّنتُ كيف أن بعض المفاهيم التي تبدو ظاهرياً حيادية أو إيجابية - مفاهيم مثل: حرية ومسؤولية واستقلال وتقدّم - هي في الحقيقة مفاهيم تنطوي على التحيّز. لكن (عليّ) أن أوضح فقط الفكرة العامة. إن المعنى في اللغة ليس طبيعياً بل عرفياً. واللغويون يقولون إن (نظام ترميز المعاني coding of meanings) اعتباطي، وهم يقصدون بذلك:

أن كل الأصوات أو الحروف يمكن أن تُستعمل لنقل أي مفهوم. لكن ما تنقله اللغة من مفاهيم ليس اعتباطياً أو مجرد مصادفة. فقد تطورت المفردات والتعبيرات، على مدى فترات زمنية طويلة في تاريخ مجتمع ما، لتلبي حاجات المجتمع، وهي الحاجات التي تمثل مصالح الجماعات ذات السيادة وصاحبة الامتياز. وهذه الجماعات هي التي تمتلك وسائل تشريع أنظمة المعاني المفضلة عن طريق: المدارس والمكتبات ووسائل الإعلام. وهكذا تصبح اللغة جزءاً من الممارسة الاجتماعية وأداة للحفاظ على النظام السائد. واللغة تفعل ذلك ليس فقط من خلال الدعاية، وإنما أيضاً بحكم طبيعة الحياة وبداعي الاستقرار ومقاومة التغيير، ويتم ذلك كله من خلال نظام ترميزي مميّز.

ذكرت سابقاً مسألة التعوّد باعتبارها المشكلة الثانية في نظام الترميز العرفي، فنظام الترميز العرفي يبسّط المعرفة والسلوك، وذلك من خلال إتاحة المجال للسمات البارزة لتكون أمثلة التصنيف المعترف بها. ولنأخذ نظام إشارات المرور مثالاً على ذلك.

فعندما نقترب من اللون الأحمر فإننا نقف وننتظر. ونحن لا نتفحص الإشارة (نفسها)، ولا نبدي اهتماماً بمدى التنوّع في طبيعة الإشارة من حيث كثافة ضوئها. ونفترض أن كل مستعملي الطريق يفهمون ويتجاوبون بالشكل المناسب، مع نظام الإشارات، وبالتالي فإننا لا نولي اهتماماً كبيراً لحالة الطريق. وإذا كان الضوء أخضر فإننا نمر باستقامة دون أن نلقي نظرة إلى اليمين أو الشمال. وهذا يعني أننا نعرف معاني الإشارات ونطيعها دون أن ننظر إلى سياقها أو إلى ما تتميز به من خصائص خاصة. وكل هذا يجري على أفضل ما يكون ما لم يحدث خطأ في نظام الإشارات الضوئية (كأن تظل إشارة واحدة بلونها الأحمر بينما تعطي إشارة مفترق الطريق لونها الأخضر)، أو ما لم يحدث تغيير في العرف (باستطاعتك أن تنعطف بالسيارة إلى اليمين والإشارة حمراء في بعض الولايات الأمريكية)، أو ما لم نصادف سائقاً يقرأ الأعراف بطريقة مغايرة. فنحن في مثل هذه الظروف الاستثنائية، مجبرون على التبصّر (في الأعراف) ولا نكتفي فقط بمجرد التعرّف

عليها. ولعله واضح بسهولة أننا، في الظروف العادية، لا نبصر إلا القليل، فنظام الإشارات قد جعل سلوكنا سلوكاً اعتيادياً، كما جعل إدراكنا آلياً، وليس إدراكاً تحليلياً. وهكذا يبدو لنا من هذا المثل مدى وضوح الأخطار الحقيقية لحالة التعوّد.

والتعوّد في استعمال اللغة يجلب مصادفات مماثلة. ولقد أعطى اللغوي ب. ل. هورف B. L. Whorf بعض الأمثلة التي حظيت فيما بعد بالشهرة[1]. فقد لاحظ بحكم عمله مخمناً مخاطر التأمين على الحريق، أن أسلوب الناس تجاه الأشياء يتوافق بمدى خطورته مع طبيعة الأسماء التي يطلقونها عليها، فالناس كانت تشير إلى الخزانات التي كانت تحتوي على البنزين بتعبير: الخزانات الفارغة، وبالتالي كانوا ينظرون إليها وكأنها خزانات فارغة، ولم يترددوا في التدخين قريباً منها، متجاهلين أن البخار المتحول عن البنزين لم يزل موجوداً فيها. وكانت الناس تشير إلى البركة المغطى نصفها والتي كانت تستخدم للتخلص من نفايات

الدباغة، بتعبير: بركة ماء، وهذه البركة بطبيعة الحال قابلة للانفجار الشديد بسبب الغازات الناتجة عن مخلفات حيوانية متحللة. وتسمية «الماء» (في حالة البركة) مثل تسمية «فارغ» (في حالة البنزين) وهي تسمية مضللة توحي بعدم قابلية المواد المسماة، للاشتعال. وقد دفعت مثل هذه الملاحظات هورف للبحث في نظام ترميز المعاني في اللغات الأوروبية والهندية الأمريكية، وخلص إلى نتيجة مؤداها أن ما يعتاده المرء من سلوك يعتمد على اللغة التي يتحدثها: نحن نشرح الطبيعة وفقاً لخطوط رسمتها اللغة الأم... نحن نجزئ الطبيعة وننظمها بصورة مفاهيم، ونعزو لها دلالات وذلك لأننا، إلى حد بعيد شركاء في اتفاقية تقتضي أن ننظم الطبيعة بهذه الطريقة، وهذه الاتفاقية متفق عليها في مجتمع اللغة، ومدرجة بقوالب من لغتنا. والاتفاقية، بطبيعة الحال ضمنية وغير مصرح بها، لكن بنودها ملزمة بشكل مطلق؛ فنحن لا نستطيع مطلقاً أن نتحدث إلا بالانتساب إلى مؤسسة ونظام من المعلومات المصنفة المنصوص عليها في الاتفاقية.

إن مقولة هورف «اللغة هي التي تحدد مقولات التفكير» يمكن أن تكون مقبولة على شرط أن نضيّق حدود النقاش في إطار ما: فالتصنيفات الدلالية ليست ببساطة، خصائص لغوية وإنما هي تصنيفات من إنتاج المجتمع الذي تتشكل فيه اللغة.

(وهذه الفكرة) في الحقيقة مستمدة من سلسلة التعليل الذي شرع به أورويل Orwell في مقالته الجوهرية المؤثرة الموسومة بـ: «السياسة واللغة الإنجليزية»[2] Politics and the English language. و(كما يقول) فإن انحطاط مجتمعنا يشجعنا على اقتناء أفكار غبية، واللغة الإنجليزية تغدو بشعة ومفتقرة للدقة لأن أفكارنا غبية، «لكن انحطاط لغتنا يسهل علينا امتلاك أفكار غبية؛ وعلى الرغم من أن اورويل يوحي بأن اللغة السياسية الزائفة تستعمل بقصد الخدعة، إلا أن إشارته المتكررة لمثل: «قذارة» «انحطاط» و«عبارات مبتذلة» و«تكرار آلي» تؤكد أنه كان يفكر بعملية التعود، ويفكر كذلك بعملية الإنتاج الآلي من مفردات وعبارات

معدة سلفاً تقود إلى استخدام اللغة بطريقة توحي بعدم التفكير والدقة، على أحسن الأحوال، وإلى استحداث قوائم مفهرسة من الخداع والتحريف على أسوئها. ويقدم أورويل صورة مؤثرة عن الفرد الذي يستخدم اللغة بشكل صيغ اعتيادية:

عندما يراقب المرء ممثلاً مأجوراً يردد بملل على المنصة مثل هذه العبارات: وحشية همجية، والكعب الحديدي، ومستبد ملطخ بالدماء، وشعوب العالم الحر، والوقوف جنباً إلى جنب، - فإنه يشعر بأنه لا يراقب كائناً بشرياً حياً وإنما دمية؛ ويصبح هذا الإحساس فجأة أقوى في اللحظة التي يسلط فيها الضوء على مشاهدي هذا الممثل حيث تبدو وجوههم وكأنها مسطحات فارغة بعيون زائغة. وهذا الكلام ليس محض خيال. فالمتكلم الذي يستخدم هذا النوع من العبارات، قد قطع شوطاً بعيداً في مسخ وجوده ليغدو بمثابة آلة. والأصوات المماثلة (العباراته) تصدر عن حنجرته بينما يبدو عقله وكأنه مغيب، وبالتالي يبدو (هذا الممثل) وكأنه يتحدث إلى نفسه. فإذا كان

الكلام الصادر عن (هذا الممثل) هو الكلام الذي تعوّد عليه باستمرار فإنه يبدو وكأنه يهذي بلا وعي، مثله كمثل ذاك الذي يردد ما يتناهى إلى سمعه في كنيسة. إن تقليص وعي المتكلم إلى هذا الحد هو الحالة المفضلة في الولاء السياسي.

إن عدم وعي العلاقة بين الكلمة والمعنى يقود، ومن وجهة نظر أورويل، إلى القبول باللغة السياسية المتسمة بالزيف الكئيب:

إن كلام السياسة والكتابة السياسية في أيامنا هو لغة الدفاع عما لا يدافع عنه. فأمور من مثل استمرار الوجود الإنجليزي في الهند، وحملات التطهير والتصفية في روسيا، وإسقاط القنبلة الذرية على اليابان، - يمكن الدفاع عنها فقط بذرائع وحشية لا يمكن أن يتصورها بشر، وهي الذرائع التي لا تندرج تحت الأهداف المعلنة للأحزاب السياسية. وهكذا فإن اللغة السياسية يجب أن تتألف من عبارات متأنقة ومن صيغ أسئلة استجدائية، ومن تعميات ضبابية بائنة. فالقرى المعزولة تقصف من الجو، ويهجر

السكان إلى الأرياف، وترش قطعان المواشي بنيران المدافع، وتحرق الأكواخ بقذائف حارقة: وكل هذا يعبر عنه بلغة من مثل: «نقل السكان أو تعديل الحدود». والناس تسجن لسنوات دون محاكمة، ويطلق الرصاص على مؤخرة الرؤوس، ويساق البشر إلى الموت بمرض (الاسقربوط) في أكواخ القطب الشمالي، وكل هذا يدعى بلغة السياسة: التخلص من العناصر التي لا يعول عليها. وهذا النوع من اللغة هو المطلوب إذا أراد المرء أن يسمي الأشياء دون أن يستحضر صورها في عقله.

ما أحاول قوله هنا هو: إن استخدامات اللغة كلها، وليس اللغة السياسية فقط، تنجرف باستمرار نحو تعزيز الثابت والتشبث بالتصنيفات المتحيزة بالعادة، والنقد والأدب هما صاحبا الدور الأساسي في مجابهة هذه الميول (في استخدام اللغة).

إن الأحوال التي وصفتها سابقاً باختصار، هي التي تستدعي الحاجة إلى نشاط نقدي يمعن في تحليل أوجه استخدام اللغة في المجتمع. باختصار إن اللغة،

على الرغم من أنها تؤسس المعرفة وتساعد الفكر وتبسط الإدراك - إن هذه اللغة الهبة - تنطوي على عيبين: فالتصنيفات المودعة في نظام الترميز اللغوي قد تصبح متحجرة ولا واعية، كما أن هذه التصنيفات ربما كانت من نتاج وسائل قمعية أو من معطيات مجتمع غير قائم على المساواة. وواجب النقد اللغوي إذن أن يجعل العدد الأكبر من مستعملي اللغة واعين هذه العيوب ومقاومين لها في آن.

ويبدو أن هذا الواجب للنقد اللغوي يوحي بمعنى سلبي، لكن من المؤكد أن النقد غالباً ما ينظر إليه كنشاط فاضح يعرِّض بزيف الأعمال والكتابات الأدبية ويستنكرها. ولطالما اشتكى الكاتب من النقاد العيّابين الذين يحرصون على كشف العيوب، وهناك انطباع تقليدي غير بناء عن الناقد، حيث يوصف الناقد بأنه حاسد يثير الشفقة (ويبدو أن هذا الوصف يصدق حقيقة على الكثيرين من كتاب المراجعات النقدية في الصحف والمجلات). بيد أن الدافع الأساسي للعمل النقدي ليس سلبياً وإنما هو دافع

ينشد الصحة وينزع للشك لغاية البحث. فالناقد معني بالوقوف على ظروف نشأة المعرفة في المجتمع، وبمعرفة القيود التي يضعها المجتمع على المعرفة، ومعنيّ أيضاً بالإطلاع على الوسائل التي تأتي من خلالها المعاني، وبمعرفة ما تتضمنه أنظمة المعاني بالنسبة لأفراد المجتمع، وأخيراً إنه معنيّ بالكشف عن حيوية إبداعية مجاله المعرفي وعن العلاقات النسبية لهذا المجال[3].

إن النقد ليس مجرد إصدار أحكام من مثل: جيد ورديء. لكن الناقد، في الوقت نفسه، يعرف أن مسألة القيمة - الأخلاقية والاجتماعية - لا تنفصل عن عمله، وذلك بمقدار وعيه أن الأعمال (الأدبية) والمعاني التي يكتشفها كانت حصيلة تفاعلات متبادلة بين الأفراد والمجتمعات.

إن النقد قد ينشغل بأي مُنْتَجٍ اجتماعي مرتبط بالمعنى والذي يمكن أن يمارس دوراً في العمليات المؤثرة في تنظيم المجتمع. وهذا الانشغال لا يستثني أي موضوع من الموضوعات التي نعرفها. فنحن لدينا

الألفة بنقد الكتب والمسرحيات والأفلام والرسم والهندسة المعمارية وكل أشكال الفن الأخرى. وعندما نفهم أن اهتمامات النقد ليست مقتصرة على إصدار الأحكام على القيم الجمالية فإنه يغدو من الطبيعي أن نوسع فكرة النقد وممارساته لتتعامل مع أشياء وأنشطة أخرى غير الأعمال الفنية. ولقد وضحتْ الكتابات الفرنسية المعنية بعلم الدلالة، وبخاصة كتابات رونالد بارت، هذا التوسع في مجال العمل النقدي بشكل مثير للإعجاب[4]. لقد نظر بارت إلى المجتمع باعتباره شبكة من أنظمة الرموز تعبر عن نفسها بكل وسائل الاتصال، وقد عمد إلى التفسير والتعليق على دلالة الأشياء الحضارية المُعبَّر عنها من خلال أنظمة الترميز: المعاني المعبر عنها من خلال أزياء اللباس والسيارات ووسائل الترفيه العامة ومأكولات المطاعم والمصارعة و... في دور اللهو.. إلخ. وفرضيته في التحليل هي أن أكثر الأشياء والأنشطة المألوفة تنطوي، بالإضافة إلى وظيفتها العملية، على معان رمزية.

وفي الحقيقة إن المعاني الحضارية للأشياء أكثر إثارة للنقاش من وظائفها العملية. فنحن ميالون لعقلنة ممتلكاتنا وسلوكياتنا بالنظر لمدى فائدتها، وبالتالي فإننا لا ندرك قيمتها الرمزية الأولية. ولنقل على سبيل المثال: من يحتاج منا لسكين قطع كهربائية؟ إنها لا تستعمل في شيء تعجز عن عمله السكين العادية؛ إنها تقطع الكعكة الإسفنجية على الوجه الأكمل دون الحاجة إلى الضغط للأسفل، وذلك كي لا تشوه قطعة الكعك. والقيمة هنا تكمن في جلب الانتباه لقطعة الكعك المميزة، فقطع الكعكة يمكن أن يتم بأية وسيلة أخرى. لكن الإنسان المتحضر الذي يحتاج إلى سكين قطع كهربائية ليبرهن سلطته على الطبيعة، يعمد إلى توظيف التقنية في الطبخ والأكل بحدود مستوياتها القصوى وبشكل متبجح. فالإنسان الرجل يحتاج لسكين قطع كهربائية ليعزز فعاليته ومهارته بالأدوات، وهو يقطع دجاجة يوم الأحد، مستعرضاً بشكل طقوسي انتصاره في ميدان الآلة إزاء الحيوانات الضعيفة، وإزاء زوجته. فهو يحتاج إلى زوجة تقدم له سكين قطع كهربائية

(لاستخدامها) في يوم عيد... ولاستخدامها في قطع الحيوانات المشوية في المناسبات الطقوسية.

قد يعمد المرء إلى صرف النظر عن هذا النوع من النقد باعتباره نوعاً من العبث، لكن القيمة الجدية لهذا النوع من النقد، ومدى الاستحسان الذي يحوزه، تتزايد عندما يتغلغل المرء في تحليل أنظمة المعاني المشكّلة للحضارة. فقد أظهر الانثربولوجيون أن الأعراف، واستخدام التقنية في الطبح والأكل... هي ممارسات اجتماعية على درجة عالية من الدلالة. فسكينة القطع الكهربائية قد تبدو شيئاً تافهاً، لكن المثل الذي قدمه بارت لا يمكن أن يكون مثلاً تافهاً. فالنقد الحضاري يكشف العبثية في الأشياء (بإزاحة جو الألفة عنها)، كما يكشف عن جدية المعاني التي تعبر عنها الأشياء.

فالشيء هو تعبير واحد عن جزء من نظام كلي من الأفكار اللاواعية، النظام الذي يعمد إليه الناس في المجتمعات الغربية المتحضرة لتنظيم العلاقات بينهم وبين الطبيعة (الزراعة والطبخ) وتنظيمها فيما

بينهم (الزواج والعائلة). والنقد (يزيح عمى) التعود الذي (يضلل) إدراكنا للأشياء، وذلك من خلال تنبيهه لنا إلى أن المسألة ليست مسألة سكين، وإنما هي مسألة التعبير المصطنع عن معنى مصطنع artificial expression of an artificial meaning ذاك التعبير الذي أخذ صبغته الشرعية، واستغل تجارياً.

والآن نستطيع أن نحدد دور النقد بالنظر إلى نظام الترميز اللغوي والنقد اللغوي. فالنقد تحليل واع للعلاقات بين الإشارات الدالة signs - الكلمات والعبارات... إلخ - التي ينتجها الناس و(بين) المعاني التي يتواصلون من خلالها. وتحليل هذه العلاقات هو بالضرورة اكتشاف للأصول الاجتماعية (الكامنة وراء) المعاني، وهو أيضاً اكتشاف للأغراض الاجتماعية من اللغة محكية ومكتوبة.

والنقد ليس تبريراً ذاتياً أو مسعى محصوراً بذات صاحبه، كما أنه ليس شيئاً باطلاً غير ذي جدوى. إنه شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية. أنا أحاول أن أدرّس طلابي كيف يمارسون النقد وذلك كي

يكونوا مُعدين لمقاومة (الإحساس) بالتعود، و(معدين) كذلك لمساءلة البنية الاجتماعية التي تستغل حاجة أفرادها للوعي النقدي. وهذه الممارسة (النقدية) انعكاسية الطابع: فبمقدار ما يخضع الناقد لرموز مجتمعه، وهو عضو فيه، فإنه يوظف هذه الرموز نفسها في نقد مجتمعه؛ إن تحليل الناقد رموزَ مجتمعه هو تأمل ذاتي في عادات إدراكه الخاصة وفي الوسائل التي يتواصل من خلالها (مع الآخرين).

إن تدريس النقد لدى معظم زملائي في أقسام الأدب في الجامعات يجري على خلاف ما يُتوخى منه: إن تدريس النقد لديهم يعني استظهار أفكار مقبولة سلفاً حول أعمال مؤلفين حازوا الرضا، ومن ثم يعمد هؤلاء النقاد بشكل ضمني، أو بوضوح أحياناً، إلى ترداد عبارات متعارف عليها، ومتبناة في توضيح هذه الأفكار، ويتم ذلك بإظهار عبارات التقدير لهذه الأعمال التي نالت الرضا.

إن النقد اللغوي يمكن أن يمارس بأية صورة من صور اعتماد اللغة مبدأ للنقد. إن النقد اللغوي ليس

بحاجة إلى تعريف خاص للأدب، ولا هو بحاجة لأن يقدم هذا التعريف. لكن هناك مجالين تستخدم فيهما اللغة ويوليهما التحليل النقدي أولوية خاصة، وهذان المجالان يقعان بالتحديد، خارج إطار الأدب. والمجال الأول هو الاستخدام العام والرسمي للغة: البيانات الحكومية، وأقوال الإداريين والرسميين المفوضين، وما يصدر عن مؤسسات الأعمال وموزعي الأخبار، وما يصدر عن الجرائد... إلخ. إن النصوص الصادرة عن هؤلاء تستحق نظرة نقدية مدققة، وذلك بالنظر لأصولها الرسمية، وبالنظر لدورها المباشر في تحديد الميول والمعاني في المجتمع، وبالنظر لتقبل الإنسان العادي لمثل هذه النصوص دون مساءلة - لا توجد هناك وسيلة يستطيع الشخص من خلالها أن يرد مباشرة على مذكرة رخصة سياقة أو صحيفة يومية، تصله عن طريق صندوق البريد. والمجال الثاني (في استخدام اللغة خارج إطار الأدب) هو الخطاب الشخصي، أي الحديث المتبادل بين الأفراد بشكل رسمي أو بشكل اعتيادي. فما نقوله للناس، والكيفية التي نقوله بها ينبغي أن يخضع لتأمل

نقدي، وذلك لأنه من السهل أن يصبح الخطاب الشخصي لا واعياً أو صادراً عن التعود، كما أنه ليس أكثر تحرراً في صلته [بالإيديولوجيا] من الحديث العام. إن هدف النقد اللغوي الخاص هو إزالة الغموض عن الممارسات اللغوية، والبرهنة على أن اللغة في هذه الممارسات توظف لتقديم تصورات متحيزة ومحرفة بصورة توحي بأنها بريئة وطبيعية. ففي المجال الثاني (من استخدام اللغة) يتوجه النقد إلى تفحص ذاته والتحلي بالحذر إزاء ما يتخلل خطابنا من قيم اجتماعية نود، لدى تأملنا فيها، لو أزلناها أو قاومناها. لقد حلّلتُ، بالإشتراك مع ثلاثة زملاء، بالتفصيل بعض أمثلة (في استخدام اللغة) في أمور الواقع وفق هذين المجالين (من التصنيف)، وناقشنا ما تكشفت عنه عمليات (استخدام) اللغة من دلالات ضمنية[5]. والتحليل الذي أجريناه على استخدام اللغة خارج إطار الأدب في ذلك الكتاب، يعتبر استمراراً لمناقشاتنا للنصوص الأدبية في هذا الكتاب ومكملاً لها أيضاً.

سأنظر ملياً في الفصل التالي في مجموعة من الأساليب الأدبية، وفي نظرية جمالية تستند على تصور مفاده: أن الأدب نفسه هو تقنية نقدية: فالنصوص الأدبية توظف آليات بقصدية متأنية، لإزالة الإحساس بالألفة (في توظيف اللغة). وموضوع النقاش هناك هو أن التقنيات المستخدمة في إزالة الإحساس بالألفة (اللغوية) هي ببساطة حالة متطرفة من تقنيات اللغة المتيسرة لكل محترفي العمل في اللغة، وهي تقنيات مستخدمة في نصوص غير معدودة فيما يعرف بالنصوص التجريبية أو النصوص المثيرة. وسأظهر هناك أيضاً أن استخدام الأدب للغة غير المألوفة، على الرغم مما يثيره هذا الاستخدام للوهلة الأولى من إحساس بالاستغراب أو الطرافة، أو - ربما - الكشف - سأظهر أن هذا الاستخدام سيظل خاضعاً للعرف والعادة. وهكذا فإن الأساليب الأدبية عندما تصبح بالية فإنها تصبح بانتظام بحاجة إلى إحداث ثورة أو بحاجة إلى استبدال (ومن هنا تأتي الأهمية الخاصة لكتاب من مثل: ملتن و وردزورث وت. س. إليوت)، كما تصبح

بحاجة إلى إعادة النظر في الأعراف: إن تغليف الأعراف القديمة بالغموض من خلال ضبابية سحب التاريخ تستدعي نشاطاً من التفسير النقدي، - وذلك من أجل الحفاظ على الأحسن حياً - ومنطوياً على دلالة بالنسبة للقارئ المعاصر.

الهوامش

*) Foger Fowler, Language and Criticism, 1990

1) B. L. Whorf, ed. J. B. Carroll, Language, Thought and Reality (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1959).

2) "Politics and English language" (1946) in Sonia Orwell and I an Angus, eds., The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Vol. 4 (Harmodsworth: Penguin, 1970), 156 - 70.

3) لقد وجدت المقدمة والنصوص في:
p. Connerton, ed. Critical sociology (Harmondsworth: Penguin, 1976).

مفيد جداً للوصول إلى هذا التحديد للنقد.

4) الإشارية (أو علم الإشارة) هي نظرية ووصف للمعاني وتوظيفاتها

للإشارات، لغوية وغير لغوية، في إطار المجتمع البشري، ومؤسسها هو السويسري فرديناند دي سوسير الذي شرحت أفكاره وطورت من قبل بارت في:

Elements of Semiology, trans. A. Lavers and C. Smith (London: Jonathan cape, 1967).

انظر كذلك كتابه المشهور/ لمزيد من التحليلات التوضيحية:

Mythologies, trans. A. Lavers (London; Janathan cape, 1970).

وكتاب النصوص الموسع والمقروء في هذا الموضوع هو:

Anberto Eco, Atheory of Semiotics (London: Macmillan, 1966).

5) Roger Fowler, Robert Hodge, Gunther Kress and Anthony Trew, Language and Control (London: Routledge and Kegan paul, 1979).

* * *

قصيــدتـان

دونــغ هونــغ(*) – الصين
Dong Hong

الحياة مسلك جبلي:

سلمتني الحياة إلى مسلك جبلي

فتلوت حياتي في جوانبه

تودي بي مرة إلى الهاوية

(*) دونغ هونغ (Dong Hong): شاعر صيني ولد عام 1940. نظم أكثر من 1200 قصيدة منشورة في العديد من الصحف والمجلات الصينية.

باسطة سحب اليأس أمامي
ومرة إلى البراري

تحدق بي همسات غامضة معطرة
تقاطعات وتقاطعات
تنتظر اختيار مطيتي
فهل تؤوي الوديان المسكونة بالأسرار
والرعب موضعاً مؤثلا؟
هل تخفي أزهار البراري
غاوية الفراش والنحل
سحر هذه المستنقعات الخطرة؟

عند مفترق الطرق يتردد مارة عديدون
وكومة الثلج فوق الجبل تذكر بفتاة بتول
لكن ذلك كله ليس إلا خدعة

فالقمة لا أساس لها

لكن حذار من السقوط المميت

ومن الأخطار المتوارية خلف الأشواك

تجاهلت نداء مياه البحيرة

وهي سحر أغاريد الطير

لم يعد لي خيار

إلا تسلق شقوق الصخر خطوة خطوة

على طول المنحدر المغطى بالثلج

حيث ضاع الممر

إلى قمة «تووموير» النابعة من قلبي

أغاني الرعاة – قصة الجبل

تتعالى أغاني الرعاة إلى عنان السماء
يواكب بعضها طيران النسور
وهي تتخذ من زرقة السماء مدفناً
وبعضها يصطاد عصافير الدوري
وهي تلتقط حبوب الربيع الممتلئة
وأخرى توقظ البلابل
المغردة حتى القمر الملون بلون الدم

أغاني الرعاة تفترش سفوح الجبال
وتفتح الأزهار
التي تشق الأرض وقد سحقتها العاصفة
وتنبت العوسج الملآن حباً
المخلف ذكريات مرة
وتربت هنا وهناك على الأعشاب المتلألئة
حيث ترعى الخراف في هدوء تام.

تسقط أغاني الرعاة في النهر المتجمد
وتكسر الجليد حيث تتدفق المياه
وتدخل الغابة
أين تعدو الأيائل الجريحة المولولة
وتتسلق القمم المتوجة بالثلج
حيث يتمدد ، ياللغم، رجال أفناهم البرد

تدلف أغاني الرعاة تحت «اليورتات»(*)
حيث تتبلور الدموع في عيون زوجاتهم
إلى جواهر
وحيث يخلفون البسمات في أحلام أطفالهم

ترجمها عن الفرنسية الحسان الرّزاقي

(*) اليورتات: ج. يورت وهي خيمة اللباد المنغولية الشهيرة.

فلسطين ..

زاهر كشميري(*)

مُباركةٌ

أيتها الأرض يا منزوعة القلب

بساتين زيتونك

سهولك التي يفوح منها أريج الكروم والتين

حقولك الوامضة

(*) (1920 -) من أبرز شعراء الأردية. هذه القصيدة من ديوان (العشق والثورة).

أنهارك المُتراقصة
كلها – لم تَعُد ثروة لأطفالك القانعين.

انْظُري، بلا أرض أو مأوى
جماعات تتوق للرجوع
مُشتتة في سوريا ، لبنان
مصر والأردن
يعدون أيام
نفيهم القاسية.
هؤلاء هم أطفالكِ، مُبتلون وحزانى
لكنهم لا يُقْهَرون
جوعى
ولا يطلبون حتى رغيف خشن
وإنما يطلبون بندقية

مُباركة
أيتها الأرض الحزينة

وغطرسة الباغي المُغتصب
تُقَصِّر هذا الليل.
أطفالك الذين لا يُقْهرون
مسلحون بسيف شمس الغد
سيقطعون رقبة
هذا الليل قصير الأمد.

أشعة الشمس ستحيط رأسك
بفخر - مثل إكليل
يوم انتصارك يقترب.

ترجمها عن الإنكليزية ياسر شعبان

الأدب القصصي الحديث واسترجاع الماضي

عظيم الشأن صديقي – الهند

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

مقدمة:

هذا فصل من كتاب صدر بعنوان الأدب القصصي بحث وتحليل للدكتور عظيم الشأن صديقي طبع في الهند، ويلقي الضوء على الحركة النقدية في الهند واتجاه نقاد شبه القارة، وبطبيعة الحال يظهر انتماء الناقد هنا إلى المكان الذي يعيش فيه

(الهند)، وقد لا يوافقه المترجم في بعض ما ذكره، ونظراً للمساحة المتاحة هنا واستخدام المؤلف للرمز في معظم الأحيان فقد اكتفى المترجم بإحالة القارئ العربي إلى بعض الحواشي المختصرة مع ذكر بعض المصادر لمن يريد التعرف على المزيد من النقاط التي أثارها الناقد. (المترجم)

* * *

إن التضاد والتصادم هما القوتان اللتان تشدان عضد الحياة وتقويانها، وهما القوتان اللتان جاءتا بالقصة إلى حيز الحضور، ومع هذا فالقصة الحديثة ظهرت حين تغيرت نوعية التضاد والتصادم، ولم تعد المقاييس القديمة للأفكار والقيم مقاييس ثابتة.

كانت الأرض في المجتمع الإقطاعي هي الوسيلة الوحيدة للكسب، وكانت حمايتها قائمة أساساً على القوة العسكرية، لهذا كانت نوعية التصادم مادية أيضاً، إلا أن التضاد كان غير مادي، فرغم أن الفرد هو منبع القوة وأساسها، إلا أنه كان مجبراً لدرجة أنه لم يكن يستطيع أن يشارك في بناء الحياة وإعادة

تشكيلها كما يرغب، وطبقاً لما يريد، فقد كان يمكنه فقط أن ينحت أشكالاً للجمال والمهابة، يمكنها بالتالي أن تعبر عن آماله العطشى، وحسراته التي لم تكتمل[1] لكن بعد تدخل الاستعمار البريطاني في الهند، تغيرت نوعية التصادم والتضاد، فبدلاً من الصدام العسكري، اتخذ شكل الكفاح الدستوري والجهاد السياسي، وصار التضاد مادياً.

كما غيرت العلوم التجريبية الجديدة، والمخترعات الحديثة، مسار ووجهة الحياة أيضاً، لدرجة أنها لم تقض فقط على الأفكار القديمة والقيم القديمة بل عرّفت الحياة بطرق وأساليب جديدة في الفكر والعمل، وذلك في سبيل البحث عن التوازن وإيجاد مغزى للحياة.

ولا شك أن وجود الطبقة المرتبطة بوسائل الإنتاج القديمة، والتي كانت تتشبث بحقوق ثابتة أثر سلباً على مسار هذا التبديل، فجعله يمضي بطيئاً، لكن الوقت مضى بسرعة بعد حصول شبه القارة على الحرية، وتقسيم شبه القارة الهندية إلى هند

وباكستان، والهجرة السكانية، ونهاية الإقطاع، والتطور الصناعي، ونجاة الطبقة التي ظلت تعاني لقرون طويلة، فتطورت الأمور سريعاً، وخلفت حياة الماضي من ورائها، وتراكمت ذخيرة كبيرة من التجارب الإنسانية والمشاهدات التي صارت في حكم الباطل، بعد أن أمست جزءاً من الماضي، إلا أنها أيقظت قضايا كانت نائمة، وأظهرت تعقيدات نفسية كانت مختفية، وأوجدت قوى فكرية لم يكن لها وجود، لدرجة أن البحث عن قوى البناء والتخريب في ضوء خلفية المجتمع الإنساني الواسعة صار حقيقة لا مفر منها.

ورغم أن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصاية والثقافية تركت أثرها على جميع أدباء شبه القارة الهندية الباكستانية، وتركت أثرها على جميع الفنون في شبه القارة، إلا أن ملامح نتائجها قد تبدو واضحة هنا، وغير واضحة هناك، وعلى سبيل المثال فقصص الأدباء والكتاب ممن نضج بداخلهم الشعور السياسي والاجتماعي، لا تعير تلك الأحداث

على المستوى النظري أهمية كبيرة، من ناحية كونها نتيجة للمؤامرات الدولية وعناصر الرجعية والعقلية الرأسمالية.

والهجرة داخل شبه القارة أو عدم الهجرة في الحالتين كلتيهما أسمى وأرفع من الهيجان العاطفي، والتعصب غير الإنساني وضيق النظر حيث تكون محاولة العمل على دعم المجتمع وبذل الجهد من أجل تقوية أسسه.

ورغم أننا نشاهد لدى الأدباء أصحاب هذا الاتجاه صدى الماضي، لكنهم ارتبطوا فقط بالقيم والمثل الحية لذلك الماضي، أما الأدباء والكتاب الذين كانت هجرتهم إلى داخل الوطن، نظراً للفوضى التي أصابت الحياة الاجتماعية، وتفسخ الروابط المادية، فقد كان يشدهم إلى الماضي رغبتهم في البحث أحياناً عن السكون والراحة، وهكذا بدؤوا يتذكرون القيم السابقة والروابط القديمة، والمجتمع القديم الذي نالوا فيه مكانة بين الناس، لكنهم يواجهون بالضرورة ما يدور في المجتمع: نهاية الإقطاع، والصراع السياسي

والاقتصادي، والرغبة في الحصول على حماية من نوع ما، والصراع على البقاء مع التنافس الشديد، فلا يظل الماضي لفترة طويلة سبباً للسكينة والطمأنينة كما أن الاضطراب والقلق الشديد وضعهم على مفرق جعلهم يشاهدون الماضي على أنه أسوأ من الحاضر، ويشاهدون الحاضر على أنه أسوأ من الماضي، ورغم أن مشاعر الوفاء والإخلاص تشدهم، لكنهم مجبرون على المضي جنباً إلى جنب مع مقتضيات العصر، ووسط هذا الصراع فإن الموقف السلبي يسيطر عليهم لدرجة أن نغمة الحرية تمضي أيضاً في اتجاهات مخالفة.

وهكذا صارت القصة الأردية - في شبه القارة - مرآة لعدم التوازن بين الفكر والعمل والعقد النفسية والعاطفية، وتبدو هناك جهود من أجل البحث عن طرائق وأساليب للفكرو تهدف إلى التعبير عن الأوضاع الحسية، وعن المشاهدات والتجارب الجديدة بطريقة انهزامية، في شكل ضياع الروابط الثقافية واللغوية، وهي جزء من سلسلة تضم الحقائق

الحزينة في خيط واحد.

ومثل هذه القصص تعكس أحياناً صوراً للحياة الثقافية للأسرة التي تنتمي للطبقة المتوسطة التي تعيش في الريف، فجمود الحياة الاقتصادية في المجتمع الزراعي أوجد نوعاً من التوقف وانعدام الحركة إلى الأمام، حيث يسود بيئتها في معظم الأحيان جو من الأمن والأمان والسلام والميل إلى المصالحة والأخوة والترابط الإنساني، وهي البيئة التي عاش فيها لقرون طويلة أناس ينتمون إلى مذاهب مختلفة، وطبقات اجتماعية مختلفة، وأصحاب حرف متنوعة.

لكن رغم بحث الأدباء والكتاب عن هذا الجو الذي يسوده السكون والطمأنينة ويجمعه التماثل والتجانس الاجتماعي، فإنهم يعجزون عن العثور على آثار المنابع التي يمكنها أن تسقي هذه الروابط والقيم، وتعيد إليها نضارتها.

وما ظل المجتمع مشدوداً بخيوط الروابط القديمة والقيم المادية المشتركة، فلن يكون هناك حائل من

جدران الألم الشخصي، لكن حين تتقطع خيوط هذه الروابط فإن المصالح الشخصية أو الفردية تطغى على مصلحة الأمن الاجتماعي، عندئذ يصير الدم البشري رخيصاً لا قيمة له.

وقصة أحمد يوسف بعنوان (لالتين كي روشني) أي ضوء الفانوس هي صدى تخيل هذه الروابط القديمة، أما الأديبة جيلاني بانو فرغم أنها قبل أن تكتب قصصها البوليسية حاولت أن تعيد إلى الثقافة والحياة الاجتماعية في حيدر آباد ملامحها، لكن محاولتها تلك يغلب عليها طابع العاطفة كثيراً، ورغم وجود مواقف إيجابية واضحة في كتاباتها إلا أن المواقف السلبية لا يمكن إخفاؤها، فقد جعلت من نفسها جواز مرور إلى نهاية هذه الثقافة[2].

ومن بين أدباء باكستان نلاحظ أن قصص إشفاق أحمد وجميلة هاشمي[3] تعكس الفكر البناء الذي يسعى ويرغب بل يأمل في أن يملأ الفراغ الذي ظهر نتيجة ضياع القيم الثقافية والروابط الفكرية، يملأه بقيم الماضي الصحيحة، السليمة، حتى يمكن

لجمهور الناس أن يقيموا أساساً للعمل الباقي القائم على الفهم المتبادل على دعائم ثابتة، فقصة إشفاق أحمد (كدريا - بكاف فارسية ودال هندية) أي الراعي تعبير عن هذه الرغبة، ومظهر لهذا الإحساس، ولكن دون تطعيمها بالقيم الثقافية والاقتصادية الجديدة، تظل القيم القديمة الآن خالية من كل معنى، لهذا فإن القصة تظل خالية من عوامل التأثير، وهي عبارة عن ربط للحقائق الجزئية في خيط واحد.

ومثلما تأثر الأدباء المحليون وكتاب القصة بشكل غير عادي من حادثة الهجرة، فإن من هاجروا وقدموا إلى الهند يتذكرون أيضاً موطنهم الذي نشؤوا فيه، ويتذكرون مجتمعهم الضائع، ومدينتهم البعيدة عن أنظارهم، وحواري مدينة لاهور، وشاطئ نهر الراوي، وبهاء شارع المال الذي يتوسط لاهور، وبهجة سوق أنار كلي، ورياض وبساتين مظفر آباد.. يتذكرونها وتتحول هذه الذكريات في فؤادهم أحياناً إلى اضطراب وقلق لدرجة أن أديباً مثل كرشن تشندر[4] الذي تتصف أعماله الإبداعية بمشاعر

الأخوة الإنسانية العالمية الطاغية، يضطر مجبراً إلى كتابة قصة مثل «لاهور كي كليان» أي حواري لاهور، ويمكن أن نقتبس منها هذه الفقرة التي تعبر عن إحساسه الشديد بالهجرة، كما أنها تدل أيضاً على قوة ذاكرته، وحفظه لملامح كل ما خلفه وراءه بعد هجرته إلى الهند.

(في لاهور، داخل بوابة «لوهاري» هناك ميدان «متّى» وعند ميدان متى كانت حارتنا، كانت حارة ضيقة مظلمة، وفي البيوت القديمة جاء أناس جدد، أما القدامى فقد سكنوا بلدات أخرى، لكن من ذهبوا من هنا، ومن قدموا إلى هنا، وحيثما ذهب أولئك، ومن حيث قدم هؤلاء، فقد حمل الجميع حاراتهم معهم، وذهبوا إلى حيث ذهبوا أو حلّوا حيثما حلّوا...

وهذه الحارة التي كانت سماؤها ضيقة، وحجرات بيوتها مظلمة، كانت حارة تحمل آمالاً مشرقة.. وهذه الحارة القذرة، الحارة المنيرة، الحارة الشجاعة، الحارة سيئة الرائحة، الحارة المملوءة بالرائحة الطيبة، الحارة الأمية الجاهلة، الحارة المملوءة بالكتب، كانت دائماً

تسكن في صدري، أحملها في فؤادي، وكلما كان إيماني بالإنسانية يتزعزع، كنت أكحل عيني بتراب هذه الحارة، فتعود لي ثقتي بالحياة، لأنني كنت أؤمن بأن كل أنواع البشر يسكنون هذه الحارة، وكل عفاريت الدنيا أيضاً يقطنون هذه الحارة) «لاهور كي كليان».

ورغم استرجاع ذكريات الحارة، وتكرار أوصافها، مرة تلو الأخرى، ورغم صدى تخيل الماضي، إلا أن نوعية هذه الذكريات ليست بالنوعية المريضة أو السلبية، بل إن الإحساس بالماضي الضائع، والمجتمع الذي تلاشى من الوجود، وانهيار العلاقات الثقافية، وضياع المشاعر العاطفية، إنما يوضع مقابل الإحساس الشديد بالمستقبل المشرق البناء، بشكل يوضح أن الكاتب لم يعد يلجأ إلى حضن الماضي لفترة طويلة، هذا بالإضافة إلى أنه وجد فرصة للحياة والسكنى في مناطق وبلدات فيها إمكانيات التعمير والبناء والتطور، وملامحها أكثر وضوحاً من ناحية كونها تمثل وطنه، ومن حيث أنها تتيح رقياً وتطوراً

أكثر للغاته وثقافته، ولهذا فهو رغم غربته في البيئة الجديدة، فإن الإحساس بالحرمان والخوف لا يساوره، كما أنه لا يتردد ذهنياً في أن يغير نفسه أو يتأقلم طبقاً للبيئة المتطورة، كما أنه لا يجد نفسه أمام صراع عاطفي ولهذا فهو آمن وبعيد عن أي اضطراب.

كانت الطبقة المتوسطة والطبقة المثقفة هما الأكثر تأثراً من بين كتاب قصص المهاجرين الذين تعرضوا للمصائب والمحن، فقد كان هؤلاء يعيشون حياة آمنة مطمئنة هادئة، وكان لديهم أيضاً حلم لازمهم طوال مرحلة الكفاح في الماضي، ووصل هذا الحلم أمام أعينهم إلى مرحلة بدا فيها واقعاً ملموساً أمام أعينهم متمثلاً في تحقيق الأمل في مستقبل مشرق، كما اتضحت لهم في هذه المرحلة معالم الطريق، وكان هؤلاء المثقفون يُنظر إليهم ليس فقط نظرة تقدير وتعظيم، داخل دوائر مجتمعهم باعتبارهم يمثلون النخبة داخل المجتمع بل أيضاً نالوا شرف قيادة البلاد ، لكنهم وسط ظروف تقسيم شبه القارة، صاروا

فريسة مؤامرة ثلاثية الأطراف، فقد تقطعت الروابط الثقافية القديمة، وتقطعت الروابط العاطفية والتاريخية والروابط المادية، كما تتقطع خيوط قديمة تهتكت، واضطر هؤلاء إلى أن يهاجروا ليقيموا في مناطق غريبة عنهم، وبدلاً من أن يجدوا أنفسهم في المكان الذي كانوا يحلمون به، باعتباره هو الحل الأمثل للقضايا والمصائب، وجدوا أنفسهم في مكان هو رمز للأزمات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، حيث تلاشت معاني الإيثار والجد[5] رغم أنه أمكن السيطرة على المشاكل التي ظهرت من جراء تقسيم شبه القارة والهجرة السكانية، وذلك عن طريق روابط جديدة مصطنعة، لم تكن فقط بديلاً طبيعياً عن العلاقات القديمة بل أمكن أيضاً أن تضمن أو تؤمّن مستقبلاً مشرقاً.

ونظراً لأن التطور الصناعي في باكستان بدأ متأخراً، ووجد ترحيباً في هذا البلد الحديث. لهذا لم تستطع هذه الروابط أيضاً أن تظل قوية محكمة، بل تقطعت أوصالها بعد مقتل أول رئيس وزراء للبلاد،

مما فت في عزيمة بناة البلد الجديد، ووجدت البلاد نفسها أسيرة بين أسوار التعصب الإقليمي، والتعصب العرقي، والتعصب اللغوي، وبين الصراع الطائفي، والصراع العاطفي أيضاً، حتى بدت مسببات الروابط التي تربط بين أبناء الوطن وكأنها روابط مصطنعة غير طبيعية، وكأنها أوهام، وعصبيات تمتد جذورها في طبيعة الناس، وأخذ الناس يستعينون بالعودة إلى الماضي، ويستعينون بالأفكار الغيبية التي تمتد جذورها فيما وراء الطبيعة حتى ينالوا الراحة الذهنية، ورغم الرغبة الحقيقية في الحصول على الراحة الذهنية، لكنهم لم يحصلوا عليها.

من الناحية الثقافية واللغوية كان هؤلاء المهاجرون هم أمناء هذه المناطق التي كان ينظر إليها على أنها مناطق نالت السبق بين مناطق شبه القارة الهندية الباكستانية، نتيجة مكانتها الثقافية ورفعتها، والتي تميزت لغتها بما فيها من أحاسيس وتعبيرات لطيفة وشفافة، لكن هذه المناطق تجد نفسها مضطرة للخضوع والانحناء أمام ثقافة نصف قبلية

وثقافة نصف إقطاعية، لم تكن لهجات (لغات) أصحابها من الممكن أن تصبح لغة أدبية، وهكذا كان التصادم والتضاد السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، بالإضافة إلى الصراع العاطفي والتعقيدات النفسية أكبر الأثر على هذه الطبقة التي ابتليت بالكرب والألم النفسي والاضطراب حتى صار حدث الهجرة من أكبر التجارب المرة في حياة أصحابها ، تلك التجارب التي لم تتلاشى من ذاكرتهم بأي حال من الأحوال، فبدلاً من أن تنقطع علاقتهم بماضيهم، بدا لهم هذا الماضي أقرب إليهم مما كان، وأعز عليهم مما كان، وأكثر عظمة وشأناً مما كان، وصار تذكر الماضي واسترجاعه علامة في الحياة، انتشرت دائرتها حتى ضمت بين جنباتها التشخص الثقافي والقوة السياسية، ورغم أن من بين هؤلاء الأشخاص أيضاً من اختلفت تجربتهم عن تجربة المهاجرين، لكن النتائج ضمتهم جميعاً على وتيرة واحدة، فقد صاروا افي النهاية ضحية المصائب التي وقعت في البلاد ، ومن هنا صاروا شركاء أيضاً في

هذا الكرب، وفي هذه المعاناة، وهكذا مهد هذا «الكرب» الطريق إلى التجديد في الشعر الغزلي[6] في باكستان، وأوجد جواً مناسباً لهذا النمط الأدبي.

وهكذا كتب «ناصر كاظمي» غزليات تعبر عن الماضي والمعاناة، وهي تدل على وجود قيم مشتركة عند أمثال هؤلاء الأدباء، ونفس «الكرب» ونفس «المعاناة» هما اللذان أجبرا الكثير من الأدباء على استرجاع صدى الماضي في رواياتهم، مثلما فعلت «قرة العين حيدر»[7] في قصتها «آك دريا بكاف فارسية» أي نهر النار، ومثلما فعل عبدالله حسيني في رواية «أداس نسلين» أي الأجيال البائسة ومثلما فعلت خديجة مستور[8] في «آنكن» أي الساحة أو الفناء (بكسر الفاء) ومثلما فعل انتظار حسين في مجموعاته القصصية المتنوعة، فهؤلاء جميعاً يجترون ذكريات الماضي، ويسترجعون صدى الأيام الخوالي، يتذكرون أيام الطفولة الحلوة، ويستشعرون سعادة وهدوء الماضي، بينما يعبرون من ناحية أخرى عن القلق وعدم الاطمئنان إلى الحاضر، وانعدام الثقة في

المستقبل، كل هذه ملامح وسمات يشترك فيها هؤلاء الأدباء، ومركز دائرتها، ومحورها هو تجربة الهجرة.

يرى هؤلاء المهاجرون أن هناك عملاً ارتكب، لا يمكن إصلاح ما نجم عنه، ولهذا فذكرى الماضي لا تمثل فقط بالنسبة لهم رمزاً واستعارة تمنحهم هدوءاً وسكينة بل إنهم أنفسهم مضطرون إلى هذا العمل، أي التعبير بأسلوب فلسفي عن الهجرة وتجربة الهجرة، بشكل لا يمكن أن يهبهم الراحة الذهنية والهدوء الذهني فقط بل يمكنهم أيضاً من أداء وظيفة الثقافة الجديدة، من خلال البحث عن معنى جديد للحياة، ومن خلال البحث عن روابط ثقافية وعاطفية جديدة.

ومن هنا أخذت قرة العين حيدر تمضي باستمرار دون كلل بين سلسلة الماضي والحاضر بحثاً عن معنى لتجربتها، وبحثاً عن قوى البناء والهدم، وكانت كثيراً ما تتوقف أثناء بحثها هذا عند الثقافة الآرية القديمة، والثقافة البوذية، التي تمثل العمق الفكري، وتدعو إلى حالة خاصة من الروحانية والإيثار، لكن

قرة العين حيدر حين تمضي من العهد القديم لتصل إلى زمن قيام باكستان، حين تبدو الحياة الإنسانية تسبح في بحر النار، تحت ضغط مختلف القوى الداخلية والخارجية، كأنها تمضي تحت أشعة الشمس تارة وتحت الظل تارة أخرى، فالألم الشخصي أو الفردي في الماضي يتلاحم في ظل الروابط الخارجية مع آلام الآخرين، ليصير سبباً للهدوء والسكينة، فلا تبقى هناك رغبة ما في البحث عن روابط جديدة، ولا شك أنه خلال عملية البحث والتقصي تظهر علامات وسمات أيضاً، حين ينسى السكان المهاجرون شخصيتهم وثقافتهم التي يتفردون بها، فيصطبغون بصبغة الثقافة المحلية لدرجة قد تؤدي إلى أنهم قد يغيرون ليس فقط أسماءهم بل حسبهم ونسبهم!

وهكذا فإن قرة العين حيدر أو كما يقال تدليلاً لها «عيني» لا توافق على قرار التاريخ فيما يتعلق بالمستقبل، فقد هاجرت إلى باكستان ثم رجعت فيما بعد إلى الهند، ومع أنها حاولت أن تنسى الماضي، إلا أنها لم تستطع أن تقيم علاقة وروابط ذات معنى مع الحياة من حولها.

وعلى العكس من «آك كا دريا» أي نهر النار، ففي «أُداس نسلين» أي الأجيال البائسة يمضي البحث في ثلاثة أجيال على مدى القرن الماضي، أما الخلفية فكانت صورة لحياة مجتمع حرفي، ضمن إطار فكري ثقافي، وقد تم هذا بشكل يتضح من خلاله أن سر الحياة يكمن في عاطفة خدمة البشر، وعاطفة الإيثار، من قبل أولئك الناس البسطاء الأبرياء، لكن في «آنكن» أي الساحة أو الفناء نلاحظ أن البحث يدور في تناظر الحياة السياسية والاجتماعية لإحدى الأسر التي خرجت من خضم متاعب الحياة، لتضيع في خضم متاعب حياة أخرى، مع ضياع معنى الكفاح من أجل الحيرة، وتقسيم شبه القارة.

ورغم أن انتظار حسين يشعر بالاضطراب والقلق من الحاضر، ويحاول أن يجد ملاذاً وملجأ في أحضان الماضي بحثاً عن الراحة والهناء، إلا أن خضم الماضي وظلاله وذكرياته تصير رمزاً لحياته، ورمزاً يستخدمه في فنه الأدبي، بحيث نجده محبوساً داخل أفكار حاضره ومستقبله المهيبة، رغم مستلزمات العصر

الملحة وصدى الآلات، فهو مثل النعامة وجد ملاذه في أحضان الماضي، وبدأ يعتقد أنه هو نفسه الآن في أمان، ويبدو أنه يريد أن يضع أساس ثقافة جفت أغصانها من قبل، بسبب انقطاعها عن أصلها، لكنه لايزال يمضي متذرعاً بالبحث عن جذور متقطعة لروح الماضي الذي انتهى، فربما تمكن من أن يلقي الضوء على شخصيته الثقافية، وينير ما بداخله من شعلة انطفأت جذوتها.

ورغم أن لديه رغبة في العودة إلى «محرق جثث الهندوس»[9] إلا أن جميع طرق العودة انغلقت، ولهذا صار حب الماضي، وصارت إقامة روابط الوحدة بين المهاجرين والقوى السياسية، والنخبة الثقافية رمزاً أدبياً ضمنه مرثية المجتمع الضائع، والتأسف على اللحظات التي مرت، وضمنها أيضاً آمال طائفة خاصة تحمل بداخلها ملامحها الثقافية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف فإنه لا يستخدم فقط الصراع مع البيئة الثقافية بل يستخدم أيضاً أسلوب البيان القصصي والروائي، ويستخدم أيضاً البلاغة الأدبية،

ويستخدم الكناية والاستعارة، وأقوال الزهاد، وحتى أقوال النساك البراهمة أيضاً حتى يتمكن من تفعيل صورة البيئة التي يرسمها، وحتى يضغط على العقل، وحتى يمكن أن يبرز حماس العاطفة وشدتها.

وانتظار حسين هنا لديه إحساس شديد جداً بالرفعة الثقافية والاجتماعية والتميز الاجتماعي والثقافي، وبعبارة أوضح التفوق العنصري، لدرجة أنه يلجأ - من أجل تهدئة فؤاده - إلى الاستعانة أحياناً بمكانته الاجتماعية، فهو سيد من نسل النبي صلى الله عليه وسلم، كما يستعين أيضاً بالجانب الروحاني، وبالانتماء والولاء الكامل للإسلام وللأمة الإسلامية، وهو الأمر الذي تسبب بالتالي في واقعة عام 1947[10] التي نتج عنها النقل السكاني المتبادل في شبه القارة، ونتج عنها مصالح سياسية خاصة، وباختصار حادثة الهجرة، التي يجد صداها أيضاً في هجرة المسلمين الأوائل من مكة إلى المدينة، وأيضاً في سفر الحسين رضي الله عنه إلى الكوفة، وفي حوادث كربلاء.

وقد أوصله الاعتزاز العرقي إلى الإحساس أيضاً بالعظمة الأخلاقية بحيث نلاحظ لديه الطمع والهوس في ظل سباق الحياة، والهرولة وتدفق العواطف الإنسانية من أجل بناء وتشكيل المجتمع الجديد، ومن أجل تشكيل روابط اجتماعية جديدة، ولما كان عاجزاً عن التعبير عما بداخله من كراهية أو تقديم دروس أخلاقية بلغة العصر، لهذا اضطر أن يرتدي قميص الماضي، وإلى استخدام الرمز والاستعارة في الأدب الروائي الباكستاني، من أجل الوصول إلى هذا الهدف، مع أن الاتجاه إلى توقير الماضي لا يزيد عن كونه عاطفة وقتية، ورغبة عاطفية، فرغم قيم الماضي الراسخة فإن طمأنينة الحاضر، وتشكيل مستقبل مشرق، ومواجهة الحقائق بروح شجاعة وعمل قوي، كل هذا من الممكن أن يقود إلى الاتجاه الصحيح، ويستفاد منه بشكل صحيح، لكن المأساة أيضاً تتعلق بأمور نفسية، وتتعلق بتكرار الأحداث مرة تلو أخرى، وحيث توجد مساحات أكبر وتنوع في الأفكار الإنسانية، وفي العواطف البشرية،

فإن تحديد التأثيرات الخارجية، وقهر القوة الخارجية يُنسي أخطاء كاتب القصة، ويجعل من ثروة الألم ميراثاً مشتركاً للجميع، فحين شارك الأنصار المهاجرين آلامهم، صارت ثروتهم ملكاً للجميع، وهكذا فإن الأديب والروائي الذي لجأ إلى مواقف سلبية بحثاً عن معنى للحياة، سيتمكن أيضاً من المشاركة في تعمير وبناء المجتمع الجديد الصحيح.

وإذا كانت الهجرة وتقطع أواصر الروابط قد نالت مكانة أساسية في الأسباب والمحركات التي أدت إلى اتجاهات العودة إلى الماضي واسترجاع صداه، إلا أن هذا العمل نال قوة أكثر من تلك التغيرات السياسية والاجتماعية التي أوجدت فرصاً لتلك التجمعات القبلية المطحونة، لإبراز أفكارها على الأفق السياسي والاقتصادي حتى ابتليت عملية التعبير عن القيم الثقافية بشبهات إحياء الماضي، لدرجة أن أدباءنا وكتابنا - دون وعي وشعور منهم - بدؤوا يرتحلون إلى أعماق عهد القصص الخيالية، بحثاً عن اللاشعور... ونسي هؤلاء أن هناك ضرورة

للبحث عن القيم المشتركة التي يمكنها أن تقوي المجتمع وتزيد من استحكامه، فمجتمع شبه القارة الهندية الباكستانية مر بفترة انتقال سبقت نظام المجتمع الصناعي، حيث كانت الأمور متروكة للجهود الفردية، وكان من نتائج ذلك رغبة أدبائنا وكتابنا في رسم صورة ما عن طريق استخدام القيم الثقافية المشتركة لمختلف العهود، تُبعد عن مخاطر النظام الصناعي الرأسمالي، ويمكن أن تقود إلى مستقبل مشرق، لكن رسم مثل هذه الصورة لا يمكن أن يتم فقط عن طريق البحث عن أمور خيالية، والبحث في الشعور واللاشعور واستقراء الشعور الفردي واللاشعور الاجتماعي، فالحياة الإنسانية ليست فقط اسماً للآلام النفسية، إذ يجب أيضاً العمل والكفاح من أجل سد حاجات الإنسان الضرورية، والعمل من أجل حمايته، والسعي من أجل إعطائه كرامته وعزته بطريقة متساوية، ففي هذه الصورة ومع استقراء الشعور واللاشعور الاجتماعي، طالما لم نطالع فلسفة التسامح والمساواة، والمادية الجدلية مطالعة عميقة

ذات معنى فلا يمكن أن تُرسم أي صورة يمكنها أن توجه مجتمعاً يخلو من الخوف والوحدة، بعد القضاء على كل احتمالات الحروب المدمرة في المستقبل، صورة لمجتمع يمكن أن يعيش فيه الناس جميعاً طبقاً لأصول الحياة معاً والبقاء معاً.

حواشي وتعليقات

1) الحديث هنا عن شبه القارة الهندية قبل التدخل البريطاني.

2) أحمد يوسف وجيلاني بانو من أدباء الهند في العصر الحديث.

3) انظر مقدمة كتاب من الأدب الهندي الحديث والمعاصر للمترجم ط المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 2000م.

4) انظر أمثلة للقصص المترجمة في الكتاب السابق.

5) يعبر الناقد وهو من الهند عن وجهة نظره في قضية تقسيم شبه القارة ويمكن الرجوع إلى ما كتبه د. أحمد محمود الساداتي في كتابه عن تاريخ شبه القارة الهندية وحضارتها وما كتبه الدكتور عبدالمنعم النمر في كتابه عن الإسلام في الهند.

6) الشعر الغزلي في الأدب الأردي لا يعني التغزل في النساء بل هو نمط يذكر فيه الأديب موضوعات اجتماعية وسياسية مختلفة وقضايا متنوعة. انظر مفهوم الشعر الغزلي في العدد الثاني من المجلد الأول مجلة الأدب الإسلامي للشيخ محمد الرابع الندوي.

7) أديبة نالت عدة جوائز وللوقوف على نماذج من أدبها انظر بحث للمترجم بعنوان الأدب النسائي في الهند بين الواقعية والرمزية «قرة العين حيدر نموذجاً» مجلة مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة العدد السادس 1999م.

8) خديجة مستور لها أسلوب أدبي متميز للمزيد من المعلومات انظر البحث المشار إليه قبلاً.

9) كناية عن الثقافة الهندوسية.

10) يقصد تقسيم شبه القارة إلى هند وباكستان وهو الأمر الذي يراه بعض المفكرين الهنود بأنه خطأ كبيراً.

* * *

من الشعر إلى اللسانيات

رومان جاكوبسون(*)

ترجمة رشيد بلحبيب

عـندما كنتُ في ثـانويـة مـوسكـو بمعـهد لازاريـف Lazarev للغات الشرقية، كنتُ أكتب الشعر، ووجدت نفسي منجذباً نـحو الحركة المستـقبليـة الروسية. كـما أتذكر اليوم الذي قرأت فيه لأول مرة آثار كليبنيكوف Khlebnikov، مطبـوعة في مجلد مدهش يحمـل عنوان

«صفعة لذوق المجتمع» 1912م، وقلت في نفسي: إنها أروع أشعار عصرنا التي قرأت حتى الآن.

لقد حدد تأثير الرمزية الروسية والفرنسية تكويني المستقبلي، إذ حاولت ترجمة بعض أشعار مالارمي Mallarmé – الاسم المهيمن بالنسبة لي – عندما كنت في السادسة عشرة من عمري. لقد كان لدينا – في الثانوية – معلمٌ للفرنسية اسمه هنري تاستوفان Henri Tastevin، كان في شبابه سكرتير تحرير للمجلة الرمزية «جزةُ ذهبٍ» Toison dor وبعد ذلك، محرراً ومترجماً لمجلد روسي للبيانات المستقبلية الإيطالية، وبما أنني أتحدث الفرنسية منذ الطفولة، كتبت له – بدل الأعمال الاعتيادية – دراستين: ترجماتٌ وانعكاساتٌ، على سماء مالارمي وعلى قصيدته السونيتة «sonnet» و«شم دارس» «une dentelle sabolit» التي كانت تشدني بقوة.

وكما يقول روني ويليك Rene Wellek في مقال حديث له، لقد ظل كتاب تيبوديت Thibaudet حول مالارمي المنشور سنة 1912م، غير معروف تقريباً،

ولكننا حصلنا عليه في موسكو في البداية، وقد أثر في محاولاتي الأولى في تفسير النصوص الشعرية.

بالتأكيد، لقد كان عبورُ مالارمي إلى المستقبليين طبيعياً جداً.

لقد تابعتُ محاضرات المستقبليين ومطارحاتهم، وتعرفتُ على مايكوفسكي Maiakovski حيث تبعَ ذلك صداقة حميمة.

كما قمتُ بزيارة كليبنيكوف في سان بيترسبورغ حوالي نهاية 1912م ولن أنسى أبداً حوارنا المثير، لقد احتفلنا معاً بعيد رأس السنة في المقهى الفنية المشهورة «الكلب الشارد » « Le chien errant »، وسمعت لأول مرة طريقته الساحرة في إنشاد أشعاره. كما كتب في مصنفه الذي صدر مباشرة الإهداء التالي: «إلى رومان جاكوبسون، الذي أظهر صلتنا بـ شياطين الجبل الأقرع les demons du mont chauve والفتيات الشمسية les filles solaires». لقد حملت إليه مجموعة من النصوص ذات السحر الروسي، المفعمة بلغة المعتوهين كمثال جيد للشعر المغلق

وما فوق الواعي، وقد استعملها مباشرة، في بعض شعره الذي كتبه فيما بعد. وانتهى الإهداء بهذه الكلمات «تحت تأثير معارك المستقبل»، الشيء الذي ظل غامضاً: الصراعات الأدبية أو الحروب القادمة التي فكر فيها كليبنيكوف بحيوية.

في هذه الفترة رسمتُ الخطوط الأولى لبعض الدراسات والبيانات معلناً أهمية الشعر والرسم التجريدي. كما فكرت أكثر فأكثر في بنية الفن الشفهي، وفي السؤال حول العلاقة بين الشعر واللغة، والحاجة إلى تحليل اللغة من أجل فهم كيفية صناعة الشعر من جهة، والاستعداد لمعرفة القوة الكامنة للغة عبر التجليات الشعرية الظاهرة للعيان من جهة أخرى.

قلت لأبي، الكيميائي المندهش لانشغالاتي، بأن الأمر يتعلق بالبحث عن المكونات النهائية للغة، والتنقيب عن نسق مشابه للتصنيف المرحلي للعناصر الكيميائية.

في اليوم الأول من دراستي الجامعية، عندما

كنتُ مصطفاً من أجل التسجيل في قسم اللسانيات بشعبة «السلافو-روسية» في كلية الآداب، تعرفتُ على الطالب بيتر بوكاتيريف petr Bogatyrev الذي صار فيما بعد أكبر رواد الإثنولوجيا البنيوية، وناقشنا في الحال، الحاجة إلى حلقة للشباب من أجل السعي إلى إدراك أسرار اللغة والشعر المكتوب والشفهي.

تَم اللقاء الأول للحلقة المذكورة بعد عدة أشهر، الثاني من مارس 1915(**).

الهوامش

*) هذا النص من كتاب Larc الصادر عن Librairie Duponchelle، وهو كتاب خاص برومان جاكوبسون، يتضمن مقالات بقلم جاكوبسون، وأخرى لغيره عنه وعن نظريته اللسانية والشعرية.

**) ذُيل نص جاكوبسون بالفقرة الآتية:

نُشر ديوان كريشنيكه Kruchenykh وألجاكروف Aljagrov (الاسم المستعار لرومان جاكوبسون) سنة 1914م بعنوان «ديوان فوق الواعي» Zaunmaja gniga، حيث يوجد تداخل غريب بين كلمتي Kniga «الديوان» وgnida «المتثاقل».

* * *

علامتا الاقتباس(*)

مارجوري غاربر(**)

ترجمة رشاد عبدالقادر

مراجعة خالد حسين

إذا كنت ترغب بإلقَاء محاضرة إكراماً لجُمْهُور مُحْتَشد، فإن طُمُوحك لا يَجْدُر به الثَّنَاء، وتجنب على الأقل الاسْتِشْهاد بالشعراءَ، إذْ الاقْتِبَاس منهم يَنِمّ عن صناعة ضعيفة.

أبُقْراط (الوَصَايَا)

.1

حينما توجَّه النائب **هنري هايد** بكلامه إلى

مجلس الشيوخ في المناسبة الجليلة لجلسات توجيه الاتهام [في قضية **كلينتون – لوينسكي**][*3]، أسْبَغ على تعليقاته عنصر الهيْبة الضروري بإضفاء نكهة إليها عبْر الاقتباسات المألوفة؛ أو الاقتباسات التي بدا أنه ينبغي لها أن تكون مألوفة. استشهد، على سبيل المثال، بـ السير **توماس مور** الذي لم يُبِحْ له ضميره الرضوخ لقضية **طلاق هنري** الثامن المخادعة [من زوجته **كترينا**] وزواجه [من **آن بولين**]. على أَن اقتباس **هايد** من رجل الدولة التيودَريَّة كان له جرْس معاصر غريب. فقد أخبر عضو الكونغرس، من إلينوي، مجلس الشيوخ قائلاً: «وكما قال **مور** لابنته مارغريت: «يا **مغ**، عندما يحلف المرء يميناً، فإنه يحمل ذاته كالماء بين يديه. إذا باعد ما بين أصابعه، لا أمل له، حينذاك، في أن يجد نفسه ثانية»[1]، وهنا يخرج صوت **توماس مور** مكتوماً إلى حدٍّ ما؛ فالذي يتكلم هو في الواقع شخصية **مور** في مسرحية **رجل لكل الفصول** 1960 لـ **روبرت بولت**[2].

ربما كانت المقدمة المتَّقِدة التي تصدَّر بها **بولت**

مسرحيته؛ حيث يوضِّح فيها سبب اختياره بطل المسرحية، قد دفعت بعضو الهيئة أن يجد هذا الاقتباس في محله. يقول **بولت**: لا يحْلِف المرء يميناً إلا عندما يبتغي أن يُنيط نفسه على نحو استثنائي بما يتعهد به، حينما يبتغي أن يُماثل بين صدق اليمين وفضيلته هو؛ إذ يقدِّم نفسه على أنه ضامناً لهذا اليمين. ويتكلَّل بالنجاح. لكن، هناك نوع من عدم المبالاة مع الحانث في يمينه؛ نشعر أن الرجل لا ذات لديه ليتعهد بها، ولا ضمانة ليُقدِّمها »[3]. غير أن الاقتباس من **روبرت بولت** يفتقد إلى قوة الإقناع[*4] - التاريخية، والدينية، والمعترفة بها - التي يتمتع بها الاقتباس من السير، وفيما بعد القديس **توماس مور**. لعل إدراك تصريح **روبرت برتن** الشهير حول الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية، إذ قال: «ربما يرى قزم يقف فوق منكبَي عملاق أكثر مما يراه العملاق نفسه»[4] قد دفع بـ **هايد** الطويل المُحْدَوْدَب أن يمد بعنقه عبر العصور متحدثاً إلى المستقبل من خلال صوت من «الماضي».

أن أتخير التشديد على زيف هذا الماضي بحصر الكلمة بين علامتي اقتباس، يشير منذ البداية إلى إحدى الخصائص اللافتة لهذه الدوال المطبعية. ففي ظل شرط استخدامها الحالي، قد تشير هذه الدوال إما إلى الموثوقية، أو إلى الشك. تُضفي تلك «الموثوقية»، أو ذاك «الشك» وهذه خصيصة لنا عودة إليها فيما بعد. لكن لنمضي الآن، بُرهة أخرى، مع جلسات توجيه الاتهام.

في مستهل تعليقاته، وطلباً لمرجع ثقة، يقتبس عضو الكونغرس **هايد**، من **شكسبير** أيضاً. وفي هذه الحالة كان المؤلف معروفاً بحيث لم يكن هناك داعٍ لذكر اسمه. ترنَّم **هايد** قائلاً: «إن نظام عدالتنا المفدَّى لن يبقى هو عيْنه بعد هذا. وبناء على ما ستقررونه، إما أن تتوطد قوته لتحقيق المزيد من العدالة، أو أن يمضي في الطريق الذي ذهب فيه الكثير من أخلاقية بنية دولتنا التحتية ويصبح مجرد عرف ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أي شيء»(5).

لعلها عدم روح رياضية منا أن نُعيب على **هايد**

ليِّه لهذا الاقتباس خارج سياقه. فكلا العبارتين: «الصخَب والعنف» و«لا يعني أي شيء»، قد باتتا منذ أمدٍ من ذخيرة الكلمات العامة، يستعيرها كل امرء، بدءاً من **وليام فولكنر** إلى **مالكولم إيفانز**[6]. غير أن صرخة يَئِس **مَكبث** على لا معنى حياتـ(ـه)، التي أطلقت كرد فعل على نبأ موت زوجته، تبدو بطريقة ما وعلى نحو استثنائي غير ملائمة لخطبة سياسية كل ما ترمي إليه هو لا معنى اللحظة الراهنة. «فالحياة» في صياغة مَكبث لها، ما هي إلاّ:

ممثلٌ مِسْكينٌ

يتبَخْتَر ويَسْتَشيِط ساعته على المسرح،

ثُمَّ لا يسْمَعه أحد: إنها حكايةٌ

يَحْكِيهَا مَعْتُوه، ملؤها الصخَب والعنف،

ولا تَعْني أيّ شيء[*4][7].

ما كان يرمي إليه **هايد** باستشهاده ذاك، هو أن يستنهض بمجلس الشيوخ إلى العظمة بإقناعهم **تحَاشِ**

انتقاص العدالة إلى «صخب وعنف، ولا تعني أي شيء». رغم ذلك، فإن تجاور عبارتي «**ممثل مسكين**» (**ممثل** رديء، هاوٍ، غير بارع) و«معتوه» يبدو **خطراً** بعض الشيء في سياق خطبة موجهة إلى مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي. وقد وجدَت **ديلي نيوز** تسلية في هذا الإسقاط، حيث تقول: «قال **هايد**: أن الحنْث في اليمين «صخَب وعنف، ولا يعني أي شيء». لَكنه أسقط بيت الشعر الذي يسبقه، والذي يقول: إن الحياة «حكاية يحكيها معتوه»»[8]. وبعد تحديد أن هذه «كلمات شكسبير في مسرحيته **مَكبث**»، لمّحت الصحيفة إلى أن هذا الرأي في «الحياة» هو إلى حد ما «رأي **شكسبير**» أكثر من كونه رأي **مَكبث**. وأقل ما يمكن قوله هو أن **ديلي نيوز** نظرت إلى المسرحية نظرة سليمة. نشرت مقالة أخرى في **نيوز دي** كتبها «محام يتخصص في قانون الملكية الفكرية» يصف فيها **هايد** على نحو ممْراح بكونه ابتدأ تعليقاته «باقتباس من '**هاملت**'؛ 'ملؤه صخَب وعنف، ولا يعني أي شيء'»[9].

كتب باحث ذات مرة عن **شكسبير**، قائلاً: «أن تستشهد به في محاضرة، أو في مقالة، هو أن تُسبغ بريقاً وهيبة على الكلمات والأفكار التي تكتنف اسمه الساحر»[10]. لكن، هل يُضفى البريق ذاته على المتحدث باليُسر نفسه الذي يُضفى به على الكاتب؟ أم أن تزامن «ممثل مسكين» يُسهم في تذكير المستمعين بوضوح تام أن المتحدث **ليس** شكسبير، أو - إذا استشهدنا بأحد النصوص التي كانت ذات يوم من النصوص المعتمدة - «ليس الأمير **هاملت**»، بل بالأحرى هو:

تابع الأمير، امرؤ يزيد الحاشية عدداً

ويبدأ بمشهد أو مشهدين،

ينصح الأمير؛ أداة طيعة، لا ريب،

مُراع للآخرين، ويبهجه أنْ يكون ذا نفع،

حصيف، حذر، موسوس؛

فخم العبارة، ولكن بليد قليلاً؛

وفي بعض الأحيان، بل الحق، مضحك غالباً -

غالباً، أحياناً، الأبله[*6][11].

حتَّى **النيويورك تايمز** بدَتْ ضجرة قليلاً مع نهاية دعوى توجيه الاتهام. وأفادت **التايمز** أن «السيد **هايد** حشَد معجم **بارتلتٍ** حقيقي في تقديمه التماس الإدانة الأخير المشبوب بالعاطفة. فقد قال: 'نحن القلة المحظوظة' مقدِّماً بذلك ثناء شكسبيرياً لزملائه جمهوريي المجلس». و«مقتبساً من **غيبون**، شَجَبَ السيدُ **هايد** رئيس الدولة على نحو لاذع بتشبيهه بالإمبراطور الروماني الفاسد، **سِبتموس سِفيروس**، قائلاً 'قطع **سِفيروس** العهد على نفسه كي يخون فقط؛ وداهَن ليحكم فحسب؛ وكيفما ألزَم نفسه بين الفينة والفينة بالقَسَم والعهد، فإن ضميره الخانع لرغبته، سيحلُّه من الالتزام المتعِب'»[12]، ونبَذَ صحافي في جريدة أخرى مناظرة توجيه الاتهام بوصفها «بزَّات زرقاء تقتبس من معجم **بارتلت**»[13]. والمعنى المتضمِّن ههنا هو أنهم على غير العادة؛ إذ لم يقولوا، بأية حال، شيئاً جديداً. فهل كان الاقتباس، في ظل هذه الظروف، موضع ثقة **أكثر** من صوت المتحدِّث؟ أم أنه، بالأحرى، موضع ثقة **أقل**؟

مَنْ الذي يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتي اقتباس؟ وفي حالة خطبة **هايد** الموجَّهة إلى مجلس الشيوخ، هل الذي تحدَّث هو **هايد**، **مور**، أم **بولت**؟ **هايد**، **مَكبث، شكسبير**، أم **ج. ألفرد برفروك**؟

.2

يقترح **إدوارد سعيد**: إن «الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة. وبما أنه أداة بلاغية يمكن للاقتباس أن يكيِّف أن يُدْمج، ويُزيِّف (سواء أعيد صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أم لم تُعدْ هذه الصياغة)، أن يركُم، ويحمي، أو أن يخضِع؛ إلَا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائماً تذكيراً بأن الكتابة الأخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية»[14].

يُذكِّرنا الاقتباس بأن **الكتابة** إزاحة. فبِمَ يخبرنا الاقتباس عن الكلام؟

كيف يشير المرء إلى أن الكلمات التي يقولها هي بين علامتي اقتباس؟ أو «علامتي اقتباس»؟ لقد

بات مُتعارف عليه في المؤتمرات العلمية أن يرفع المحاضِر/ المحاضِرة يديهـ(ـا) فوق مستوى كتفيهـ(ـا) وأن يثني بسرعة السبابة والوسطى مقلِّداً الهيئة (النموذج الأمريكي، علامة مزدوجة) التي تكون عليها علامتا الاقتباس على الصفحة. والأثر الذي تتركه هذه الثَّنْية، كما علّق - إذا استرجعنا الأحداث الماضية - **رَجِرْز** Rogers **وهامْرسْتاين** Hammerstein[(*7)]؛ بوصفهما شخص واحد، هو أن: هذه الإيماءة تجعله يعتقد دائماً أن المتحدِّث يقدِّم أداء من أجل «حديث سعيد». فهل يُومئ أناس الجزر البريطانية - أو الذين تكون بريطانيا أول مكان لإصداراتهم - بإصبع واحدة للإشارة إلى علامتي الاقتباس؟ (ربما لن يُذكَّر، حينئذ، المرتادون دار الحضارنة بـ **المحيط الهادئ الجنوبي**، إنما بـ «العنكبوت 'الصغيرة'.») لكن، باتت ثنْية الإصبعين، في الواقع، متعارف عليها أكثر مما هي حركة تقليد؛ علامة على الاقتباس أكثر من كونها علامة اقتباس. ترتبط هذه الإيماءة للمغنِّيات [في الأوبرا] باليدين إضافة إلى

الكتفين، لا لتُعبِّرْن عن فعل الاقتباس وحده، بل لكي تُعبِّرْن عن موقف - غالباً يكون نزوع إلى شك ساخر - من قوة إقناع كل من الاقتباس والذي يستشهد به. يطلق عليها بعض الناس اسم علامتي الاعتراض، مشيرين إلى أنها المعادِل المجترَح لما دعاه **دريدا**، اتِّباعاً لـ **هايدغر**، بكونه «قيد الشطب»؛ أي، كلمة وقد جُرِّر خطٌّ أفقي على طولها، للدلالة على أنها تُعيِّن حدود فكرة - عقدة تكون الكلمة الحالية غير ملائمة، أو غير كافية للتعبير عنها كـ: **الإنسان**، **الحرية**، **العدالة**. ويشير آخرون، أولئك الذين يستخدمون إيماءة هزَّة الإصبع، إلى هذه البُنُوط الهوائية على أنها «علامتا اقتباس الذُّعْر»؛ ومن المحتمل أن الكلمة المؤطَّرة والإيماءة السحرية قد ساهمتا كليهما في تداول المصطلح.

لم يكن الأمر دائماً على هذا النحو. قد يستذكِر مرتادو المؤتمرات - أولئك الذين لهم ذكريات ذات عهد بعيد أو الذين لوَّح الشيْب شعرهم - تلك الأيام حيث كانت عبارة «علامة اقتباس... نهاية

الاقتباس» تُسمع همساً، معيِّنة حدود عبارة مقتبسة. (فبدون علامات الترقيم الشفهية هذه، كانت الفِقرة المقتبسة تنصهر في نص المتحدِّث نفسه من دون حد ملموس بينهما، لاسيما عندما يكون الاقتباس مطولاً ويمكن نسيانه). قد تكون الحاجة، من جانب آخر، هي التي تدعو إلى الارتجال الدراماتيكي. فقد اعتاد حاخام الهيكل الذي كنت أرتاده أيام صباي، وهو مهاجر روسي ذو ميل نحو التنميق البلاغي في أدائه خُطبه، اعتاد أن يختتم كلامه بصوت جهوري قائلاً: «وأنا أقتبِس» قبل أن يلقي، أيا كانت، بكلمات الحكمة التي اقتنصها لعظته. وغالباً ما يذيِّل السناتورات أو الشخصيات الشعبية اقتباسات خطبهم؛ إنما تدل على حسن اطلاعهم، مخافة أن يخفق الحضور في تدوين الاقتباس أو تدوين معرفتهم الواسعة. «كما قال **إبراهام لنكلون** بتبصُّر»؛ «في الكلمات الخالدة لـ **جون كيندي**»؛ «كما يخبرنا **سِفْر أشعيا**».

إن ممارسة الاقتباس تفعِل فعلَها إذا كان

المقتبَس منه شخصية بارزة، ممكن تمييزه، وذو مقام رفيع؛ وفي الواقع، يبدو، ومن ثم، أن هذه الخصال الثلاث تضفي ذاتها على هيئة شبحية إلى المتحث الحالي الذي يتبدَّى في فعل الاقتباس، أنه يدمج عملياً السلف ويتحدث من حيث ميزة أفضلية العصور، وكأنه الدمية الروسية التي ازدردت هذه القوى المقنعة الملفوظة بوضوح، لذلك فهي قادرة على أن تتكلمها من مصدر آخر [بطنها، مثلاً]. ومتى كان الشخص المقتبَس منه **أقل** شهرة وسيئ السمعة، انتشر النموذج القديم: علامة اقتباس - نهاية الاقتباس، حيث يُخلَع الشك، لكن ضمن حدود قانونية، على صدق المقتبَس منه أو يؤكد الدلالة المشتبَه بها لما يُنطَق به. ويكون مفعول استخدام هذا النموذج إقصاء أكثر مما هو إدماج.

وعَوْدٌ إلى مرافعة مديري مجلس النواب إلى مجلس الشيوخ، فقد كانت الكلمات التي يُلقيها السادة، عندما تكون ضد الرئيس **كلينتون**، تقتبِس بعلامتي اقتباس شفهية مدروسة ومطْنَبة:

أدلَت الآنسة لوينسكي بشهادة أنْ، علامة اقتباس «لم يقُلْ لي أحد أن أكذب «نهاية الاقتباس. إذا فكَّرنا في هذا الإقرار على حدة، فإنه يبدو مبرِّئاً. ولكن، في سياق دليل آخر، نجد أن هذا الإقرار يقدِّم استنتاجاً مضلِّلاً. بطبيعة الحال، لم يقل أحد لها: «اذهبي الآن يا مونيكا إلى هناك واكذبي». إذ لا ينبغي عليهم قول ذلك. فاستناداً إلى كلماتهم السابقة، المنطوقة منها وغير المنطوقة، تعرف الآنسة لوينسكي ما الذي يُتوقع منها أن تقوله[15].

أو، مرة أخرى:

وفقاً للآنسة لوينسكي، قال لها السيد جوردان أنه تحدَّث مع الرئيس، وأنها موصى بها أشد ما تكون عليه التوصية، و، علامة اقتباس «إننا في عمل»، نهاية الاقتباس. غير أن الدليل يُظهر أن السيد

جوردان لم يتخذ أية إجراءات لمساعدة الآنسة لوينسكي إلا مع مطلع شهر ديسمبر من تلك السنة، بعد أن ظهرت في قائمة الشهود في قضية جونز[16].

كثيراً ما تشتغل عبارة «علامة اقتباس - نهاية الاقتباس» بهذا الأَسلوب. فقد تدُس شخصية من القصص البوليسية على شخصية أخرى أن «لديه، علامة اقتباس، بواعث وجيهة تماماً على قتل شخص محدَّد، نهاية الاقتباس»[17]، في حين أن **الخاسر** لـ **بيتر أسْتينِفْ** تفيدنا بأن أحدهم «'عبَّر عن رأيه الشخصي في أن الصورة كانت، علامة اقتباس، عظيمة مقارنة بأمريكا نهاية الاقتباس'»[18]. وعندما تُقال عبارة «علامة اقتباس - نهاية الاقتباس» قبل الكلمة التي نكون بصددها، فهي تدل على أقصى درجات النزوع إلى الشك. فجملة «علامة اقتباس - نهاية الاقتباس إخلاص العمدة لواجبه»، تعني أن المتحدث لا يعتقد بإخلاص العمدة تماماً.

أخذت **مونيكا لوينسكي** على المشكلة الزَلِقة

التي أثارتها علامات الاقتباس الشفهية الغُفلة عندما كانت تُدلي بشهادتها أمام مديري المجلس في جلسات توجيه الاتهام. فقد قالت: «'أحياناً في، شهادتي المحَلَّفة الضخمة، كانوا يضعون علامات اقتباس حول أقوال كنت أنسبها إلى أشخاص آخرين، ولم أكن أعني بها اقتباساً حرْفاً بحرف بالضرورة'»، «ونبَّهت مرات عدَّة في شهادتها»، «'هذا ليس اقتباساً حرفياً'»[19]. إن هذا التحذير القانوني، مهما يكن متأخراً، يخلع بعض الشك على مسألة النقل [النسخ]، ومدى اعتباره كقوة مقنعة. وحينما تغدو عبارة: «هو/ هي قال»، إلى عبارة: «قال شيئاً من هذا القبيل»، و«قالت شيئاً من ذاك القبيل»، فإن فاعلية الموثوقية والدليل [كقوة مقنعة]، التي يقدمها الاقتباس حرفاً بحرف، تصبح باهتة وغير واضحة.

إذ إنه، ويالـلمفارقة، طالما يمكن لعلامتي الاقتباس، مكتوبة كانت أم منطوقة، أن تنقلا الموثوقية والمصداقية المطلقتين، كذلك يمكنهما نقل الموثوقية المشكوك في أمرها، السخرية والشك («يا

لهذا 'القائد' الذي انتخبناه»[20] أو، إذا أخذنا عن مقالة نُشرت في **مجلة القرن** عام 1897، «يجب أن أضع كلمة اللعب بين علامتي اقتباس لأعرِب عن سخريتي منها»)[21]. فأمَّا أن «هذا ما قيل حرفاً بحرف» أو «هل يمكنك تخيُّل قول هذا أو الاعتقاد به؟».

والحال، أن مديري المجلس لم يهِزُّوا أصابعهم لمجلس الشيوخ بينما كانوا يقتبسون، سواء أكان الاقتباس من الآداب الكلاسيكية أم كان من **مونيكا لوينسكي**. (لو فعلوا ذلك بدا الأمر أكثر تسلية). إنه «الحديث السعيد» لرقصة الأصابع، لا يمكن تخيُّل أحدهم يستشهد بـ «لا تسأل ما عساه لبلدك أن يقدمه لك»، أو «يُخامرني حُلُم» أن يتوقَّف بُرهة ليُطْبق بأصابعه ويَبسُطها قبل أن يُباشِر ثانية في أعلى درجات البلاغة. إن هذه الممارسة مقتصرة في الواقع على البروفسُورات والطلاب خريجي الجامعة، بل إنهم عادة لا يفعلون ذلك عندما يقتبسون من الصفحات المنمَّقة. فنادراً ما تصدَّرت عبارة «أن تكون أو لا

تكون»، في غضون تجربتي، بإيماءة «الاقتباس» بالإصبع.

.3

لنتأمَّل للحظة كمْ الأمر لافت للنظر إن كان ينبغي علينا لفظ أية علامة ترقيم بصوت مسموع. تُستخدم أحياناً «نقطة انتهى!» كتشديد («لا مثلجات قبل الغداء. نقطة انتهى!») لتُحدِّد إغلاق الحديث. فلا ترحيب بالإجابة ولا حفاوة بها؛ إذ الأمر قد أغلق. ولإدخال البهجة إلى قلب الحضور، كثيراً ما مثل الكوميدي **فيكتور بورج** الدنمركي المولد «نمرة» [مسرحية] في عام 1950، كانت تُدعَى بـ: «علامة الترقيم الصوتية»، حيث كان يقوم بإصدار ضوضاء بصوت مفرقع ذي طنين موافق لـ: «الشَّوْلة، علامة الاستفهام، وإشارة التعجب، وهو يقرأ بصوت مسموع فقرة مع التكملة الشفهية الكاملة لعلامة الترقيم ومُرفِقاً هذه الأصوات بالإيماءات. كانت علامتا اقتباس **بورج** شَوْلَتَيْن (فرقعة حادة؛ فرقعة حادة)

وإيماءة علامة اقتباس الذُّعر المقلّدة. وبصرف النظر عن الحيوية المحْضَة لـ «نمرتـ(ـه)» وابتكاريَّتها، **نجح بورج** في أن ينزع الألفة عن دور الترقيم في المعنى المنقول. وكما اندهش جنْتِلْمان **موليير** إذْ اكتشف نفسه يتكلم نثراً، كثيراً ما وَجد جمهور **بورج**، بعد مضيّ ثلاثة قرون على التحويل من ممارسة الترقيم البلاغية إلى ممارستها التركيبية في الجملة، أن هذه الخربشات الصغيرة كانت جزءاً من الكيفية التي تكلموا واستمعوا بها.

لم يظهر الاقتباس في باكورته في متن النص، بل في الحواشي على أنها تلويحات أو إثبات لما كان [النص] يدَّعيه؛ وبدت أحياناً أقرب إلى الهوامش الحديثة منها إلى الاقتباسات. وكما أشار **ر.ب. مَكِرُّو**: كثيراً ما كانت الشوْلتان تستخدمان، حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، في بدايات السطور لتلفت النظر إلى التعليقات الجامعة المانعة... إذ لم تُرفق بالاقتباسات إلا مع نهايات القرن الثامن عشر»(22). ولكن، كان ثمة سؤال

حقيقي منذ البداية تقريباً عن علاقة علامتي الاقتباس بالكلام؛ والحق، علامات الترقيم جميعها.

باتت الشوْلة – وهي كلمة يمكن تعقُّب أصلها إلى علم عروض اللغة الإغريقية وبلاغتها – تُستخدم كعلامة ترقيم لفصل أكثر عناصر الجملة صِغراً. وكاستدلال من واقعة أن الشوْلة تجعل البنية النَحوية واضحة وبذا معنى الفِقرة المكتوبة، كما تفعل الوقفة الصغيرة في الكلام، نَزِع نحويُّو عصر النهضة أحياناً إلى وصف الشولة بكونها علامة على هذه الوقفة. من هنا نجد أن معجم **بوتنهام** «**الشعر الإنكليزي**» يقول: «الوقفة الصغيرة أو الشولة تُضفَى على أية كلمة»، في حين يقول معجم **بن جونسون** «**قواعد الإنكليزية**» عن الشوْلة أنها: «نَفَس قصير»[23]. لكن، ثمة تباين بين التوكيد الذي يُبديه معجم **بوتنهام** وبين توكيد معجم **جونسون**. ففكرة **بوتنهام** هي أن الغاية من علامة الترقيم خطابية. في حين أن **جونسون** يؤكد غايتها التركيبية [في بناء الجملة]. أي إن، **بوتنهام** يتَّبع غالباً العادة المتعلقة بالقرون الوسطى في

التعامل مع النقاط أو الوقفات بوصفها إشارات إلى القارئ، لاسيما عندما تكون القراءة للحضور بصوت مسموع، بينما يُعَد **جونسون** من أوائل الكُتَّاب باللغة الإنكليزية الذين نظروا إلى علامات الترقيم بوصفها مرشداً ضرورياً على البناء النحوي للجُمل. في هذا الطَوْر، لم تكن الاقتباسات تُعَلَّم في النص بعلامتي اقتباس، بل بكلمة كـ **اقتباس** تتْبعها شولة في متن النص (نجد في معجم **بوتنهام**، مثلاً، «يمكنك أن ترى، اقتباس الملك، إذ ما الفائدة من الهرب والتطلُّع إلى الوراء»)[24]. وبعبارة أخرى، كانت علامة الاقتباس مشعرة شفهية وسمعية. فقد كانت الأذن، لا العين، لم تزل لها الغَلَبة.

بدأ هذا الأمر يتغير في بريطانيا القرن السابع عشر. حيث راحت الشوْلة تظهر فوق السطر على أنها علامة اقتباس. وكانت العلامة مقلوبة في بداية الاقتباس أو السطر. وفي السنوات التالية أضحت تدعى بـ **علامتي الاقتباس**[*8]. والتعليق المرفق بالاقتباسات في النصوص التي تدل على حسن اطّلاع

مؤلِّفيها، يشير إلى كل من: استخدام دلالات من هذا القبيل، كما يشير نوعاً ما إلى قلق نصي حول هذه الدلالات. كتب أحدهم: «ولأوثِّق تاريخ أفكار المؤلِّف، فإن الأقسام التي اشتملت عليها هذه الرسالة مضمَّنة بين فاصلتين»[25]. وحذَّر آخر: «لا ينبغي على القارئ افتراض أن لا شيء قد تم حذفه، حتى وإن كان هناك علامتا اقتباس للفت النظر إلى النص»[26]. واستَدرَّ ثالث انتباه القارئ إلى «الفاصلتين المقلوبتين اللتين تدلان على المقتبسات»[27]. وعنَّف أحد كتب القرن التاسع عشر، **الأدب الإنكليزي الحديث: عيوبه ومثالبه**، فقرة لظهورها «من دون علامتي اقتباس، أو أية علامة أخرى لتُشير إلى أن الكاتب يقصد بها كاقتباس»[28].

إذا كان كل هذا القلق: هل هو اقتباس؟ هل يوثَق به؟ هل هو كامل؟ يرافق النص **المكتوب**، فما هي تضمينات الكلام وتشعُّباته؟ كيف كان **للسامع**، الآن، اليقين أن ما كان يُقال له هو بين «علامتي اقتباس»؟

لقد رافقت الحكاية ذاتها بداية استخدام «علامتي الاقتباس» في القارة الأوروبية. فأول ما استُخدم فيه العلامة الفرنسية للاقتباس: الـ (Guillemet) وفقاً لـ Grand Encyclopédie، كان عام 1546[29]. كانت علامتا الاقتباس غائبتين في أول طباعة في فرنسا كما هو الحال في البلدان الأوروبية الأخرى. ويختلف الأسلوب الطباعي الفرنسي عن بقية اللغات في أن الحوار يُنضَّد من دون علامة الاقتباس. فقد كانت كلمات كل من المتكلمَيْن المتواليَيْن أو المتعاقبيْن تُعلَّم، بدلاً من ذلك، بـ آمْ ومن ثَمَّ شرطة (em-). ويُعمل بها أحياناً في الإيطالية أيضاً. وفي أغلب الأحيان، قد تتصدَّر أو تتْبع فقرات الاقتباس في اللغة الفرنسية إفادة ببداية الفقرة أو نهايتها: كـ **نهاية الاقتباس**). والاقتباسات في اللغة الألمانية إما أن تُعلَّم بفاصلتين مزدوجتين أو بفاصلتين مقلوبتين. وفيما يتعلق بترقيم اللغة الإنكليزية، فإن هذه السنن الطباعية جميعها لها تبعاتها التي لا ترتبط بكيفية قراءة الفقرات بالعين وحدها، بل تتَّصل أيضاً بكيفية قراءتها بصوت

مسموع. وهذا بدوره سيؤثر على تداوليَّتها الثقافية، والكيفية التي تُثمَّن بها. فهل هذه لآلئ الحكمة، دُرر اللغة؛ أم [مجرَّد] كليشيهات ونوادر؟ هل هي خيلاء أم كلام مبتذَل؟ هل هي أفضل من «اللغة الواضحة» أم أسوأ منها؟

.4

إن بعضاً من أكثر الرجال والنساء الذين اقتُبس منهم في التاريخ، عبَّروا عن رأيهم في مسألة الاقتباس بشكل اقتباس. فقد تصدَّى دكتور **جونسون** بقسوة للنقد الذي قال بأن الاقتباس حذلقة، حيث يقول: «كلا، يا سيِّد، إنها شيء جيد؛ إذ فيها عقل مجتمع. فالاقتباسات الكلاسيكية هي **كلام** رجالات الأدب في مغارب الأرض ومشارقها»[30]. إن «**كلام**» **جونسون** كلمة مرور، صيغة سحرية: افتحي يا سمسم، و«كود» code انتماء. ويميِّز رجالات الأدب واحدهم الآخر عبر الزخرف البياني لاقتباساتهم من الأعمال الكلاسيكية، الذي ينمِّق لغتهم. إن طريقة

تمييز المهنة هذه جرى العمل بها بعد مئتي سنة تالية بين أحضان ما كان الرافضون يؤثرون وصفه بـ «النخبة المثقفة» منتقصين بذلك من قدرهم (يُرجَى الانتباه إلى علامتي الاقتباس اللتين أضفْتهما). وكما كتب **جوستين كابلان** في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة عشرة لمعجم **بارتلت**، «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل **شِبُّولَتْ** الكتَابيّ، ككلمات مرور ومصافحات سرية، إشارات اجتماعية استراتيجية تقول: 'إنني أفهم ما تبتغيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها'»(31). غير أنه، يمكننا ربط مصطلح **جونسون** «**الكلام**» مع فحواه اللغوي الحديث، حيث يعني: «كلمة (ملفوظة) أو «منطوقة» حدث الكلام، الذي يقف قبالة النظام اللغوي، أو **اللسان**.

ربما نتذكر مثالاً معروفاً من فيلم واسع الانتشار، **شبح**، حيث تكون هُوبّايْ غُلدْبِرغْ Whoopi Goldberg – ويُفترض بها أنها وسيلة مزيِّفة – مسكونة بروح **باتريك سواتزي** Patrick Swayze المقتول. يتحدَّث سواتزي من خلال **غُولدْبِرغْ**: صوتها

ينطق بكلماته. وقد أشار المعلِّقون إلى القشعريرة التي تلف هجين النوع [الجنس] والعِرق هذا، عندما تتقدَّم **غلدبرغ** لتقبل الأرملة المشدوهة **دمِيْ مُوْرْ** Demi Moore (هل ينبغي أن أدعوها هنا **غلدبرغ** أم **سواتزي**؟ مهما يكن فهي بين «علامتي اقتباس»، شأنها شأن الأشباح جميعاً). وقد قيل أن المخرج والكاميرا فشلا في تبهيت [مشهد) **غلدبرغ** ليحل محله [مشهد] **سواتزي**، كي تصبح القبلة ذات إيحاءات شبقية وعرقية «على نحو سليم»: امرأة بيضاء تقبل رجلاً أبيض وليس امرأة ذات بشرة سوداء. لكن، نستطيع قراءة اقتران **غلدبرغ/ سواتزي** كمجاز مجسَّد للاقتباس: فمن الذي يتحدث حينما تخرج كلمات **سواتزي** من فم **غلدبرغ**؟

وقد تقدِّم لنا **ڤيرينا تَارنْت** في **البوسطينيون** لـ **هنري جيمس** - وهي «متحدثة رفيعة المستوى، ابنة الدكتور تارنْت المداوي الآسر» - نموذجاً آخر (و«رفيع المستوى») عن التحدُّث **من خلال** [...]. إن **ڤيرينا** لها بالغ الأثر على المحيط الاجتماعي لبوسطن، تجيد

الخطابة الفصيحة دفاعاً عن حقوق المرأة وتعتمد براعتها في التحدث إلى الجمهور على براعة والدها [في عمله]. يقول شاب: «سمعتُها في الربيع السابق. يدعونه إلهاماً. لا أعرف ما هو - إنه باهر؛ نضْر وشاعري تماماً». يبدو أنها تحتاج إلى والدها قبل أن تشرَع في كلامها. إنه يتحوَّل إليها. فنضارة **ڤيرينا تارنْت** وشاعريتها لها وليس لها. فما أن «تشرع» [في الكلام] من خلال والدها الذي يُربِّت على رأسها ويمسِّده، «تتقدم بتؤدة وحذر، وكأنها تُنصت للملقِّن، تلتقط عبارات معينة، الواحدة تلو الأخرى، وهي تُهمس في أذنها من مسافة بعيدة، من وراء مشاهد العالم. ومن ثم يعود إليها الإلهام والذاكرة وما تلبث أن تستحوذ على قسطها منهما»[32].

إن الاقتباس هو إلى حد ما ضرب من تكلم ثقافي من مصدر آخر، طرح للصوت الذي هو أيضاً اكتساب [نقل ملكية] قوة الإقناع. «لقد لفَّ نفسه بالاقتباسات - كما سيلُف مستعط نفسه بالدثار

الأرجواني للإمبراطور»، كتب **كيبلينغ** عن كاتب فتيّ طموح حيث «قفَّى 'حمامة' dove مع 'محبة' love و'قمر' moon مع 'حزيران' June، معتقداً بورع أنها لم تُقفّى على هذا النحو من قبل»[33]. وقد أثار الشاعر والدبلوماسي الإنكليزي **ماثُو برايُر** النقطة ذاتها منذ مائتي سنة خلت، إذ يقول: «فقد نسَّق مجازاته، وبشَّر بالأناة؛ مناصِراً رأيه بالاقتباسات»[34].

لقد دخلنا ههنا ظَلْماء العالم **اللانهائي** للاقتباس حول الاقتباسات. فكُتُب الاقتباسات، سواء قُصد بها الإلهام، أو الراحة الروحية، التهذيب المباشر، أم تفخيم الذات، كان يتم التداول بها منذ أول طبعة لمعجم **جون بارتلت** Familiar Quotation عام 1855. (والنسخة المتداولة في 1990 لهذا المعجم تتضمَّن: Bartlett's Book of Business Quotation, The Executive's Quotation Book, The Golf Quotation Book, The Mother's Quotation Book, The Military Quotation Book, The Eccentric's Quotation Book,

The Culture-Vulture's Quotation Book. وهذا تنويه بقلة قليلة من هذه المعاجم). وعبَّر **وينستون تشرتشل** الشَّاب عن نفسه بإطراء على كتاب **بارتلت**، هذا الإطراء الذي يمكنه أن يَصْلُح كتعريف بالكتاب - ويعد **تشرتشل** في السنوات القليلة الماضية مصدراً هاماً للاقتباس من قبل رجال السياسة على امتداد الطيف السياسي (إذ أن أحد الميزات المراوغة للاقتباس جدير بأن يستشهد به، هو إمكانية استخدامه للدلالة على أية خصال أخلاقية) - حيث يقول:

إنه لأمر طيب أن يقرأ الشخص غير المثقف كتب الاقتباسات. ومعجم بارتلت الاقتباسات المألوفة هو من الكتب الرائعة، فقد انكبَبْت عليه درساً. وحينما تنغرس الاقتباسات في الذاكرة فهي تُتحفك بحبال أفكار جيدة. هذا فضلاً عن أنهاَ تجعلك توّاقاً لقراءة كتابات مؤلّفين آخرين باحثاً عن المزيد[35].

ولكن، مما لا ريب فيه أن ثمَّة اختلاف بين اقتباس عبارة صائبة وبين إدراك ما يقوله المرء فعلياً. وقد أضحت عادة الاقتباس، من أجل **كلام** أو انضمام إلى نادٍ خاص، منتشرة مع بدايات القرن العشرين لدرجة أن **فُوْلِرْ** شعر بنفسه مضطراً إلى التحذير منها في **قاموس عن الاستخدام الحديث للغة الإنكليزية** (1926):

> **يعبِّر كاتب ما عن نفسه بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدِّم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أو تلامس وتراً يربط بين قرائه وبين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المتقنة. إن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شك؛ والقارئ الفَطِن يطَّلع عليها ويزدريها، أما القارئ الساذج فتعجبه أيَّما إعجاب،**

لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منفِّرة، إذ الاقتباسات المدعية هي أكثر الطرق الناجعة إلى السأم[36].

وحينما يقتبس عضو الكونغرس **هايد** كلام **غيبون** عن **سفيروس**، يمكن لرسام كاريكاتور سياسي أن يهجوه برسمه وهو يبزُّ حصاناً ميتاً حقيقة[*9]. لكن **هايد**، رجل في سبعينات عمره تربَّى وترعرع في الولاية ذاتها التي أنتجت سجالات **لنكولن/دوغلاس**، بلغ رشده إبَّان عهد كانت فيه البلاغة والخطابة متطلَّبين ضروريين لتنشئة مواطن على الفنون العقلية. ولم يتوقف قسم اللغة الإنكليزية في جامعة هارفرد عن تقديم عروضه في الخطابة، نظرية البلاغة، والتفسير الشفهي للأدب الدرامي، إلا في عام 1960. كان المنهاج المتقدم في مبادئ الخطابة وممارستها يتعهَّد بدراسة «أسلوب تأليف الخطبة، علم البلاغة، علم المنطق، سيكولوجيا المستمعين، والتقديم المقنِع. وكان أسلوب تأليف الخطبة بجزئه الأكبر عبارة عن محاضرات علنية في مناسبات مختارة أمام جمهور

متنوِّع»[37]. لم تكن مناهج الاقتباس والخطابة تُعد من المناهج المركَّزة (اصطلاح جامعة هارفرد للاختصاص). من المحتمل أن صفوفها لم يكن يشغلها الشاب الطموح **جون أبايكز**، بل الشاب الطموح **جون كينيدي**؛ أو ربما **هنري هايد**. ومع تردِّي الخطابة كموضوع أكاديمي في جامعات النخبة ظهر تحول في قيمة الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية وتقييمها. ولن يمضي زمن طويل قبل أن يجد **والتر ماندل** Walter Mondale نفسه، في محاولة للتواصل مع جماهير مقاطعته الانتخابية، يقتبس بدلاً من ذلك إعلاناً عن الهمبرغر: «أين لحم البقر؟» لقد كان النّادي الخاص دائرة ذات مقام رفيع في بقعة الأرض هذه، ويُفترض أن **الكلام** كان يُلقى بلغة مشتركة.

وقد دوَّن **جون لوك** في كتابه **مقال في طبيعة الفَهْم** مثالب الاقتباس «حيث تكون كلمات الأصل ناقصة»:

فالهوى والاكتراث، الإهمال، والخطأ في إدراك معاني الكاتب، ألوف مؤلفة من

الأسباب الغريبة، أو النزوات، التي انتهج عقول الرجال بنهجها (ومن المستحيل كشفها)، قد تدفع بامرئ إلى اقتباس كلمات رجل آخر أو معانيه. وذاك الذي لم يتفحَّص الاستشهادات إلا قليلاً، لا يمكنه الشك كم بالحري التصديق الضئيل الذي تستحقه الاقتباسات، حيث تكون كلمات الأصل ناقصة؛ وبالتالي يكون مدى التصديق ناقصاً أيضاً، إذ لا يمكن الاستناد إلى الاقتباسات عن الاقتباسات(38).

و«الاقتباس خارج السياق» واحدة من المآخذ الكثيرة التي يتذمَّر منها رجال السياسة؛ لعله أمر يدعو إلى الدهشة أن نجدهم يرفعون الكلفة مع الأعمال الكلاسيكية. فمعجم **بارتلت** للاقتباسات الشائعة، مثلاً، لا يسقط السياق وحده، بل يُسقط اسم المتحدث أيضاً إذا تعلق الأمر بالنثر، الدراما أو الشعر، فكلمات **ياغو** المبهمة تماماً عن السُمْعَة [في

مسرحية **عُطيل**]، وعبارة **بولونيوس** [في مسرحية **هاملت**]: «ولتكن هذه باديً ذي بَدء: كن صادقاً مع نفسك»، وبيت الشعر لـ **بوب**: «الأمل ينبجس ينبوع خلود في صدر المرء» تظهر على نحو منتظم في الخطب السياسية من غير مسحة التهكم كما يكون عليه الأمر في «فلسفة» المؤلف الطنَّانة (من دون ذكر اسمه غالباً)؛ وبالتالي، من دون ذكر أسماء جميع الرجال الجديرين بالذكر. لا أعني بهذا أن ألصق هذه الممارسة بالمختارات المسمَّاة **معجم بارتلت**؛ فكما رأينا، ثمة مئات من كتب الاقتباسات: **المفاتن**، و**كلمات الأسرة**، وجميعها تتبع المخطَّط نفسه، اقتباس الفِقرات مع أقل شرح أو تنويه بالسياق. وتكون النتيجة: الإعلاء من شأن ملاحظة محلية إلى مصاف حقيقة نبوئية.

يمكن للاقتباسات - لاسيما تلك المتحرِّرة من متن النص - أن تقوم بوظيفة تربوية، موردة الحكمة (أو مزيِّفة إياها). ولا تتبدَّى الاقتباسات، منزوعة من سياقها، كـ «حقيقة» فقط، بل تتبدى أيضاً

أيقونية ونُصُبيَّة. ولكن، كما لاحظنا التناظر في **شبح هُوباي غلدبرغ**، لا يبقى الاقتباس متحرِّراً من متن النص طويلاً. فما أن يتجسَّد في كلام متحدث جديد، حتى يتخذ نسقاً جديداً من معاني كثيراً ما تعزل وتُغيِّر المعنى «الأصلي» الذي يُعتقد أنه يمتلكه.

أشار **رالف والْدو أمرسون** في مقالته الاقتباس والأصالة إلى أن «كاتباً ما يبرز بطريقة تُظهر مزاياه على صفحات كتاب مؤلف آخر أكثر مما لو كان في كتابه هو نفسه. فهو ينتظر في كتابه كمرشَّح لإقرارك به؛ في حين أنه في كتاب المؤلف الآخر يكون المشرِّع»(39). ذلكم ما تبدو عليه الحال إلى حد الحزن في الوقت الحاضر، إذ إن تكرار العبارة الكثيرة الاستعمال (كـ تعريف **فوكو**... أو تعريف **جوديث باتلر** Judith Butler للجنس بوصفه تكرار أفعال وفق أسلوب معين) كثيراً ما يبدو أنها تحل الجدل أو الفكرة العامَّين [الشامليْن]. وتُدرَج مثل هذه الاقتباسات في نص - المستعير على غير ما يدَّعيه مؤلفوها على وجه التحديد: أي بوصفها خلفية

[أساس] واقعة. وفي دراستها الدقيقة عن الاقتباس في أعمال **أمرسون** و**ديكنسن**، تلاحظ **دبرا فرايد** «موقف الكُتَّاب الأمريكيين المبْهم عن الاقتباسات؛ فهل الاقتباسات حقاً صوت نبوغ المرء، أم هي تذكِرات غير جديرة بالثقة من أشباح بَرِمَةٍ؟»(40).

وحينما يغدو اقتباس من الألفة بحيث يتحول على نحو تدريجي تقريباً إلى حكمة أو مبدأ، ستوارى علامات الاقتباس التحذيرية بأكملها، مخلِّفة الفضالة الثقافية: الذُكْس doxa(*10)، أو «الحكمة». وقد شدَّد **لوك** على أن الاقتباسات لا تغدو أكثر صدقاً مع مرور الزمن. («ومما لا شك فيه، أن ما كان يُعد معترفاً به في عهد ما بناء على أسس ضعيفة، لن يُصبح أكثر مصداقية في العهود المقبلة بناء على التكرار. ولكن، بقدر ما يكون من الأصلي، بقدر ما يكون أقل مصداقية، كما أن قوته تكون أقل دائماً - سواء كان في فم الذي تحدث به آخر مرة أو كان في كتابته - مما هي عليه في كتابة المقتبَس منه»)(41). غير أن تأثير ذُكس الاقتباس لاسيما في سياق شفهي ولدى مجتمع

ذي تثقيف كلاسيكي يقل على نحو متزايد، له اليوم قوة عاتية تعوم حرة. إن نظرة **إليوت** المعتدة بنفسها، الراضية عن الكتَّاب الكلاسيكيين: «إنهم الذين نعرفهم»، حلت محلها معرفة جمة مشبعة على نحو غريب بـ «الاقتباسات المألوفة» التي تقوم بدور كلدغات الصوت. إنهم ليسوا الذين نعرفهم، بل إنهم الذين نقتبس منهم. فالمؤلفون السالفون لا يعدون بوصفهم قد ألَّفوا كتباً، بل قبسات. لقد تحول الزخرف البياني للاقتباسات إلى تنميق بياني، ممارسة يزاولها فنانو الترصيع. ففي دراما العشرينيات وقصصها البوليسية كانت الاقتباسات «البوليسية» فعالية ملغّزة غالباً ما انخرط فيه أبطال أحوَصي العينين.

على أن الأكثر إشكالية من مزاولة الاقتباس الخاطئ [المنحاز] عبر نزع الاقتباس من سياقه، هو ما يمكننا نعته بالاقتباس من خلال خطاب غير مباشر وبتصرُّف: أي، اختلاق عبارات كان **ينبغي** على المؤلف الذائع الصيت أن يقولها. وفي أغلب الأحيان، تظهر هذه **المفردات العذبة** واضحة في كتب

الاقتباسات في ظل النعت الضبابي: «تُنسب إلى [...]»، وهي عبارة معادلة، في عالم الاقتباس، لعبارة «مدرسة [كذا]» في تاريخ الفن. هكذا، نجد أن عبار **فولتير** الشهيرة والمستشهدة بها كثيراً: «لا أوافقك الرأي، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله»، غير واردة في أعماله بل مذكورة، بدلاً من ذلك، في كتاب تحت عنوان **أصدقاء فولتير** عام 1907 كإعادة صياغة لما كتبه في **مقال في التسامح**. وكان موضوع النزاع حادث أدبي مؤسف في ذاك الوقت انتهى بحرق الكتاب. وما كتبه مؤلف الكتاب **س. ج. تالنتير** (الاسم المستعار لـ **إفلين باتريس هول**) هو التالي – بين علامتي اقتباس مزدوجة، إذ بات موقفه الآن: «'لا أوافق على ما تقوله، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله'»[42]. وفي إثر السؤال عن الاقتباس بعد صدور كتابها بسنوات عدة، شرحت **هول** أنها لم تقصد أن فولتير استخدم هذه الكلمات حرفياً وأنها ستندهش تماماً إن وجدت هذه الكلمات في أي عمل من أعماله.

وكمثال آخر عن جحفل الاحتمالات هذا: إن عبارة **أليس روزفلت لونغورث**، التي نسبتها إلى نفسها بتعليق بارع: «أتمنى أن لا يبدو (**كالفن كولج**) وكأنه قد فُطم على ورطة»، كانت في الواقع، كما اعترفت هي، اقتباس من شخص آخر، أحد مرضى طبيبها. وبعد أن تناقل الطبيب هذه العبارة الساخرة، أفادت **لونغورث** بمرح: «بطبيعة الحال، أعدت قولها لكل شخص رأيته». لقد **أضْحَت** الناطقة، لكن ليست مبتكرة العبارة(43).

.5

ثمة فقرة مشهورة لـ **دريدا** تبين معالم التكراريَّة [قابلية التكرار والاسترجاع] من حيث شَغْلَهَا، على وجه التحديد، مسألة تعليم [وسْم] اقتباس **بوصفه** اقتباساً، أياً كان، في الكتابة أو في الكلام:

إن أية علامة، لغوية أم غير لغوية، ملفوظة أم مكتوبة (بالمعنى المتداول لهذه

المقابلة)، في وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن اقتباسها، وضعها بين علامتي اقتباس؛ وبفعل ذلك يمكنها أن تتنابذ مع أي سياق محدد، محدثة لا تناهي إلى حد ما لسياقات جديدة لا حدود لها بكل معنى الكلمة. لا ينطوي هذا على أن للعلامة نفاذية مفعول خارج سياق ما، بل ينطوي، على النقيض، أن ليس هناك إلا سياقات بدون أي مركز أو [نقطة] إرساء تام [ancrage]. إن هذه الاستشهاديّة، هذا التضاعف أو الازدواج المكرر، هذه التكراريّة للعلامة، ليست عَرَضاً ولا شذوذاً، إنها ذاك (الطبيعي/ الشاذ) الذي من دونه لما كان بمقدور العلامة أن يكون لها وظيفة تُدْعَى بـ «الطبيعة». فما الذي ستكونه العلامة لو لم تكن قابلة للاستشهاد بها؟ أو ما الذي ستكونه إن لم تفقد أصولها على طول الطريق؟[44].

إن أية علامة، لغوية، كانت أم غير لغوية، يمكن وضعها بين علامتي اقتباس. وكيما يعترف بها **بوصفها** علامات، ينبغي لها أن تكون قادرة على التكرار؛ أي أن تكون مكرَّرة وقابلة للاقتباس. وحيث إن أي تكرار هو تكرار مع تباين، يغدو التضاعف «ازدواجاً مكرراً». فالملفوظ «عيْنه» مرة جديدة سيكون دائماً «متبايناً». إن «علامتي اقتباس» **دريدا** تُنطق هنا، إذا جاز التعبير، بين علامتي اقتباس. (وبعد مرور خمسة عشر عاماً على صدور مقالته بعيدة الأثر، يتساءل ببراءة بلاغية «لِمَ للتفكيكية هذه الشهرة، أكانت مبررة أم لم تكن، في تناول الموضوعات على نحو ملتوٍ ومداورة بين 'علامتي اقتباس'. ولِمَ تتساءل دائماً التفكيكية ما إذا كانت الموضوعات ينتهي بها المطاف إلى العنوان المحدَّد؟)[45] فإلى أي مدى، إن كان ثمة مدى، يمكن فهم علامتي الاقتباس المجازيتين على أنها تخاطب قضية الاقتباس؟

وبناء على ما تقدم، يمكننا القول إن أي اقتباس هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج

مكرر حتماً. وقد أشار **أمرسون** في تأرجحه المشهور حول الاقتباس بوصفه ممارسة – إذ كتب في صحيفته «أمقت الاقتباس». و«قل لي ما تعرفه»[46] – إلى أن «كل العقول تقتبس... [فالعبارات] الأصلية ليست أصلية»[47]. (وبطبيعة الحال، هذه الملاحظة بذاتها ليست «أصلية»؛ قارنها مع ما كتبه **بورتون** في **تحليل الكآبة**: «لا يمكننا قول إلا ما قيل... فشعراؤنا يسرقون من **هومر**... وكتَّاب القصة، يفعلون الأمر نفسه؛ إن ذاك الذي يأتي في نهاية [السلّم الأدبي] هو بوجه عام الأفضل»)[48]. وقد رأى **أمرسون** أن الاقتباس يغير المعنى: «إننا نُسْتَدلّ على عبقرية كاتب ما عبر ما يختاره، تماماً مثلما نُستدَلّ عليها بما ينشئه. حيث نقرأ الاقتباس بعينيه هو، ونجد فحوى جديداً متَّقداً؛ كما هو الأمر حينما يستقي من التقديم إنشاد جيد لفقرة مقتبسة من أحد الشعراء رغبة جديدة. وعلى حد قول صحيفة **أمرسون** 'إن الحروف المائلة من صنعنا'[49]. يمضي **أمرسون**، في الواقع، إلى حد تأييد الاقتباس المختلق وإن كان

على نحو متأرجح ثانية: «إنها ذريعة مألوفة من الكتَّاب المتألقين، ولا تقل عنها ذريعة المتحدثين الأذكياء، في إحالة عباراتهم إلى شخص متخيل، لكي يضفوا عليها اعتباراً؛ شأنهم في ذلك شأن **شيشرون**، **كاولي**، **سويفت**، **لاندر**، و**كارلايل**»[50].

«يُحيلون عباراتهم إلى شخص متخيَّل». إنّ هذه الإيماءة إلى الآخرية أو إلى الإزاحة، في تزاوجها على نحو غريب، غير أنه وثيق الصلة، مع الممارسة العكسية للاستيلاء [على ذاك الآخر]، وصفها **كابلان** على أنها «تحويل كلمات الناس الآخرين إلى استخدامنا الخاص لها» وبذا تخويلها «بمعاني متباينة عما قد قصد بها مؤلفوها [أصلاً]»[51]. وكلاهما نقل لقوة الإقناع. ويستندان إلى القوة العائمة للاقتباس بوصفه اقتباساً. فعبارة «تُنسب [إلى...]» هي مؤلِّف عاتٍ من حيث أن العبارة المعلَّمة بـ علامة - مفقودة - التوقيع مألوفة كفاية كي تطابب بوضوح الإقرار بها.

يقترح **جون أوستن** في كتابه **كيف تُنجز أفعالاً**

بالألفاظ طريقتين على مؤدي فعل نطق أدائي performative [أي، ما يرمي إلى فعل شيء لا الإخبار عنه] للإحالة إلى واقعة أنه/ أنها «يقوم بفعل النطق، وبالتالي فعل الأداء»: «1. في المنطوقات اللفظية، من حيث هو **الشخص الذي يقوم بفعل** النطق؛ أي يمكننا أن ندعوه بـ - **مصدر** - فعل النطق... (و) 2. في منطوقات النص المكتوب (أو 'التدوينات')، من حيث **إلحاق إمضاءه بهذا النص**»[52].

ويمكننا ملاحظة أن **أوستن** هو عيْنه القارئ/ الكاتب المثقف الذي يتواصل بعلامات اقتباس، وجذاذات، وتلميحات، غُفْلةٍ كـ «فالشُّعُور بأن أرض الأحكام المسبقة الراسية تنزلق من تحت أقدامنا هو أمر يدعو إلى الغبطة، إلا أنَّه يغل قِصَاصه» (عن مسرحية **الليلة الثانية عشرة**)[53]؛ و«ثمة مراحل انتقالية عدة بين مواءمة الفعل للقول والأداء الخالص [للمثل]» (عن مسرحية **هاملت**)[54]. والحق - الأمر الذي لا يدعو إلى الدهشة إذا أخذنا مبحثه بعين

الاعتبار - أن «مواءمة الفعل للقول» هي بالنسبة لـ **أوستن** عبارة مفضلة، عبارة تؤوب (لِتَغُلّ **قِصَاصها**؟) عندما يغيّر وجهة نظره آخر الأمر، مع نهاية سلسلة محاضراته تماماً، في مناقشته للفعل **اقْتَبَسَ**.

فعبارة «اقتبس (كذا)» هي بالنسبة لـ **أوستن** مجموعة كلمات يطلق عليها اسم: أقوال تفسيرية [إيضاحية]؛ كلمات «تُستخدم في أفعال التفسير التي تنطوي على تفسير وجهات نظرنا، وسوق حججنا، وتوضيح استعمالاتنا للألفاظ ومرجع إحالتها». ويعترف بأنه قد نتساجل «ما إذا كانت هذه الكلمات أوصافاً صريحة لمشاعرنا وممارستنا، لاسيما حينما يتعلق الأمر أحياناً بقضايا مواءمة الفعل للقول من قبيل قولي: 'أعود ومن ثم (إلى...)'، 'أقتبس (كذا)'، 'أستشهد (بـ...)'، 'ألخِّص (هذه...)'»[55]. إن أولئك الذين اتبعوا طوالع **كيف تنجز أفعالاً بالألفاظ** وبَركَاتها في غضون العقود الثلاثة التي مضت، قد يتساءلون ما إذا كان الاقتباس والتلميح يندرجان ضمن مذهب أوستن في

تفريغ الكلمات [وسلبها] من طاقتها: وكما يزعم، فإن أفعال النطق الأدائية «لا معنى لها، ولغو فارغ، **بصفة خاصة**، إن قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أقحمت في قصيدة، أو لُفظت مناجاة للنفس»[56]. بيد أن الاقتباس، أقلَّه إن كان معلَّم بعلامتي اقتباس، يبدو بوضوح أنه مجهور **بوصفه** فعل اقتباس. وسيتبدى نفاذية مفعوله أدائياً، إن لم يكن من حيث صدق محتواه، فعلى الأقل من حيث وظيفته الإيرادية. لكن، ما هو التلميح؟ شرح أحد النقاد التباين بين الاقتباس والتلميح على أنه «تباين تشير إليه العلامات الشكلية لنسيج مغاير»، حيث يموضع الممارستين في نقطتين متباينتين بمحاذاة سلسلة متصلة من الاستيلاء النصي. «إن معظم التلميحات لها أهداب نسيجية تُفضي إلى التأثيرات التي تستغلها الاقتباسات المحضة بكل ما في الكلمة من معنى».

لقد قيل الكثير عن المنطوقات المفرَّغة[من طاقتها] أو التي لا معنى لها، لذا لن أعْمَلَ على تلخيصها هنا. غير أنني سَأورد إحدى الفِقْرات

الأساسية من الطعْنة الخاطفة الجريئة التي وجّهها **دريدا** إلى [مذهب] **أوستن**؛ فقرة، أو قَبْسَة، أضْحَتْ بطبيعة الحال مألوفة.

> **بالنظر إلى بنية التكررية، فإنّ القصد [أو المرمى] الذي يحرِّك المنطوق لن يكون ماثلٌ لنفسه أو لمحتواه تماماً. إن التكرر الذي يبنيه قبلياً، يُحدث فيه انْفِلاق وصدْع جوهريان... إن هذا الغياب الجوهري للقصد عن راهنيَّة المنطوق، هذا اللاوعي البنيوي، إذا شئتم يمنع أي تشبُّع للسياق[57].**

وإذا ما أخذنا قَبْسَةً، يكون غياب الموضوع الأصلي المقصود هو نفسه عنصراً بنائياً معيارياً (فالعبارات، مثل: «كما يقول **أمرسون**»، «إذا اقتطفنا فقرة من **هاملت**»، أو «في الكلمات الخالدة لـ بارْدْ» تنطوي جميعها على أن المتحدث الأول ليس حاضراً، ولكن يستحضره الذي يقتبس منه). وكما رأينا، فإن تجاور السياقات بين المنطوقين (القَبْسَة

«الأصلية» وتكرارها أو إعادة استخدامها) يمكنه فعلاً أن يقوم بوظيفة لا وعي بنيوي. إن تلفُّظ **هايد** ببيت الشعر «الصخب والعنف» عن مسرحية **مَكبث**، لم «يقصد به» أن ينعت زملاءه في مجلس النواب بالمعتوهين أكثر مما «توخَّى» السناتور **آلن سيمبسون**، باقتباسه خطبة **يَاغُو** المشهورة عن السمعة، في أن يخلع الشك على مدى صدق **كلارنْس توماس** في جلسات استجواب هذا الأخير. إلا أن بيت الشعر المقتطف يشتغل بطريقة أشبه ما تكون بـ «لا وعي» يسلّط الضوء على تداعيات معانٍ [وأفكار] صامتة لا احتفاء بها.

إن ما يدعوه **دريدا** بـ «التشبُّع»، الحضور الممتلئ، لا يمكن له وفق مناقشته أن يوجد أبداً في أي استشهاد. بيد أن الانفلاق والصدع يكونان واضحان تماماً في نوع الاستشهاد الخصوصي المعروف بـ الاقتباس، استشهاد عن استشهاد. قد تكون هذه هي حالة رسالة لا تُرجَع إلى مُرسِلها **البتة**. فالمرسل إليه و«المؤلف» كلاهما مجهولانِ بمصطلحات الطابع البريدي.

.6

سأتناول الآن اقتباسين مشهورين في الدراسات الأدبية، حيث بدا دائماً قصد المتحدث مبهماً كما تبدَّى المنطوق بجلاء منطوق مناسبة خاصة، إذ ليس ثمة كلمات أخرى للمتحدِّث نفسه تمكننا من سبر ذاك المنطوق بها. أول الاقتباسين هو من قصيدة **غنائية إلى جرَّة إغريقية** لـ **كيتس**، وعلى ما يظهر فالمتحدث في القصيدة هو الجرَّة نفسها [وهي تستخدم لحفظ رماد الموتى].

وفيما يلي تفسير **هلين فانْدِلر** للأبيات الأخيرة من القصيدة:

إن الشاعر نفسه ينطق بكلمات الاختتام، حيث يُجمل فيها النقش الموجود على الجرَّة وتعليقها عليه بوصفهما اقتباساً:

حينما يُضْوِي الهَرَم هذا الجِيل

سَتَدُومِينَ، في ثَنَايا مِحْنَة أخرى،

غير مِحَنَنا، صديقة الإِنْسَان، الذي له تقولين:

«الجمالُ حَقيقَةٌ، والحَقيقَةُ جَمَالٌ» - ذاك كُلّ ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج مَعْرِفَته

إن بيتيْ الشعر الأخيرين تنطقهما الجرَّة التي تضفي تشديداً على الابيغرام شبيه - النقْش قبل أن تمضي في التعليق على قيمتها المتفرِّدة بها. إلا أن الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدِّث إذ يسرُد، متنبئاً، ما ستقوله الجرَّة للأجيال القادمة[58].

تُوضِّح **فاندلر** في حاشيةٍ بعد العبارة التي «تلفظها الجرَّة»، قائلة: «يبدو أن هذا الإشكال قد بُتَّ فيه»، وتحيل القارئ إلى كتاب **تأويلات القرن العشرين لقصائد كيتس الغنائية** لـ **جاك ستيلِّنغر**، الذي تناول الأمر: يبدو أن **إجماع الأمم** consensus gentium هو أن الجرَّة تقول بيْتي الشعر الأخيرين للناس»[59].

لنترك الآن جانباً قضية ما إذا كان الإشكال المبتوت فيه في الدراسات الأدبية، هو تطور سعيد أم

تعيس. ففي عبارة «**إجماع الأمم**»، يبدو أن حكمة الحكماء تضاعفها العبارة اللاتينية: (إن ذاك الذي يفهمها هو جزء من المجموعة المطَّلعة، والحق، جزء من **إجماع الأمم**). وعلى الرغم من واقعة أن الشاعر/ المتحدث يقول في القصيدة: «**تقولين**» بمقدور المرء البرهنة في أنه يقرأ النقش الموجود على الجرَّة، أو أنه يقول النقش في «رسالة» الجرَّة (طالما أن ليس ثمة تضمين بأن الجرَّة منقوش عليها كلمات حقاً، وإذا كان ثمة كلمات، فمن المحتمل أنها قد كُتبت بلغة سابقة زمنياً على لغة الناطقين باللاتينية).

إذن، مَنْ الذي يتحدث هنا؟ ما الذي تدل عليه علامتا الاقتباس؟ وأين ينبغي عليهما حقاً أن تنتهيا؟ أتذكر مجادلات مفعمة بالحيوية حول هذه القصيدة خلال سِني الدراسة وقد تضمَّنت مناقشة من علامتي الاقتباس [أين تنتهيان] كجزء من «الإشكال» - غير المبتوت فيه - بعد. وسأورد هنا ما كتبه **إيرل واسرِمان** عن هذا الأمر في 1953:

إذا كان على المرء «معرفة» أن الجمال

حقيقة، ينبغي له معرفة ذلك لا من خلال التجربة المباشرة، بل بطريقة غير مباشرة؛ يجب على الجرَّة أن تُعْلمه بذلك (الذي له تقولين)، وإلا لن يتعرَّف عليها، طالما أنها لا تسري على تجربته المباشرة... وتنطوي مفردة «في» على تعليق، ولابد لـ كيتس التعليق على الدراما التي يشهدها ويختبرها داخل الجرَّة. والشاعر، بالتالي، هو الذي يتلفَّظ بكلمات: «ذاك كل/ ما تعرفه في الدنيا، وكل ما تحتاج معرفته،» وهو يتوجه بكلامه إلى الإنسان، القارئ. من هنا نجد إزاحة الإحالة من «تقولين» (الجرَّة) إلى «تعرفه» (الإنسان)[60].

وفيما يلي تفسير **والتر جاكسون بِتْ** [الذي يُعَدّ محل] ثقة في تأريخه لسيرة الشاعر:

ومن ثَمَّ تتبع الخاتمة المتنازعة عليها باستمرار. إن البؤرة التي يُركِّز عليها

السجال هما بيتا الشعر الأخيران، إذ ثمة نقاشات مستفيضة عنهما في كراريس المقالات النقدية. من المحتمل أن [كيتس] كان معتَل الصحة تماماً لدرجة أنه لم يراقب طباعة المجلد الذي صدر في 1820، حيث طُبعت الأبيات:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جَمَال»، – ذاك كُلّ
ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج مَعْرِفَته

ومُذْ ذاك تمَّ افتراض أن التعقيب الأخير هو التعليق الخاص للشاعر نفسه على الحكمة [المثَل]، إما بكونها نُصح مؤاسٍ لأصحابه البشر (إذ يوجه كلامه بصيغة ضمير المخاطب «تعرفه» [أنت] على الرغم من أنه يتحدث من حيث [ضمير جماعة المتكلمين] «نحن» و«في ثنايا المحنة الأخرى/ غير محَنَنَا»، أو بكونها انحناءة تهنئة للـ... [النقوش] على الجرَّة «رغم أن الفكرة الرئيسة للمقطع الشعري

برمته هي ما تقدمه الجرَّة، بوصفها «صديقة»، للإنسان). إن نصوص النسخ تُبين أن البيتين الأخيرين قد قُصد بهما كرسالة طمأنينة توجهها الجرَّة للإنسان، دون تطفُّل من الشاعر.

وهنا يُدرِج **بتُ** حاشية يحيل فيها القارئ إلى المناقشات الشاملة للنص المدوَّن، ويضيف: «إن النسخ الأربع (نسخة **جورج كيتس**، و**براون**، و**ووردهاوس**، و**ديلك**) تفتقد إلى النقطة بعد 'الجمال حقيقة'، وتفتقد إلى علامتي الاقتباس، ومع الشرطات [-] يُقطَّع بيتا الشعر الأخيران لا إلى جزأين فقط، بل إلى ثلاثة أجزاء. والبيتان اللذان يَرِدان في نسخة ديلك نموذجيان في هذا الإطار: «الجمال حقيقة، - الحقيقة جمال، - ذاك كل...»»[61].

هكذا نجد أن «النسخ الأصلية»، أو بالأحرى النسخ الأصلية لقصيدة **كيتس** في هذه الفترة، تفتقد جميعها إلى علامتي الاقتباس. يُشدِّد **بِت** (أقلّه في السيرة التي صدرت 1964) على أن هذه النصوص

«تُظهر بوضوح» أن بيتي الشعر رسالة من الجرَّة. ويبدو أن **فاندلر** تتفق معه في («أن الجرَّة تقول هذين البيتين») غير أنها تتابع بأن «الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدِّث إذ يسرد، متنبئاً، ما ستقوله الجرَّة للأجيال القادمة». وإذن، يتخيَّل المتحدِّث ما ستقوله الجرَّة وينقلها للخلَف. وتضع **فاندلر** فقط الكلمات «الجمال...... جمال» بين علامتي اقتباس. في حين أننا نجد البيتين لدى **بِت** كما يعتقد أنهما ينبغي أن يُطْبَعَا:

«الجمال حقيقَة، والحقيقةَ جَمَال»، - ذاك كُلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج مَعْرِفَتِه(* 11)

يشرح **بِت**: «إن البيتين الأخيرين المنقوشين على رخامٍ [أو خشبٍ] في النُصُب الإغريقية، يكونان موجهين إلى الشخص الغريب الذي يمر بها. ويُفترض بالرسالة المراوِغة أن تكون رسالة الجرَّة، وليست رسالة الشاعر الذي يُعبِّر عن رأيه». ويضيف الاستنتاج التالي عن حياة الشاعر: «لا يقترب **كيتس** إلى أي شيء بنفس البساطة التي يقترب بها إلى هذا التعادل

البسيط لهذين التجريدين، 'الجمال' و'الحقيقة'، اللذين تصنعهما الجرَّة (ولا يقدم البتة أي شيء يمكن مقارنته جدياً بالكلمات التي تتبع ذلك)»[62].

إن الفكرة العاطفية: «'الجمال حقيقة، الحقيقة جمال' - ذاك كل/ ما تعرفه في الدنيا/ وما تحتاج معرفته»، هي - هكذا انتهى إلينا الخبر - غير ملائمة لـ **جون كيتس**. غير أن **بِت** يربط هذا الضرب من الكلام المبتذل مع «التعبيرات الكاذبة» التي ينتقدها **إ. أ. ريتشاردز I. A. Richards**، ويشدد على التحريف الذي يرافق العبارات المنزوعة من سياقها. لنلقي نظرة أخرى على قراءة **بِت** للمشكلة:

> **ولمَّا كان طابع الأبيات الختامية حِكَمية، يتم عزلها باستمرار لا من سياق القصيدة وحدها، بل من سياق الجملة التي ترد فيها أيضاً، وليس من شأن محاولات وضعها في سياقها إلا أن تزيد من التركيز المكثَّف على هذه الكلمات البريئة. ربَّما كانت انفعالية النقاد**

المحْدَثين أقل حدة مع أسلوب التعبير هذا لو لم يعزل الفيكتوريون مراراً الأبيات عن سياقها ويقتبسوها بحماسة على أنها ما سمَّاه ريشاردز بـ «التعبير الكاذب»[63].

إذن، غالباً، ما يتمَّ اقتباس الأبيات الختامية الحكَمية لـ **غنائية إلى جرَّة إغريقية** خارج سياقها ويتم وضِعها بين علامتي اقتباس، على أنها تعبير كاذب. وأدرجت علامتا الاقتباس الغائبتان بجلاء في النسخ الأصلية للقصيدة، بقصد التوضيح: إن المتحدث الذي يُجمِل [الحديث]؛ أي الجرَّة، تبدأ الحديث **هنا** وتنهيه **هناك**. حيث أن **هنا** و**هناك** تتعلقان بما إذا كان الناقد يرى أن **كيتس** يعتقد بالفكرة العاطفية للبيتين الأخيرين من الغنائية، وكذلك تتعلقان بما إذا كان الناقد/ الناقدة يرى أن الأسلوب الذي تم التعبير به ملائم لصوت الشاعر (أو «المتحدِّث» في القصيدة). إنّ الطبيعة المترحِّلة المتحوِّلة للأبيات، «اقْتِبَاسيَّتها»، تلك الخاصية التي تعزز ابتذاليتها (يدعوها **إليوت** «النقيصة الخطيرة» ويعيِّب عليها بكونها «لا معنى

لها نحوياً »)[64] تتفاقم في الواقع بعلامتي الاقتباس «الفيكتوريتين» اللتين، بطبيعة الحال بوصفهما علامة تشديد، تنقلان على ما يظهر البيتين الأخيرين من دائرة الخطاب الحر غير المباشر إلى دائرة الكلام المباشر (وإن كان مع شيء من التحريف في إسناده).

ففي هذا المثال الذي يُعَد من الثوابت بين الأمثلة الأخرى، يشير حضور علامتي الاقتباس وغيابهما إلى حضور أصل وغيابه، حضور الحقيقة وغيابها. وأشرنا آنفاً إلى المفارقة التي تنطوي عليها علامتا الاقتباس إذ قد تكونان علامتا موثوقية أو شك: الشيء الحقيقي والشيء «الكاذب»، وفي **غنائية إلى جرّة إغريقية** ثمة تأطير بعلامتي اقتباس لأكثر اللدغات رسوخاً وصيتاً في الأدب الرومانتيكي عموماً وبالتالي هناك إنكار لها. إن الجرَّة هي التي تتحدث، لا الشاعر. وإذا كان الشاعر/ المتحدث هو الذي يتكلم، فهو يعيد صياغة «ما ستقوله الجرَّة للأجيال القادمة». إن غياب علامتي الاقتباس في نُسخ معاصري كيتس، هو سمة من سمات علامات

الترقيم في بدايات القرن التاسع عشر. والمحاولات التي تلت ذلك لترسيخ المعنى وتوضيحه، عبر حصر الشطر الأول من بيت الشعر أو بيتي الشعر بأكملهما بين علامتي اقتباس، قدمت الموثوقية، قوة الإقناع، والصوت بوصفها مؤثرات تقنيع التأويل شأنها شأن الواقعة الأصلية: ما قصده الشاعر، أو ما قصد أن يفعله. ولمَّا كان علامتا الاقتباس، عُرْفاً، علامتي أصل - حيث تشيران أن هذا هو الشيء الحقيقي، وليس إعادة صياغة له - يمكن أخيراً «البت» في «الإشكال»، إذا لم نُعر بالاً إلى خلط استعاراتنا، عبر فرْض علامات ترقيم تنطوي على مفارقة من الواضح أنها زائفة.

إذن، ثمة تحديد دقيق لاصطناع تأسيس شعري معين لحماية **كيتس** من زعم أنه يتكلم (ويتبنَّى) هذه الفكرة العاطفية إلى درجة أن بارتلت يمضي إلى حد تذييل حاشية نقد أدبية. فبعد عبارة «الجمال حقيقة؛ الحقيقة جمال» (المحصورتين بين علامتي اقتباس كما في نص **فاندلر**) هناك الحاشية التالية عن و. هـ. **أوْدِنْ**:

إن سأل سائل من الذي قال: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال!» سيجاوبه الغالبية العظمى من القراء بأنه «كيتس». غير أن كيتس لم يقل شيئاً من هذا القبيل. إن كل ما في الأمر أنه قال ما قالته الجرَّة، وثمة وصف لنوع محدد من عمل فني ونقده له، ذاك النوع الذي يُسْتَبْعَد عنه بتأنٍّ شرور هذه الحياة ومشاكلها، «قلبٌ متخَم محزون على أشده». فالجرة مثلاً تصف، من بين مشاهد جميلة أخرى، قلعة مدينة على سفح جبل، ولا تصف الحرب، ذاك الشر الذي يجعل من القلعة شيئاً ضرورياً(65).

غير أن الزمن، إذا أعدنا صياغة ما أعاد صياغته **أوستن** على نحو موفَّق، سيغُل قِصَاصه، لن يبقى الإشكال مستقراً في المخيلة الشعبية. فسواء أكانت جرَّة، أم راقود؛ يعرف الجمهور أن الذي يتحدَّث ليس القدْر، إنما الشاعر. وفيما يلي بعض تلميحات إلى هذا المقطع الشعري المعروف:

من تقرير عن نِسْبَة الخصْر إلى الورِك لدى الجنس البشري:

إذا اقتبسنا **جون كيتس**: «الجمال حقيقة، والحقيقة جمال. ولكن ما هي الحقيقة بشأن الجمال؟ يقترح تحقيق علمي عمّا يجده الرجال جميلاً في جسم امرأة أن مفاهيم الجمال على علاقة بتأثيرات الغرب أكثر مما يعرف بوصفه جمالاً متأصّلاً، أو رغبة فطرية»(66).

وجاء في مقالة حول تساقط الأوراق في نيو إنغلاند:

كتب فيبر بيرن... حِرفي ورائد في دراسة سيكولوجيا الألوان:

> **«الجمال حقيقة - والحقيقة جمال - ذاك كل ما تعرفه في الدنيا، وكل ما تحتاج معرفته». جون كيتس.**
>
> **بات معروفاً الآن، أن كل امرئ قضى أكثر من فصل خريف في نيو هامبشاير**

يعرف لِمَ يكون تساقط الأوراق في الولاية ملوناً على نحو فاضح. «فالجمال (أو القبح) لا يوجد هناك في بيئة الإنسان، بل هنا داخل ذهنه»[67].

وورد في مقدمة مقالة في نيويورك تايمز تحت عنوان مقالة فن ورخاء حول فضائل تأدية حياة قياسية: «وفقاً **لجون كيتس**، الجمال حقيقة، والعكس بالعكس. إلا أن بعض الفنانين المتفوقين لا يتفقون مع **كيتس**»[68].

وهناك ترويسة افتتاحية حول الهبة القومية للفنون: «الجمال حقيقة: للحكومة دورها في احتضان الفنون»[69].

وثمة ترويسة عمود في صحيفة لوس أنجلوس تايمز: «إذا كان 'الجمال حقيقة، والحقيقة جمال'، فهذا ليس كل ما نحتاج معرفته اليوم: فما هو 'الصالح لعرضه على شاشة التلفاز'؟»[70].

وفيما يلي فقرة افتتاحية، تهكمية إلى حد ما

من منظار التطورات التالية، ظهرت في نيويورك تايمز عام 1983: كتب **جون كيتس** «'الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل ما تعرفه في الدنيا وكل ما تحتاج معرفته'، ولكن هل هذا كل ما نحتاج معرفته عن **فاينسا ويليامز**، ملكة جمال أمريكا الجديدة؟»(71).

ففي هذه الاستشهادات جميعاً ليس ثمة إبراز لـ «الإشكال المشهور»، ولا أحد يحتسب للجرَّة حساباً، وعلى ما يبدو أن ما خَشِيَ منه إليوت في أن **كيتس** سيؤاخذ (أو سيُثْنَى عليه) بسبب الفكرة العاطفية المفرطة وراء الحكمة [المثل]، قد أضحى حقيقة على نحو طنَّان. فلا أحد يهتم بآراء شيء له شكل إغريقي كيفما كان موقفه، أكان عادلاً أم غاشماً. وشخصية الشاعر المعترفة بها هي التي تكفل بيت الشعر «الجمال حقيقة» بكونه محَكّ، غير ساخر، وباتّ - لولا تقلُّبات الحياة العصرية.

ومن المغْري أن ننهي هذه المباحثة لعلامتي الاقتباس وللاقتباس بوصفهما علامة غائمة على هذه المدونة. لكن أود أن أقْحم منطوقاً ذائعاً آخراً في الحد

الثاني من المعادلة، منطوق ذو إشكال وبَرَمٍ في تاريخ الأدب الحديث لا يقل عن ذاك الذي للجرَّة. والمتحدِّث في هذه الحالة ليس إناء بل **طائر نادر**. وعلى وجه التحديد، إنه الغراب الغامض لـ **إدغار آلن بو**. وما يقوله الغراب بطبيعة الحال لا يعدو كونه مفردة واحدة هي «نيفرِمُورْ»(*12)(72).

وما يشد المرء في الغراب (وفي قصيدة «**الغراب**») هو وثاقة صلة [ما ينطقه] بالموضوع وعدم ارتباطه به، الأمران اللذان يتولدان من التكررية الثابتة. فما أن يصل الغراب ويحُط على «التمثال الشاحب» (والحق، لا شك ههنا بتلميح تناصّ إلى قصيدة كيتس **جرَّة إغريقية**) ليس لدى الغراب إلا فردة واحدة للرَّاوي الملحاح أكثر فأكثر(73). إذ كيفما كان السؤال: «قل لي ما اسمك الجليل»؛ هل ستتركني كما فعل أصدقائي الآخرون؟ «هل ثَمَّ بلْسم في جلعاد؟» هل ستعانق روحي **ليونور** هناك؟ كان الجواب الجامع لكل المآرب، المبتوت فيه بشكل رائع وعلى أشد ما يكون البت، والحريّ بالغضب دائماً: «نيفرمور»(74).

يقول الراوي: «عجبت كيف يُصغي الطائر الأخرق إلى الحديث بوضوح/ وإن يَكُ جوابه يفتقد المعنى - يفتقد الصلة بمدار الحديث»[75]. ولكن، قد لا تكمن المشكلة في أن تلك المفردة الوحيدة «نيفِرْمُور» ليس لها معنى أو صلة بالموضوع، بل بالأحرى أن معناها عميق تماماً. تبدو عبارة «العلامة العائمة» (أو «**المرفرفة**»، إن استخدمنا المفردة نفسها التي يعبر بها **بو** عن الطائر) تصريحاً بأقل ما تقتضيه حقيقة هذه المفردة التي، كما يلاحظ الراوي سريعاً، تندفع في الصمت مع «جواب ينطق على نحو سديد».

قُلْتُ: «لا رَيْب، هل كل ما يَنْطِقُه الغُرَابُ، هذا كل ما لديه،
الْتَقَطه من شَيْخ بائِس
طَارَدَتْهُ حَثيثاً فاجِعَتُهُ القَاسِيَةِ،
حتَّى بَاتَتْ أناشيده بلأزِمَة واحِدة -[76]

ومقطعاً إثر مقطع، بين علامتي اقتباس تارة

وبدونها تارة أخرى، تُكرَّر المفردة «نيفرمور» مع تباين وتكسُّب في «المعنى» من فعل التكرار ومن لفظ الجواب الغريب السديد تماماً. إن «نيفرمور» علامة فارغة تغدو، على وجه التحديد، مشبَّعة، بل مشبَّعة بإفراط. ليس لها «أصل»، ولا موضوع مقصود، إنها منذ البدء اقتباس، اقتباس خارج السياق، طالما أن لا أحد - لا الراوي، ولا القارئ - يفترِض أن الغراب يسمع ويُجيب حقاً على الأسئلة التي يقذف بها إليه الراوي المستشار بازدياد، وكثيراً ما دُعي [الراوي] بطالب يُكابد فرط اطّلاع (أرنو إلى كتاب حكمة غريب منْسيّ) يَرْزَؤُهُ العافية («مرهقاً وضجراً»)[77]. (وبالطبع هذا «الكتاب الغريب» هو نفسه ذاك «الكتاب النادر الرائع» الذي كان مناسبة لأول لقاء بين **أوْغيسْتِي دِيبًا** وزميله/ صديقه الغُفل من الاسم[78]. ولكن قد يكون هذا غريباً تماماً إذا فكرنا في الأمر).

مفسِّراً اختياره للغته وشخصياته في عمله الصغير الشيِّق بعنوان **فلسفة الإنشاء**، شدَّد **بو** على

أن مفردة «نيفرمور» كانت مفتاحاً للنص بأكمله؛ فهي تُلبِّي تماماً ضرورات الجَهْوَرِيَّة، الكآبة، والأصوات «و» و«ر» التي تتطلبها اللازمة.

في تقصٍّ من هذا القبيل، كان من المستحيل تجاهل مفردة «نيفرمور». كانت، في الواقع، أول مفردة تُظهِر نفسها.

والأمنية التالية كان إيجاد ذريعة استخدام متلاحق لمفردة «نيفرِمُور». ومنتبهاً إلى الصعوبة التي وجدتها للحين في اختلاق سبب وجيه ما فيه الكفاية لتكرارها المتواصل. لم أخفق في إدراك أن هذه الصعوبة تنشأ عن التسليم المسبَّق في أنه ينبغي أن يستخدم الإنسان المفردة باستمرار وعلى وتيرة واحدة؛ لم أخفق، باختصار، في إدراك أن الصعوبة تكمُن في توافق هذه الرتابة مع ممارسة التفكير من قبَل كائن يردد المفردة. وههنا، ظهرت فوراً فكرة كائن لا - يتفكر وبمقدوره

النطق؛ وبالطبع، ولأول وهلة ينمّ ببغاء عن نفسه، ولكن حل محله وفي الحال الغراب، لكونه قادر على النطق ومتوافق إلى ما لا نهاية مع الجرْس المراد[79].

ومهما يكن من أمر «الإيقاع المقصود» لنص **بو** المبهم، فإن الظاهرة التي يحدِثها هي ظاهرة تثقيفية: كائن **لا** يتفكر بصفة خاصة، قادر على نطق يتَّسم بوطأة المعنى، أو بالأحرى، نُطق هو مقام تأويلات جامحة. (أن تتكلم الغربان، هو أمر يمكن البرهنة عليه في الأدب عبر متحدِّث مشهور آخر - متحدِّث يعرفه عضو الكونغرس **هايد** على خير وجه: «الغراب نفسه أصْحَل/ ينْعَب الدخول المُهْلك لـ **دَنْكان**/ تحت شرفات حصنيْ المفرَّجة»)[80]. إنَ «نيفرمُور» تنزح من مقطعَ إلى آخر، معلَّمة تارة بكونها شَيئاً «يقوله» الغراب وطوراً يستولي عليها الراوي. والتتابع من «لا شيء غير هذا» [nothing more] (لازمة المقطع الأول) إلى «نيفرمور» (لازمة المقطع الختامي)، وكلتاهما غير محصورتين بين علامتي اقتباس، أمرٌ

ممكن من خلال تدخُّل متحدِّث هو موضع ثقة يتم تلقِّي كلمته **بوصفها** موضع ثقة لأنها جزئياً تُكرَّر مع تباين، ولأنها بين «علامتي اقتباس» بالجزء الآخر. أن يكون مصدر الكلمة **في مكان آخر**، وأن يكون **مفقوداً**، لا يُضعِف من قوة إقناعها. ويمكننا القول أن الغراب يقتبس (أو «قال») «خارج السياق» - ويتحوَّل هذا إلى جزء من قوة سيادته وقوة رنين ما ينطق به.

عندما انتقل فريق كرة قدم **كليفلاند براونز** من كليفلاند إلى بالتيمور في 1996، كان ثمة سِجال بين المالكين الجدد حول إعادة تسمية الفريق. والذين ظفروا هم الذين طالبوا بتسمية: **الغرْبان** إكراماً لـ **بو** الذي تُوفِّي وثُوي في بالتيمور، الأمر الذي كان تسلية للعديدين وحُبُور لآخرين. وكان لمحرري الصفحات الرياضية التنبؤ بمُزاح، متخيلين «دفاع نِيفرمُور». كما أن فريقاً، إذا أخفق في إحراز النصر، يمكن نعته بـ «تمثال شاحب»[81]. وتنبأ أحدهم بتغير في حظوظ النادي: «لِمَ الغراب؟ لتجعل من نيفرمور قابلة

للتصديق»[82]. ولم يتمكن كتّاب الترويسات من مقاومة الاستشهاد بأكثر الأبيات تشهيراً بالاقتباس: «قالت الغربان، ألعب الـ إفرمور Evermore يا **كِلي**»؛ «قال أنصار الغربان، نيفرمور، في إثر ارتفاع مبيعات الـ هوت بيتزا»؛ «قال الغراب السابق **إفريت Everitt** ، **إفرمور Evermore**»؛ «قُل عن الغربان: نيفرمور!»[83] ولعل التأثير الذي يدعو إلى الدهشة أكثر، هذا إذا لم يكن متعمَّداً، أن أولئك الغربان باتوا يُستشهد بهم، وباتوا غامضين أيضاً: تقول إحدى الروايات أن «الغربان انخرطوا في محادثات تمهيدية ربما تقود إلى [اكتساب ظهير جديد]. «فلا مالك فريق الغربان **آرت مودِل** ولا الرئيس السابق للاعبين **أوزي نيوسَمْ** قد علّق على ذلك»[84].

قد يكون اختيار اسم **الغربان** أمر مقرَّر سلفاً لوجود فريق رياضة أخرى في بالتيمور له إرث مديد يحمل أيضاً اسم طائر: نادي أوريَلُس [صُفَّارية] بالتيمور لكرة السلة. إن اسم أوريلس بالتيمور مناسب من ناحيتين: 1. ثمة طائر أمريكي مغرِّد

يُدعى بـ أوريلس بالتيمور، 2. إن كل من الدكتيل [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران] المزدوج للتقطيع (الشعري) وتكرار أصوات «**و**» أو «**أور**» (أوريلس بالتيمور) **تجعل** من الاسم مناسباً. في حين أن مفردة غربان بالتيمور تفتقد إلى الحتمية العروضية والحتمية ذات العلاقة بالطيور. ولكن لا ينبغي أن ننسى تماماً التعويذة غير الفصيحة ولكن الكامنة لطائر **بو** الذي يُسْتَشْهدُ كثيراً: فوراء الأصوات «**و**» و«**أور**» ذاتها لـ «**بالتيمور**، والمحجَّبة من خلال البريق السماعي لـ **الغراب**، قد تتربَّص المفردة الشَّبحية ذاتها، في سياق سبونديّ [تفعيلة ذات مقطعين طويلين] أكثر مما هو دكتيل، **نيفرمور**.

أرغب في أن أقترح هذا الضرب من الحادثة الشعرية بوصفها نموذجاً، علامة، أو، خلاصة لقدر الاقتباس المنطوق، ودائماً بين «علامتي اقتباس»، سواء أكانت علامتا اقتباسه ظاهرتين أم لا، يتمازج الاقتباس في أغلب الأحيان بالنص الأصل للمُقْتَبِسْ في الظاهر يكون من دون ندوب، غير أن ندوبه

ووحداته الدلالية جلية. وكما في الأحْجيَّة الفلسفية التي تقتضي فطانة: «إن عبارة 'هذا التقرير زائف' هي عبارة صادقة»، فإن موقع حدود اقتباس ما وإدراك هذه الحدود، والمدى الذي يكون فيه صوت **الاقتباس** متباين عن صوت المتحدِّث، يمكن أن يغيِّر على نحو راديكالي كلاً من قدرتنا على تمييز صدق قيمته وتأويلنا لمعناه.

حواشي المترجم

*) هذه الدراسة مأخوذة عن (Critical Inquiry 25 (summer 1999.
marjorie Garber (Quotation Marks) " ". تتم الإشارة هنا إلى حواشي المترجم بالنجيمات المرقمة، أما حواشي المؤلف فهي في نهاية الدراسة.

**) [مارجوري غاربر، أستاذة اللغة الإنكليزية ومديرة مركز الدراسات الأدبية والثقافية في جامعة هارفرد. لها ثلاث كتب عن شكسبير:
Dream In Shakespeare (1974), Coming of Age In Shakespeare (1981), Shakespeare's Ghost Writers (1987).

ولها عدة كتب عن النقد الثقافي والنظري منها:
Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety (1992), Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life (1995), Dog Love (1996).

أحدث كتاب لها:(Symptoms of Culture (1998].

*3) كل ما هو بين أقواس مربعة إضافة للمترجم.

*4) آثرنا هنا ترجمة authority بـ «قوة الإقناع» لما تحْمله، في السياقات التي ترِد فيها، من معنى: كلام «الثِّقَات»، ولِمَا لها منَ دلالات على حُكْم الحاكم مَن خلالها إن تيسَّر له ذلك.

*5) عن مكبث لـ وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، أول يناير 1980، ص 177. عن وزارة الإعلام الكويتية.

*6) عن كتاب ت. س. إليوت، أغنية حب ج ألفرد بروفرك، دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر. ص 44.

*7) أوسكار هامرستاين وجينجر رجرز ممثلان عملاً في المسرح والأفلام الموسيقية.

*8) تستخدم المؤلفة Quotation Mark للإشارة إلى علامتي الاقتباس. وهنا تستخدم Inverted comma بالمعنى ذاته.

*9) ثمة كاريكاتور بريشة الفنان دنْزايْغَرْ ظهر في أحد دوريات مؤسسة مدينة لوس أنجلوس لنشر المطبوعات، تحت عنوان: «يُلخِّص السيد هايد»؛ إذ يقول هذا الأخير: «وهكذا، كما قال المؤرخ المرموق غيبون في نعته للإمبراطور الروماني سبتموس سفيروس، وأنا أقتبس آه... نعم أنا أقتبس...» وثمة أحدهم مُنْحنياً علىَ حصان ميت ممدّد على الأرض وخلفه يافطة كُتب عليها: «توجيه الاتّهام»، قائلاً للحصان: «هيه، هل تسمع؟».

*10) وهي من الكلمات التي تم تحويرها من العهود الوثنية للتتلاءم والعالم المسيحي فـ doxa [الرأي القويم] أضيفت إلى الـ orthe للدلالة على الأرثوذكسية، من هنا أبقينا على «ذُكْس» كما هي كلمة الأرثو(ذُكْسـ)ـية.

*11) مع فاندلر نجد التشديد على مفردتي «الجمال حقيقة»، إذ تكتبهما بأحرف استهلالية كبيرة، بينما بِت لا يورد هذا التشديد.

*12) يشير كميل داغر أنّ معنى Nevermore التقريبي هو 'أبداً بعد اليوم'، وقد اعتمدتها هنا كما وردت في ترجمته لقصيدة **الغراب** في الكتاب الذي قدم له وترجمه بعنوان **إدغار آلن بو** حواشي المؤلف لـ جان روسو الصادر عن المؤسسة العربية للنشر، ص 179. وتجدر الإشارة إلى أنني لم أعتمد على ترجمته للقصيدة بشكل كامل.

حواشي المؤلف تصور من الأصل

صرخة من كشمير

سيدة نسرين نقاش[*] - كشمير

آه يا كشمير.. كيف أصوغ فيك القوافي؟!
وبأي كلمات شاعرية عن شجوني أوافي
كيف أعبر عن داخلي
عن مشاعري

(*) سيدة نسرين نقاش أديبة تقرض الشعر بالأردية تعيش في مدينة سري نكر srinagar في كشمير.

عن كل ما هو خاف؟!
آه أيها الوادي المظلوم.. إلى متى
إلى متى تحيا هكذا
كحزين مهموم.. مهموم؟
إلى متى تعاني جراح العبودية
وتكتنف ربوعك رياح السموم؟
آه يا كشمير.. يا وطني
ها أنا أحسب الساعات
لكل آت
أعد الأيام.. أتأمل لونك
فتتجمد في داخلي الحياة
وكأن كل شيء فيّ
وفيك يا وطني قد مات
لكني - يا وطني - عليَّ أن أعيش
لأرى بعيني أحزانك
لأراك مغموماً مهموماً..
فأطلب العون بالدموع

وأنا أراها ملآ العيون
أنت يا وادي كشمير وطن الحسان
أنت وطن البلّور والزمرّد
والعقيق
أنت وطن المها ، وطن كريم الأحجار
الخواتم والسوار
لا وطن الرقيق
أنت وطن من يضارعن
في حسنهن القمر
من هنّ كالبدر المنير
يبعث من بعد بالبريق
من هنّ كالسَّحَر المطل بنوره
يُنجي من الليل الغريق
أنت يا وطني..
وطن الشهيد
يا شهيد الأماني:
أنا أختك أعلم ما في قلبك

من حرقة.. من أحزان
أعرف ما في قلبك من
أمنيات الآلام والأشجان
أعرف كل الأشياء
داخل عيونك الندية
فجسدك كَسَته حُمرة الدماء الزكية
من غارة الكفر
من خداع الخبثاء
من الظلم والقهر
من الغم، من الهم
من تبجّح الأعداء
أراك من مدة يا وطني
سقيماً، عليلاً، قلقاً
ظالموك يحاولون أن يسكتوا
فيك الكلمات
لكن هيهات هيهات
فأيام الظلمة معدودة

والنور بلا شك آت
يا فجر الوطن المظلوم
ظلمة الليل تحاول أن
تخترق النور فيك
وهذا خبر شاع
صار حكايات في كل مكان
في الشوارع وفي الحارات
حتى في الموحل والمهجور
من الخرابات
اليوم يُنتهك موضع العفة فيك
يا وطني..
تتساءل.. ما شق صدرك؟
لكنها أيام معدودات
وينفضّ حفلُ اضطرابك
فحفلك يا وطني إلى فوات
فها هو فتاك المجاهد.. آت
بكفه الروح لا يبالي بالممات

واضطراب الطوفان
خفّت شدّته والموج العالي
شفّت حدته
والسفين في الخضم ماض
ترا ءى له الساحل
من بعيد
فيا أيتها السماء
انصفي أهل الجنون العقلاء
فحتى الأطفال في وطني
صاروا شعلاً تضيء
في الرمضاء
تجلب الصبحَ إلى الوادي
تبعث الأمل
في قلوب البؤساء
سترفرف راية الحرية
في بلدي.. في وطني كشمير
وسيخرج من مكمنه

من كان بلا مأوى
وعلى أرض الوادي
سيسير
ويعود إليه من سُلب الدار
يعود الكل إلى كشمير
فها قد بدأ كل مجاهد
يعلن عن نفسه
يتحسس في طاقة أنفه
ريحَ الجنة
لا يأبه قهر الظالم، فشهيدك
يعشق لونَ الحنّة
وقافلة الحرب تنطلق
بصوت مهيب عظيم له رنة
يدوي في الوادي
يثير الأنهار
يهز البوادي
يا وطني..

ها قد بدأت دماء النار

رحلتها

انطلقت في البحر المالح

كالشرار..

جذوتها

فانظر.. انظر أيها الظالم

فقد بدأ ليل الظلم ينجلي

يكشف عن كل غدار..

فاذهب.. ارجع إلى بلدك

وحذار!

فدماء شهيدي فنار

اذهب واسكن في وطنك

فوادي «نسرين» ليس بواديك

وادي «نسرين» للظلم دمار

جنة كشمير ليست لك.. جنة وطني للغاصب نار

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

قصص قصيرة جداً

بي. كيه باراكاداف - الهند

ترجمة في. عبدالكبير

«فاتورة»

اقترب منه وقع أقدام

ثم سمع جرس الباب يرن بحدة

فتح الباب، فإذا هو نفس الشخص أمامه

مد إليه ورقة وقال: «فاتورة الهواء الذي تنفسته!»

«ما بين رجل وامرأة»

خرج زوج مع زوجته للتنزه مساء عندما خفت حدة الشمس. الطريق خال تماماً من المارة. وفي مكان بعيد شاهدا فتاة تحت شجرة يبدو أنها تنتظر خطيبها. وفي تلك الليلة لم يغمض لأي منهما جفن حتى بزوغ الفجر. كانت تلك الفتاة هي الشغل الشاغل برأسيهما. كان جل همه جمالها الفاتن. أما زوجته فكان همها المجوهرات التي كانت تتزين بها تلك الفتاة.

«الغاية»

انطلق لاكتشاف نهاية الطريق.

فلما تجاوز نصف الطريق خالج نفسه شك.

أين كانت بداية الطريق؟

فبدأ ينقلب على عقبيه.

* * *

وجفت الآبار

آن. بي. محمد – الهند

ترجمة في. عبدالكبير

في موقف «بوتاريكال» نزلت من الباص. كانت عائدة من بيتها بعد أن قامت بزيارة والدتها وشاركت في المهرجان السنوي الذي يقام في ضريح الولي بـ «مامبورام». خطت خطواتها حتى وصلت أمام عتبة بيت الحاجة مريوم. فرحة.. السرور يملأ قلبها. غير

أنها فوجئت عندما رأت الباب مغلقاً. بدأت الأفكار تتسارع، بدت تشتد نزعتها للتجول في عالم الخيالات حين أصبحت خادمة الحاجة مريوم عندما توقفت عن الدراسة عند الصف الثامن بعد وفاة والدتها. الإنسان يكون بعيداً عن عالم الخيال حينما يتلقى مزيداً من العلم. كان من حسن حظها أنها لم تعان من هذه المشكلة. بدأت الخواطر تدور داخل رأسها..

كانت الحاجة مريوم تفتح باب بيتها في الصباح الباكر. تلك كانت عادتها. ربما عند غيابها أصاب الحاجة نعاس بعد فراغها من صلاة الفجر. أمسكت الرمانة النحاسية المدلاة كالصفر وطرقت الباب. لم تسمع أصواتاً. لم تكن هناك حركة. هبطت نظرتها على أوراق شجرة المانجو التي سقطت أثناء رياح هبت البارحة. أوراق ميتة تنتظر أن يوارى جثمانها. لمست قدماها بالأوراق. انضجرت. توجهت نحو المطبخ. دموع تناثرت على أوراق اليقطين. إدام يطهى بأوراق

اليقطين المخلوطة بالقلقاس كان من أطباق الحاجة المفضلة. مدت يدها لتقطف أوراق اليقطين. توقفت برهة تلقي نظرها إلى شجرة خيار شنبر الساقط غصنها. أزهار منتشرة على الشبكة التي تغطي فتحة البئر. تبدو الأزهار كأسماك صغيرة ميتة.. حسن.. لم تنتبه إليها الحاجة. لا تستطيع أن تتحمل سقوط أي شيء داخل البئر. دائماً يجب أن يكون الماء طهوراً. وإلا لا يصح الوضوء. وإذا لم يصح الوضوء فلا تصح الصلاة. لا تساهل في هذا الأمر.

إصرار جنوني. ضحكت عندما جال بفكرها هذا الإصرار. إذ لا تسمح الحاجة لأحد حتى إياها أن يدلو الماء من البئر. كانت هي نفسها تدلو. كان ذلك العمل الوحيد الذي تقوم به الحاجة. تدلو الماء للشرب.. والغسل.. والطبخ.. تملأ المراجل والقدر بالمطبخ. يخفف هذا أعباءها. الكفان خاليتان من علامة الخشونة بشد حبل الدلو. كفاها ناعمتان حتى الآن.. الأشغال الأخرى التي تقوم بها الحاجة تنحصر في

الصلوات والأذكار والأوراد. بعد الفراغ من الصلاة تجلس في المصلى دون أن تخلع عباءتها. إنسانة طيبة.. لم تسمع منها شتماً ولا سباً. لا يزور الحاجة أحد ولا تذهب هي الأخرى إلى أي مكان. مشغولة معظم الأوقات في الأدعية والأوراد. تنظر إلى السماء رافعة يديها. بينما تكون الحاجة في هذه الحالة تشتغل هي في المطبخ. ترتب الحطب في التنور وهي تتجول في عالم الخيال.

مالي أعبث بالوقت هكذا غارقة في التأملات. نهضت من الأحلام. هناك أشغال شتى. الباب الخلفي أيضاً مغلق. غير أنها تعلم حيلة لفتح الباب. تدخل الأنامل من خلال قضبان الشباك الخشبية. تسحب الضبة ويفتح الباب تلقائياً. أين الحاجة؟ لا توجد في المطبخ. الحصير الذي تؤدي فيها الصلاة بالغرفة الوسطى مطوي. ما الحكاية؟ أسرعت إلى غرفة النوم. ها هي تستلقي ممدودة على السرير ترتدي العباءة والخمار. ربما تكون مرهقة. وقد بلغ عمرها ستين عاماً. لم تسمع صوت مداسي. فلتنم...

الآن هي حائرة بين أمرين. هل تدخل المطبخ للطهو أم توقظ الحاجة لتخبرها عن عودتها. أوقظها وبعد ذلك أدخل المطبخ بهدوء.. هذا هو الأحسن.

انحنت نحو السرير.. ألقت النظر إلى الحاجة.. تغط في نوم عميق. لا أوقظها. ألقت النظر مرة أخرى بتركيز.. لا حركة.. تفحصت صدرها.. لا تتنفس ولا تتنهد.. صوت انفجر في أعماقها وانطلق ولكن حبس في حنجرتها. أحست أن بطنها تحترق كأن حديداً يسخن في داخلها.. يتصبب العرق.. قربت أناملها المعترقة نحو أنف الحاجة.. رباه.. فقدت وعيها..

أظلمت الدنيا أمامها. لا تذكر شيئاً.. متى عادت إلى وعيها؟ كانت في نفس الوضع حيث ارتمت إلى الأرض فاقدة الوعي. فتحت عينيها. دخل في أذنيها صياح. جارها السيد موسى الذي كان يقف بجنبها يحدق النظر إليها. تذكرت.. في عربته رحلت أمس إلى «مامبورام» عربة يجرها الحصان. كان في

العربة نسوة لا تعرفهن.. العربات دائماً تعج بالناس. سمعت السيد موسى يتحدث.. «بلغوا بنات الحاجة وأزواجهن عن وفاتها.. يا حمزة خذ التاكسي.. اذهب إلى «كوزيشاليل» و«فاليورا».. وبلغ الجميع.. بسرعة.. لا يجوز التأخير في دفن الميت».

الغرفة تزدحم بالرجال.. من ضمنهم المطوع محمد والسيد ميران.. ما لهم مستعجلون؟ ها هو ذا قد بدأ قدوم النساء.. ست آمنة امرأة المطوع.. وست فطيمة امرأة السيد ميران ونفيسة و.. و..

لا تستطيع النهوض من مضجعها. تحس كأن جميع عظامها مخلوعة من جسمها. نسوان يجهزن الجنازة. يحملن الجنازة ويحولنها إلى الغرفة الجانبية. كان عليها أن تشارك معهن.. ولكن لا تستطيع..

«ما لهذه الفتاة»؟ تسمع ست خديجة زوجة موسى تقول لفطيمة أخت السيد ميران وهما تأتيان إليها تتجاذبان أطراف الحديث. لا تريد أن تراهما.. أغمضت عينيها..

لسان ست خديجة حاد كالمبرد. أما لسان المرحومة فكان معسولاً. «شوفي يا فطيمة» تقول ست خديجة» شوفي ماذا حدث الآن. عندما كانت الحاجة في سكرات الموت ربما كانت بناتها الثلاث نائمات.. ربما كانت خادمتها تشاهد الموكب الذي يخرج من ذلك الضريح.. هذا هو قضاء الله.. هل كان هناك أحد يبلل شفتيها حين تموت؟ هذا هو قضاء الله! ما أعطتني دلواً من الماء.. انظري الآن من الذي يقوم بتكفينها؟ أنا.. خديجة.. هذا هو قضاء الله».

تعلم كل الحكايات. ست خديجة نفسها هي التي حكت لها كل هذا. ذلك اليوم الذي انهار فيه البئر الملحق ببيت السيد موسى لم يجدوا الماء لحاجاتهم اليومية. جاؤوا إلى بيت الحاجة يلتمسون دلواً من الماء. لا توجد البكرة ولا الدلو. تقول ست خديجة «خديجة ليست بلهاء.. خديجة أيضاً تأكل ما يأكلون وتشرب ما يشربون».

في اليوم التالي رأت ست خديجة العاملين

«كارياتن» و«تروبان» يقطعان «البامبو». قلب ست خديجة أسود.. حتى الآن لايزال هذا السواد في قلبها.. مزق العاملان البامبو المقطوعة. وتم بها سياج حول البئر. ثم ذهب العامل «تامي» إلى شاطئ البحر الجنوبي. أتى بشبكة الأسماك. غطى به فتحة البئر. الحاجة واقفة تشرف على هذه الأعمال. يداها على خاصرتها تتباهى.. وعلى وجهها ابتسامة غامضة تبدو وتتوارى.. تقول «لا تصح الصلاة إذا تنجس الماء يتصرف به ناس لا يهتمون بنظافة ولا طهارة. إنما خلقنا للصلاة».

«شوفي يا فطيمة! ما لهذه الفتاة! لاتزال ملتزمة بالفراش؟» تسمع ست خديجة تواصل حديثها: «إذا تركناها هكذا ربما تصيبها مصيبة. اعطيها ملعقة من شوربة الأرز. بلى.. دعيني سأهتم بأمرها.. مسكينة..».

ست خديجة أتت بصحن من شوربة الأرز. ربتت بيدها اليسرى على كتفيها. شعرت ببرودة خفيفة..

كلا.. سخونة خفيفة. استندت إلى الجدار. ست خديجة تصب في فمها شوربة الأرز مخلوطة بالحليب. كفاية. «اشربي يا بنيتي.. اشربي بسرعة».

«كفاية يا عمتي»

يلتصق الفم، ست خديجة تمسح فمها بطرف ردائها. تقول: لا بنيتي إذا ظللت تقعدين هكذا تضربين عن الطعام والشراب لا يعود الموتى ماشين على أرجهلم».

من الصالة في وسط البيت يأتي نواح جماعي. تسمعها. بنات الحاجة قد وصلنا.. كن يكنن لها حباً جماً. يعطينها الفساتين والأزارات والأردية عندما يغادرن إلى بيوت أزواجهن بعد زيارتهن بيت والدتهن. نفيسة أصغر بنات الحاجة كانت تحبها أكثر من غيرها. وبالإضافة إلى هدايا أخرى تعطيها نقوداً.. تعطيها خمساً وعشرين روبية ثم تقول: اهتمي برعاية أمي جيداً». الآن كيف تهتم برعاية أمها. بعد مضي اليوم الأربعين من دفن جثمان

الفقيدة سيغادرن إلى بيوتهن. ولهن بيوت ليعدن إليها. أما هي.. فإلى أين تذهب؟

رغبت في مرافقة الحاجة. كانتا متلاصقتان دائماً لا تفارق إحداهما الأخرى. اليوم السابع والعشرين من شهر رمضان تذهبان معاً إلى مسجد «فانيتل». وفي ساحة المسجد على طاولة يوقد مصباح «علاء الدين». وخلف الطاولة يقف الواعظ أحمد خاجة يخاطب الناس. عندما يبدأ الواعظ ببيان الحكايات تحس كأن الأحداث تتجسد أمامها. كانت قصة النبي إسماعيل هي أحب الحكايات التي تتشوق لسماعها. الشمس كتنور كبير.. تلتهب وسط السماء.. وفي غابة من الرمال الرمضاء تضع هاجر صغيرها إسماعيل.. ذلك الرضيع العطشان.. جاف حلقه.. إسماعيل يبكي ويبكي.. وهاجر تسعى وتسعى.. بين الصفا والمروة.. تبحث عن قطرات من الماء.. تدعو الله من أعماق قلبها أن يمنحها وصغيرها ماءً عذباً يطفئ عطشهما. الرضيع إسماعيل يضرب

بقدميه الصحراء.. تنزل رحمة الله إلى الصحراء فترحم الصحراء.. يتفجر الماء.. يتدفق بقهقهة.. على قامة رجل.. كبلورات.. هذا زمزم.. ينبوع لا يجف.. ماء لايزال حتى الآن يشرب منه آلاف من الحجاج.

وعند العودة من سماع الوعظ همست الحاجة في أذنيها: هناك في أرففنا قارورة من زمزم.. تذكري جيداً.. حين أموت لا تنسين أن تبللي شفتي بقطرات منه.

ذكرياتها كادت تغبرّ. قلبها يرتجف تتغشاه غابة كثيفة. ترغب في الفرار منها. تشعر كأن مصباحاً يوقد في داخلها.. هل كنت موجودة هنا البارحة؟ أسرعت إلى الحاجة عندما سمعت بكاءً. الحاجة ترتعش.. تنقبض تنفساتها. تشير الحاجة بيدها اليمنى إلى فمها. جرت.. فتحت الأرفف.. أخذت قارورة زمزم. رجعت إلى الغرفة.. كانت الحاجة في حالة السكرات. تحس كأنها ترتعش. تسقط قطرات زمزم في طرف لسان الحاجة. اطمأنت.. كاذبة

ست خديجة.. لا تقول إلا الكذب.. لم تذهب البارحة إلى بيت والدتها.. ولم تشارك في مولد الولي الذي يرقد في الضريح بـ «مامبورام».. لم تنزل من الباص بموقف «بوتاريكال».. كانت هنا.. هنا في الغرفة. عادت إليها الفرحة. وقد احتفظت بالمتبقي من زمزم.. حينما تموت هي.. ترى من الذي يبلل شفتيها بماء زمزم..

نهضت.. خطأ ما في ذاكرتها. كنت أحلم.. الحلم لا ينتهي.. شيء ما يحدث أمام عينيها. رأت تابوتاً مغطى برداء أبيض. حشود من النساء.. وجموع من الرجال.. ليس هناك مزيد من الوقت.. الرجال يلقنون الكلمة.. «لا إله إلا الله». سيحمل الناس النعش إلى الخارج.. ثم إلى المقبرة..

ست خديجة تقول: «يا بنت الحلال.. لا تقفي هكذا مثل من ابتلع رمحاً. خذي قدرين.. اعطيهما للرجال. دعوهم يسخنون الماء». كيف أخذت القدر من الطابق الأعلى؟ لم تدر. الحمام جاهز خلف البيت.

حمام بنوه مؤقتاً بأوراق النارجيل.. داخل الحمام جهزوا تنورين. يقترب منها الأخ ميران ويختطف من يدها القدر. إذا مات الإنسان يكون هناك آلاف للمساعدة. أما في الحياة لا ترى أحداً يساعدك..

وقفت مندهشة كمن شرب شوربة الأرز بدون الملح. كأن نعاساً يغمرها. ما لهؤلاء الرجال. لماذا قطعوا الشجرة بجنب البئر. كانت في أغصانها ثمار دانية وأزهار بيضاء تتفتح.. أين هي الآن؟ لا توجد.. حتى جذع الشجرة لا يوجد. أين غاب كل هذا؟ أصبحت الدهشة علامة استفهام كبيرة. تتزايد الأسئلة. تكبر وتكبر.. في مسافة بعيدة تراها كجبل «اوروت» كأعجوبة تحت السماء الزرقاء.

نهضت من حلمها. المطوع محمد والسيدان ميران وموسى جميعهم تجمعوا حول البئر.. الأسياج المحاطة بالبئر قد تمت إزالتها. الشبكة المنتشرة فوق البئر أيضاً لا توجد..

دلى موسى وميران الدلو داخل البئر. وعلى

وجههما دهشة.. عندما يلمس الدلو الماء يبكي الماء. عندما يملأ الدلو بالماء يتقهقه الماء بالدغدغة..

اشرأب المطوع إلى أسفل البئر. حرك ميران حبل الدلو. وهو يرفعه من أسفل البئر.

لا ماء في الدلو. الجميع بدؤوا يطلون برؤوسهم إلى البئر. «يا جماعة، جف البئر». يتفوه المطوع. هذه كذبة صريحة لا تصدقها.

جرى الرجال إلى أماكن أخرى وبأيديهم دلاء وأواني. وعادوا كما ذهبوا. كل الآبار جافة. بئر موسى.. وبئر المطوع.. والبئر داخل الفيلا الكبيرة.. وداخل حوش المحكمة.. وجميع الآبار جافة.

انتابها خوف لما رأت ألسنة نار جهنم تنتشر على وجوه الجموع. فلا يوجد الماء إلا في مكان واحد.. ماء قذر.. ماء جدول حيث الشجيرات الكثيفة. ماء كانت الحاجة لا ترغب أن تمسه في حياتها.

أحضر موسى العربة والحصان. وضعوا الدلاء والأواني داخل العربة. ما أهون الأمر.. ركب موسى العربة وبيده سوط. وكان الحصان يصهل وفي عينيه آثار تعب نعاس. انهالت ضربات السوط على ظهر الحصان. يسحب الحصان قدميه الأماميتين إلى الوراء.. يرتفع ذيل الحصان كسوط على وجه موسى.. يبكي الحصان.

شعرت بالراحة حين نظرت إلى السماء.. تطير أوراق شجرة المانجو نحو السماء كأنها طيور تعرضت لإطلاق النار. أصبحت السماء مخضرة. تسمع لحن غناء من السماء. يشتد صوت الغناء مع ضربات الطبل. تنزل قطع من السحاب وهي تزيل كواليس الأوراق الخضراء.. تنزل إلى أسفل تتراقص وتطرب.. لا.. هي ليست قطع السحاب.. بل هي كائنات غريبة كأسماك ليست لها أقدام.. وهي تتقدم وتتقدم.. ترفرف أجنحتها الكبيرة ذات ريش بيضاء.. وعلى وجوهها ابتسامة عريضة.. ملء السماء تشتد إيقاع

الغناء.. تتسارع خطوات الرقص ودقات الطبل..
السماء تطرب وتتراقص.. تطرب وتتراقص..

* * *

وقت غير مناسب

ميخائيل لاكربال - أفخازيا

ترجمة أديب كمال الدين

يعرف الناس الذين يقطنون الجبال كم هو سريع أن يتبع الظلامُ الغروبَ، وكم مظلم هو الليل، أحياناً، في الوهاد تحت الحافات الصخرية وبخاصة في الوديان كثيفة الأشجار. ليل كهذا تماماً هبط على وادي يودهارو. كان الظلام كثيفاً جداً، لذلك فإنّ المرء - باستخدام التعبير الأفخازي - لا يستطيع أن يرى الإصبع يهدد بوخز عينيه.

ظهر غوني الياس الذي يبلغ العشرين عاماً خلسةً من الغابات وانسلَّ إلى مزرعة غدلاتش. تسلّق السياج واندفع بشكل خفي كالسهم عبر الفناء إلى الجدار الخلفي للكوخ الذي لا شباك فيه وأخفى نفسه ما بين الأغصان العتيقة الكثيفة المتنامية.

كل شيء حدث بلطف فتنهّد غوني بارتياح: ها هو أخيراً في مواجهة هدفه! إنه على مقربة من الوقت الذي سيصفّي فيه حساباته مع غدلاتش. مرَّ نهاران وليلتان منذ أن قتل كابش غدلاتش أخاه: غوديس. ولكن لم يتم الثأر بعد من القاتل. كان ذلك وقتاً طويلاً، طويلاً جداً بالنسبة لشجاع مثل غوني. حقاً إن جثة أخيه لم تودع الأرض بعد وأن نحيب النساء وأنينهن لم يزل يصّاعد إلى السماء. كان ينبغي عليه أن يقتل غدلاتش قبل أن تنزل جثة أخيه في القبر. وإلاّ: كيف له أن يشهد الجنازة؟ تخيّل غوني بوضوح نظرات التأنيب الحادة التي سينالها من أقاربه.

ليس بدون سبب إن كانت هناك أغنية عن أرغون سيد قرية آتاسي. كان أخوه قد قُتلَ ليلاً، وفي تلك الليلة نفسها ثأر أرغون من القاتلَ. لم يسمح للقاتل أن يعيش ليرى الشمس. كان سريعاً في إنزال

البلاء المفاجئ. لا عجب إن كانت هناك أغنية عنه.

لا أحد سيغنّي أغنية عن غوني. ألم يطارد غدلاتش كل هذه النهارات والليالي حتى الآن؟ ولكنه لم يكن في مكان ما ليتمّ العثور عليه: لا في القرية ولا في البيت ولا في الغابات، كما لو أنه قد تلاشى في الهواء. بأية طريقة ماكرة قد اختفى... كان مدركاً تمام الإدراك أن عليه أن يدفع ثمن ما فعل. مهما يكن من أمر، فإن هذه المسألة يجب أن تُحسَم بأقصى سرعة ممكنة. وإذا تأخرت بأية نسبة تأخير فإنّ فتيات القرية يمكن أن يؤلّفن أغنية عنه ويحتقرنه إلى الأبد.

فجأة انبعثت ضجّة من داخل الكوخ. أصغى بقلبه القافز من البهجة، فميّز صوت غدلاتش. كان غدلاتش في الكوخ!

ولكن كيف يمكنه أن يُخرج غدلاتش إلى الفناء؟ إنه لا يستطيع أن يطلق النار على غدلاتش وهو في الكوخ خوفاً من أن يجرح زوجته أو أحد أطفاله. ذلك ما سيجلب له العار أيضاً.

بانتباه شديد، أزاح غوني أملوداً في حائط

الأماليد ووضع وجهه قريباً من الثقب وحدّق بتركيز. كان الكوخ في ما يشبه الظلام، والضوء الخافت المضطرب الذي ينبعث من موقد النار ينتزع الشكلين الأسودين لكرسي ومصطبة من الظلمة. خفتت الأصوات، إذ كان من الجلي أن العائلة قد تناولت عشاءها وأوت إلى فراشها.

قرر غوني أن ينتظر حتى الصباح.

بدا الليل لا نهاية له.

لم يغلق غوني عينيه لحظة واحدة. أصغى إلى كل صوت منبعث من الظلام المحيط به. حاول أن يكمن دون حراك، ذلك أن أية حركة إهمال بسيطة يمكن أن تدلّ كلاب غدلاتش عليه. مازال الفجر بعيداً حين سمع غوني أحدهم يتحرك حركة ضئيلة داخل الكوخ. في الحال رأى شعاعاً نحيلاً من الضوء بزغ خلال الظلمة. حدّق غوني من خلال الثقب. كان غدلاتش مرتدياً ملابسه الداخلية وحاملاً شمعة بيده وهو يبحث عن شيء ما. من الجلي أنه وجد بُغيته فجلس على المصطبة بجانب موقد النار في وسط الكوخ وثبّتَ الشمعة فوق حافة المصطبة. بعد أن أراح

نفسه، بدأ يقطّع أوراق التبغ. كان غوني يرى وجه عدوه بوضوح.

فكّر غوني: لقد وضعه القدر أمامي.

بسرعة أقحم ماسورة البندقية في الثقب، وحرر نابض الأمان وسدد البندقية باتجاه غدلاتش.

تناهى الصوت المرعوب لزوجة غدلاتش والتي استيقظت منذ لحظات: «هذا جنون! اطفئ الضوء. أسرع».

قال غدلاتش: «نامي. لا تخافي. ليس هناك من شيء لتقلقي بشأنه».

فكّر غوني وأصغى بمتعة إلى المحادثة داخل الكوخ: «ليس هناك من فرق إن قتلته الآن أو بعد دقيقة».

لكن زوجة غدلاتش ألحّت: «بسرعة اطفئ الشمعة. لقد جعلتَ الشمعة أمامك تضيء. إن كان (غوني) يتجوّل في مكان ما قريب، فإن ذلك سيكون الوقت المناسب له».

اعترض غدلاتش: «أنت مخطئة. الوقت غير مناسب على الإطلاق».

«لماذا ؟» كان هناك ارتباك في صوت زوجته.

«هل تعتقدين أنني لا أعرف أن (غوني) يطاردني في هذين النهارين والليلتين ليثأر لمقتل أخيه؟ لكنني أعرف أن (غوني) شجاع وباسل أيضاً».

صرخت زوجته: «ها، فأنتَ تعرف».

أكمل غدلاتش كلامه بهدوء: «انتظري لحظة واصغي لما يجب أن أقوله. أنا أعرف، كذلك، أن غوني الياس محارب نبيل. إنه لن يطلق النار أبداً على رجل أعزل نهض للتوّ من فراشه ولا يرتدي سوى ثيابه الداخلية. الآن أنت تعرفين لماذا يكون هذا الوقت غير مناسب على الإطلاَق لرجل مثل غوني الياس». واستمر غدلاتش في تقطيع أوراق تبغه.

سحب غوني بندقيته من الثقب. أرجع بهدوء نابض الأمان إلى الخلف. بصق باشمئزاز وهو يغادر مكان اختبائه.

* * *

الفيـــل

سوافومير مروجيك(*) - بولندا

ترجمة هناء عبدالفتاح

حاول مدير حديقة الحيوانات أن يبحث عن وسيلة كي يتسلق بها السلم الوظيفي حيث كان يعامل الحيوانات مجرد سلم للارتقاء إلى أعلى ما

(*) قاص وكاتب مسرحي بولندي معاصر. كتب ما لا يقل عن أربعين عملاً مسرحياً، عُرِضَ معظمها فوق خشبات المسرح البولندي وفي عددٍ من المسارح العالمية. يتميز أسلوب مروجيك القصصي والمسرحي بالطابع المأساوي الجروتوفسكي (الساخر)، وتنطوي أعماله على وجهة نظر فلسفية لعصرنا، ونقد لاذع له.

تصبو إليه نفسه من مناصب، ورغم ذلك كان لا يهتم ولا يراعي مسؤولياته تجاه الإشراف على هذه الحيوانات، خاصة صغارها التي كانت في حاجة للرعاية الكافية، فالزرافة في حديقته كانت تملك رقبة قصيرة، أما «الكاناريا» فلم يعد صفيره يسمع كالمعتاد. فنادراً ما كان يصفر، وكأنه قد فقد الرغبة في الصفير، لم تكن قلة الرعاية هذه تتلاءم مع حديقة حيوانات مثل هذه. خاصة وأن الحديقة كانت مزاراً للطلبة أثناء الزيارات المدرسية الجماعية.

كانت هذه حديقة حيوانات في إقليم صغير، ينقصها عدة حيوانات رئيسية، من ضمنها «الفيل». وقد شغل مكان الفيل ما لا يقل عن ثلاثة آلاف أرنب تحاول الحديقة تربيتها. ومع ذلك تقرر بقرار علوي أن يشغل هذا العجز، وهي خطة التنمية في بلادنا. وأخيراً جاء الدور على الفيل. وبمناسبة 22 يوليو - الاحتفال الوطني لبلادنا(**) - ذاعت في الحديقة أنباء تشير بأن ثمة حصة لشراء «فيل» للحديقة،

(**) يوم 22 يوليو هو الاحتفال الوطني لبولندا.

والمشروع قابل للتنفيذ. وقد فرح العاملون في الحديقة وأسعدوا بهذه الأنباء، ذلك لأن «بانوراما» الحديقة ستكتمل أخيراً بقدوم «فيل» حقيقي.

لكن دهشة هؤلاء العاملين كانت أكبر من فرحهم وسعادتهم عندما علموا أن مدير الحديقة كتب إلى العاصمة «وارسو» مذكرة يرفض فيها «حصة الفيل». ويقترح في مذكرة تفصيلية كيفية الحصول على فيل للحديقة بطريقة ذاتية وحسب إمكانيات الحديقة!!

وذكر في نص المذكرة:

«إنني - وكل العاملين - ندرك تماماً أن «الفيل» هو حصة ثقيلة لميزانية حدائق الحيوانات المتواجدة في المناجم ومصاهر الحديد البولونية. ولرغبتي في التقليل من التكاليف الذاتية، أقترح بأن ينوب «فيلنا الذاتي» المقترح في هذه المذكرة عن الفيل المذكور. فبمقدورنا أن نصنع فيلاً مطاطياً، في حجم الفيل المناسب، حيث نملأه بالهواء، ثم نضعه بالحديقة تحيطه الأسوار ملوناً تلويناً مناسباً، ولن يكون مختلفاً عن «فيل حقيقي»، حتى في أعين

الناظرين إليه عن قرب، واضعين في الاعتبار أن الفيل حيوان ثقيل وهو لا يقوم بأية قفزات. ولا يجري ولا يحفر في الأرض. وسنضع في مقدمة السور المحيط بالفيل لافتة تفسيرية، توضح (بأن هذا الفيل ثقيل فريد في ثقله). أما المال الموفر بهذه الطريقة فيمكن أن يوضع في ميزانية لبناء طائرة نفاثة أو لترميم الكنائس.

ونحيط سيادتكم علماً بأن هذه المذكرة والمشروع التفصيلي هو إسهام متواضع منا في عملنا ونضالنا المشترك.. أرسل لكم أبلغ تقديري واحترامي.. وفي النهاية التوقيع.

ويبدو أن المذكرة وقعت في يد موظف فاقد الروح، كان يتعامل مع واجباته الوظيفية بشكل بيروقراطي، فلم ينظر إلى جوهر المشكلة، بل نظر إلى مسألة نقص التكاليف الذاتية، فوافق على المشروع المقترح على الفور.

وعندما تسلم مدير حديقة الحيوانات الموافقة على مذكرته، أمر بأن تعد المادة المطاطية لتملأ بالهواء. وكلف لتنفيذ هذا العمل حارسين للحديقة،

كان عليهما أن ينفخا هذه المادة بالهواء من طرفين متضادين؛ وأن ينفذ هذا العمل في سرية تامة.. اضطر الحارسان إلى القيام بعملهما طوال الليل.

نما إلى علم سكان المدينة أنه أخيراً سيصل إلى الحديقة «فيل حقيقي»، وأرادوا مشاهدته على أحر من الجمر. وأمر مدير الحديقة بالإسراع في العمل، لأنه يعلم بأن حصوله على منحة أو ترقية مسألة تتوقف على تنفيذ هذا المشروع بشكل جيد.

أغلق الحارسان نفسيهما في مكان صغير يحتوي على ورشة كبيرة، وبدأ الاثنان في «النفخ»؛ وبعد ساعتين من العمل في «النفخ» المتواصل تأكدا بأن هذا البالون الرمادي قد ارتفع عن الأرض بمقدار صغير، مكوناً شكلاً منتفخاً بصلي الشكل، مسطحاً، لا يقارن بـ «الفيل» على الإطلاق. حل المساء، وخفتت أصوات الناس، كان الصوت الوحيد الذي يسمع في الحديقة هو صراخ ابن آوى. كانا متعبين مرهقين، أوقفا العمل للحظات؛ وراقبا عدم تسرب الهواء عند النفخ إلى جوف «الفيل المنتظر»! كانا

عجوزين، لم يكونا معتادين على عمل من هذا القبيل. قال أحدهما:

– لو استمر العمل بهذا الشكل، فسينتهي عند الصباح. ما الذي سأقوله لزوجتي عندما أعود إلى داري؟! لن تصدقني بالطبع: «أنفخ» فيلاً؟

استجاب الآخر لكلامه قائلاً:

– معك حق فـ «الفيل» نادراً ما ينفخ! وكل هذا بسبب مديرنا.

بعد مرور نصف الساعة التالية شعر كل منهما بالتعب والإرهاق.

استطرد الحارس الأول:

– يسير العمل الآن أكثر بطئاً.

أجابه الحارس الآخر مؤكدا:

– معك حق. هذا يشبه العمل في أرض صُلبة. فلنسترح قليلاً!

عندما استراحا، لاحظ أحدهما فجأة صنبوراً غازياً، يبدو بارزاً بروزاً ضئيلاً من الحائط، فكر قليلاً ثم قال لصديقه:

- ألا يمكن لنا أن نملأ ما تبقى من الفيل بالغاز بدلاً من الهواء؟!

قرر أن يقوما بالمحاولة معاً، أوصلا صنبور الغاز إلى «الفيل المنتظر»، ولحسن حظهما وبعد لحظات قليلة، وقف الحيوان بشكله المتكامل الضخم المطلوب في مركز الحجرة، بدا كما لو كان فيلاً حياً، متثاقلاً، له أقدام مستقيمة، وعينان كبيرتان، وخرطوم غير منفصل عن جسده، وبهذا لن يحسب المدير أية حسابات أو لن يعود إلى افتراضات حسابية تتصل بمقاييس الشكل المناسب للفيل، لقد كانا متيقنين من أنهما سيكونان سبباً في أن يجعلا المدير يؤمن بطموحه في أن يجعل حديقته بدورها تملك فيلاً ثقيلاً، وفقاً لـ «الموديل» الضخم المطلوب!

ثم أكد صاحب فكرة الغاز مستطرداً:

- يمكننا أن نعود الآن للبيت، وفي الصباح الباكر نأتي لنحمل «الفيل» إلى مكانه المخصص له في مركز الحديقة، بالقرب من أقفاص القرود، علينا أن نضعه في مكانه هذا، ووراءه خلفية مكونة من تل حجري طبيعي، لكي يبدو مخيفاً. ولنضع أمامه

لافتة مكتوب عليها: «إنه ثقيل بشكل استثنائي، لا يتحرك على وجه الخصوص».

* * *

كان تلاميذ المدرسة الإعدادية أول الذين قاموا بزيارة الحديقة في البداية، يقودهم معلمهم، وكان طموح هذا المعلم القيام بإلقاء دروسه بأسلوب يتميز بالاختبار والمشاهدة والتجربة. أوقف طلبته أمام الفيل وبدأ في إلقاء محاضرته عن حيوان «الفيل»:

- يعتبر «الفيل» من آكلي النباتات. ويقوم بهذا عن طريق خرطومه وبمساعدته، حيث ينزع شجرة ناضجة، ويأتي على أوراقها تماماً.

أما الطلبة الذين ركزوا انتباههم في المشاهدة، وقد خلب «الفيل» الضخم أبصارهم، انتظروا حتى ينزع الفيل شجرة ما، لكن انتظارهم كان طويلاً بلا جدوى، فـ «الفيل» وقف في مكانه المحاط بالسور بإصرار غريب دون حركة!

ويستطرد المعلم مستكملاً محاضراته عن حيوان «الفيل»:

- .. وتعود أصول «الفيل» إلى الحيوانات الماموثية المنقرضة. ولذلك ليس من المستغرب، أنه أضخم الحيوانات التي تعيش فوق الأرض.

وبدأ الطلبة النابهون في تدوين ما قاله معلمهم.

- .. فقط الحوت هو أثقل من الفيل، ولكن الحوت يعيش في الماء وباستطاعتنا القول بجرأة - يستطرد المعلم مستكملاً - إن ملك الأدغال هو «الفيل».

وفجأة هبت على الحديقة رياح خفيفة.

واستطرد المعلم قائلاً:

- ... إن وزن «الفيل الناضج» يصل من أربعة آلاف إلى ستة آلاف من الكيلوجرامات.

شيء في «الفيل» قد اهتز، وارتفع من فوق الأرض قليلاً. وعبر لحظة قصيرة يتأرجح «الفيل» على الأرض الهويني. ولكن عند الرياح المندفعة نحوه، يندفع »الفيل» في المقابل إلى أعلى فأعلى هو الآخر، وتظهر ملامح شخصيته الهائلة الضخمة وسط السماء الزرقاء.

وفي لحظات يرتفع «الفيل» أكثر فأكثر، حيث يرى الناظرون إليه من أسفل، أربعة أقدام، و«كرشاً» يكاد أن ينفجر من تخمته الموهومة، وطرف خرطوم. وفيما بعد يتحرك «الفيل» في الهواء أفقياً، مبحراً في السماء، تاركاً أسوار الحديقة، ليختلي بنفسه ويختفي عالياً عند قمة الأشجار. وتنظر القرود مندهشة إلى السماء.

عثر على «الفيل» مؤخراً في حديقة النباتات، حيث كان قد سقط على نبات الصبار وانفجر.

أما الطلبة الذين كانوا عندئذ في حديقة الحيوانات يصغون إلى معلمهم، فلم يهتموا بدروسهم، واندفعوا في هياج. وبدؤوا في الشرب وتكسير الزجاج وكل ما يقف أمامهم. أما «الفيل» فإنهم لم يعودوا يعتقدون في وجوده، ولا يؤمنون بما يقال عنه على الإطلاق!

* * *

المصيدة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمروف

أعرف شاباً شاعراً، كان هذه السنة في الخارج، زار إيطاليا وألمانيا بغرض التعرف إلى الثقافة البرجوازية، و... إكمال خزانة ملابسه الناقصة! وقد شاهد أشياء كثيرة ممتعة.

وبالطبع، فقد قال إن هناك أزمة كبيرة، أزمة بطالة، وتناقضات في كل مكان، وقال أيضاً إن المواد الغذائية والبضائع المصنعة كثيرة جداً، ولكن لا يوجد المال لشرائها!

وبالمناسبة، فقد تناول طعام العشاء مع «دُوقة»... كان يجلس مع صديق له في المطعم، فقال له صديقه:

- هل تريد أن أدعو الآن دوقة إلى هنا؟! إنها دوقة حقيقية، لديها خمس عمارات، وناطحة سحاب، ومزارع عنب... إلخ، وهو طبعاً يبالغ!

وهكذا فقد اتصل بالهاتف، وسرعان ما جاءت فتاة جميلة، ذات عشرين ربيعاً تقريباً، تلبس ملابس عجيبة، ولها سلوك وتعابير غريبة، لديها ثلاثة مناديل، وتلبس حذاءً دون جوارب، جلست وطلبت طعاماً وهي تقول:

- تعرف؟ إنني لم آكل لحماً خلال الأسبوع الماضي!

ويعارضها الشاعر وهو يقول بالفرنسية البسيطة قليلاً وبالروسية قليلاً:

- لديك عمارات وأنت تكذبين وتبالغين، وتحاولين أن تظهري نفسك فقيرة!

وترد الفتاة قائلة:

- هل تعلم أن المستأجرين في هذه العمارات لم يدفعوا شيئاً منذ ستة أشهر؟! لا يوجد عند الناس نقود!

إنها تتحدث عن هذا الأمر البسيط لتصف الأزمة البرجوازية بشكل عام، عندهم أزمة حادة في جميع المجالات، ورغم هذا فالشوارع عندهم نظيفة!

ومع ذلك فقد مدح صديقي الشاعر نظافتهم الأوروبية ومستوى ثقافتهم، وخصّص فقال:

- في ألمانيا، على الرغم من الأزمة الحادة، تلاحظ نظافة عجيبة وأناقة أسطورية! فهم يغسلون الشوارع برغوة الصابون، ويمسحون السلالم كل صباح، ويمنعون القطط من الوقوف على السلالم واللعب عليها، وكذلك يمنعونها من الركض على إفريز النوافذ كما هو الحال عندنا، ولكنك تستطيع

أن ترى قططاً تتنزّه مع النساء وقد ربطت كل امرأة قطتها بحبل.

إن كل شيء عندهم نظيف ساطع، والطرق نظيفة، فلا تستطيع أن تجد مكاناً تبصق فيه!

كل شيء نظيف، حتى الأماكن ذات الأهمية الثانوية نظيفة، فالحمّامات - معذرةً - تجدها نظيفة لامعة بلونها الأزرق، والدخول إليها مريح جداً وليس مهيناً لشرف الإنسان.

دخل صديقي مرة أحد الحمامات - مرحاضاً - ليس لضرورة، ولكنه أراد أن يتأكد من نظافتها، وهل يوجد فرق حقيقي بين المراحيض عندهم وعندنا!

يبدو أن هناك فرقاً كبيراً، فهو يقول إنه تأوّه، مندهشاً وفغر فاه من التعجب والاستغراب، فالنظافة ساحرة، والجدران زرقاء، والزهور على الرفوف، وهو لا يريد مغادرة المكان، فهو أحسن من مقهى!! وها هو يفكر ويقول:

- ما هذا؟ إن بلادنا متقدمة في المجالات السياسية،

أمّا في مجال النظافة فنحن متأخرون جداً... ويستمرّ قائلاً... لا، هذا كثير، عندما أعود إلى موسكو سوف أكتب عن هذا، وسأجعل أوروبا مثلاً يحتذى!

طبعاً عندنا كثير من الشباب يتعاملون مع هذه الأشياء بطريقة سيئة، وهم - كما ترون - يشعرون بالراحة عند الكتابة على الجدران، وهم يحبون قراءة التفاهات في المراحيض، لكن... أنا، سأصحح هذه الأخطاء، عندما أعود سأكتب قصيدة - «الوسخ» كثير يا رفاق! - هذا لا يصح... زد على ذلك أن عندنا الآن حملة نظافة... سأكتب معروضاً جماعياً!

ها هو شاعرنا قابع خلف الباب المغلق، يفكر ويتمتع بزهرات البنفسج، ويحلم... أي شعر سيكتب... وتخطر في باله بعض القوافي والأبيات مثل:

حتى الدخول إلى هنا عندهم مريح جداً!...

وتزهر البنفسجات على الرفوف...

وهل مرّ بنا «أتيلاً»؟

وما من «وسخ» هنا وهناك!

وأخيراً... أراد صاحبنا الخروج من الحمّام وهو يغني مقطعاً من أغنية ألمانية «اوفيدرزين مدام» (مع السلامة يا سيدتي)!

إنه يريد أن يفتح الباب... ويرى أن الباب لا ينفتح، حرّك الأكرة قليلاً، لكن الباب لم ينفتح، دفعه بكتفه فلم ينفتح... فتحير ودهش قليلاً، ثم أخذ يفكر «لقد وقعت في مصيدة»!

وضرب جبينه بكفه وهو يفكر ويقول:

- أنا غبيّ! نسيت أنني دخلت إلى العالم الرأسمالي، هنا - عندهم - عليك أن تدفع نقداً لكل خطوة! ربما كان علي أن أدفع نقوداً معدنية، وبعدها ينفتح الباب بنفسه، «أوتوماتيكياً»، الشياطين... مصاصو الدماء... يستطيعون سلخ «سبعة» جلود مرة واحدة!... جيد، هذا جيد... لديّ بعض النقود المعدنية، بدونها كنت سأظلّ مثل الطير في

قفصهم! وأخرَجَ من جيبه نقوداً معدنية وهو يفكر: «أفتدي نفسي من وحش الرأسمالية، وأدخل في فكّه قطعة أو قطعتين، وأخرُج!... ولكن... ظهرت عقبة أمامه.. إنّه لا يرى أية فتحة يضع فيها النقود، وليس هناك أية صناديق، ولا يعرف أين يدفع ولا كم سيدفع!

بصراحة... بدأ صديقنا يحسّ بالخوف قليلاً، وأخذ يدق الباب بهدوء، ولم يأت أحد، ثم توتّرت أعصابه فجعل يضرب الباب برجله! وأحسّ أن الناس يتجمعون عند الباب، فقد أتى بعض الألمان، وهم يتحدثون بلغتهم، فقال الشاعر:

- أخرجوني من هنا، ارحموني!

ويتكلم الألمانيون عن شيء ما، ولكن يبدو أنهم لا يقدّرون صعوبة الموقف! فيقول الشاعر:

- «جينوسي، جينوسي، دير تيور»، (أوباش، أيها الأوباش، الباب)[1]، إن الباب مغلق ولا ينفتح،

(1) ما بين الأقواس الكبيرة زيادة من المترجم.

«كومبرينيشن»، (افهموني!) أرجوكم أخرجوني، لقد مرّت ساعتان وأنا أجلس هنا!

ويقول الألمانيون:

- «شيريخين زي دوتش؟» (هل تتكلم الألمانية؟)

ونفد صبر الشاعر وبدأ يتوسل قائلاً:

- «دير تيور، دير تيور»، (الباب، الباب) افتحوا، يا لكم من عفاريت!...

وفجأة يسمع من وراء الباب صوتاً روسياً:

- أنت... ماذا تفعل هناك؟ ألا تستطيع أن تفتح الباب؟

- نعم، وأنا أحاول منذ ساعتين.

فيقول صاحب الصوت الروسي:

- إن الباب عندهم «أوتوماتيكي»، ربما نسيت أن تسحب اليد التي تنزل الماء! أنزل الماء وسينفتح الباب بنفسه تلقائياً، هكذا صنعوا الأبواب للناس الذين ينسون أنفسهم!

وها هو صديقنا قد فعل ما قيل له، وفجأة انفتح الباب، كما يحدث في الحكايات الشعبية، وخرج صديقنا إلى الشارع يتهادى، وهو يسمع همساً ألمانياً وابتسامات خفيفة مرحة.

ويقول الروسي:

- مع أنني مغترب هنا إلا أن هذه الأشياء الألمانية لم تعجبني، وفي رأيي أن كل هذا ضحك على الناس، ولم يردّ صديقي على المغترب، بل أسرع إلى المخرج وهو يرفع ياقة بدلته، وعند المخرج نظفه الحارس بالفرشاة وأخذ بعض النقود، وهكذا أفرج عنه!

وعندما أصبح صديقي في الشارع أخذ نفساً عميقاً واطمأن!

ثم فكر الشاعر، وقال في نفسه:

«هكذا إذن، إن النظافة الألمانية التي نمدحها لا تقوم بنفسها، فالألمانيون يخترعون أشياء مختلفة ويجبرون الناس - بالقوة - على تأييد النظافة والثقافة... لابدّ من اختراع شيء ما عندنا أيضاً»!

وهنا هدأ صديقي الشاعر، وذهب إلى محل إقامته وهو يغني: «اوفيدرزين مدام»، وكأن شيئاً لم يكن!

* * *

الاســتلاب

دينـو بوتـزاتـي - إيطاليا

ترجمها عن الفرنسية منذر عياشي

سـيـدي المـديـر، لـقـد ظـهـر فـي الجـريـدة الـتـي تديرونها، والتـي أعمل فـيها منذ أزمنة طويلة، مقال موقع باسمي. ولكن لست أنا من كتبه.

لا أزعم، سيدي المدير، إجراء تحقيق لبيان لماذا هذه المصادفة وكيفيتها، والتي ليس فيها بالنسبة إليَّ شيء محبب (إنني لا أغامر بنفسي فأقدم أطروحة عن

سرقة أدبية غير مقصودة). فأبحاث من هذا القبيل، كما أعلم، ستكون عسيرة على نحو خاص، وتتطلب جهوداً، تكاد تكون مستحيلة في جريدة لها اتساع جريدتنا، وذلك لأنها تظهر في أيام العطل، على أكثر من ألف صفحة، ولأن لها تنظيماً من المحررين لا يمكن معرفتهم إذا أردنا القول (يوجد أناس، أليس كذلك، يتحدثون عن مائة وثلاثين ألف شخص، وذلك إذا أضفنا مدوني الأخبار، والمحررين بالمعنى الدقيق للكلمة، والمراسلين، وكتاب الافتتاحيات، والنقاد، والنقاشين، ومخرجي الصفحات، وكتاب الوقائع المتفرقة، والمختزلين، والمصححين، وواضعي الخرائط، والرسامين، والمصنفين، والبحث، وخدمة التصوير، والإلكتروني، والإذاعة، إلى آخره).

ولكني أفكر، سيدي المدير، وإن لم تكن مسؤولاً كما هو بدهي عن هذا الضرر، أني أستطيع أن أتجرأ فأطلب منك، من أجل المستقبل، أن تمارس مراقبة أكثر انتباهاً لكي...

لا، لن أرسل هذه الرسالة.

قبل كل شيء، يجب أن أفكر في هذا الأمر جيداً، فأنا لا أستطيع أن أدعي الحصول من المدير على ضمانة من هذا النوع. فحالات الجناس بين مؤلفي الخدمات ومؤلفي المقالات في العدد نفسه من الجريدة، ليست أمراً نادراً، بل ربما كانت أمراً لا يمكن تفاديه.

إن جريدتنا تمثل جسماً ماستونياً. قادراً ومثابراً، وتساعده قيادة عليا، إلا أنه لا يستطيع إلا أن يعطي توجيهات عامة، ولا يستطيع إلا أن يمارس ميلاً غامضاً، وذلك كما كان في الماضي إمبراطور الصين بسبب اتساع مملكته. وإن بعض الأعداد الخاصة بأيام الأعياد، والتي تزيد عن السبعة آلاف صفحة، كان لا يوجد رجل في العالم، وإن كان سريعاً ولا يتعب، يستطيع خلال يوم، لا أقول أن يقرأها كلها، ولكن يتصفحها.

والمدير، إضافة إلى هذا، لن يسره مطلقاً أن يشير إليه محرر عجوز مثلي بأن غلطة صغيرة قد حدثت في جريدته.

ومن جهة أخرى. هل المقصود فعلاً غلطة، وحادثة لا إرادية؟ أو ألا يكون شيئاً محدداً يريده هو، الذي في حدود الإمكانات الإنسانية، يهيمن على النشاط المفرط لهذا «الماموت» مع طول مثالي؟

لقد كان مقالاً جيداً، يجب أن أقبل هذا. ولقد رأيت فيه أسلوباً مقارباً لأسلوبي. وفيه اكتشافات ربما أكون سعيداً، أعترف، لو أنني ابتدعتها. وإن الحجة - قضية المناطق المتخلفة على القمر - لا تدخل في جدولي المعتاد (أنا، منذ نصف قرن، مكلف بنقد الدعاية). ولذا، يجب على الجناس إذن أن لا يقلقني ولا يجرحني. ولكن من يضمن أن لا يغزو الزميل المجهول حديقتي الصغيرة شيئاً فشيئاً؟

من يمكن أن يكون هذا المتطفل؟ ربما أستطيع، إذ أجوب كيلومترات من المصاعد والممرات، داخل البناية المكونة من ستة أجساد تمثل مقر الجريدة، أن أصل إلى رئيس العمل الذي يراقب قسم المناطق المتخلفة. إن اسمه هو جيورجيو دافالا. وأنا أعرفه

جيداً. إنه صديق قديم ورجل رائع. ولكني مسبقاً أتوقع المشهد. «سيقول اعذرني، ولكني كنت غائباً قبل الأمس. وإني لم أقرأ المقال. فبوتزاتي هو الذي وقعه، ولا أدري من هو. إنه بكل تأكيد متعاون مؤقت. آي، قليل من الصبر. سأقوم بتحقيقات. إني أتفهمك. وأنا أيضاً، في مكانك... الآن يجب أن تعذرني، إنهم ينادون عليَّ في الهاتف من أنقرة...».

وإني لأتساءل من جهة أخرى فيما إذا كان دينو بوتزاتي هذا، والذي لا أعرفه، هو الأداة، وربما من غير علمه، لسيرورة مقدرة. هذا إذا لم يكن التجسيد الجديد لي نفسي، وبذا يكون مقدراً لكي يأخذ مكاني.

إني أعلم أن ثمة أناساً يفكرون أني عجوز من الآن فصاعداً (ولكن، يا للشيطان، هل يمكن أن يعد عجوزاً رجلاً بالكاد قد وصل إلى عامه الستة والثمانين؟). ثم إن استدعاء هذا الدينو بوتزاني الجديد للتعاون معه، ألا فليأخذه الشيطان، وهو شاب

بلا ريب، يمكن أن يعد علامة على الاحترام، وكأن الأمر ضمانة لي أن عَلَمي سيستمر مرفرفاً في أيدٍ أخرى.

أنا أحب العكس، بكل تأكيد. فأنا لا أظن أنه شيطان ويليام ويلسون، شبيهي المادي، وأنه قد جاء إلى الدنيا كي يجرني إلى جهنم. فلقد سألت من هم حولي، وابتعثت من يسأل، ووزعت الرشاوي والهدايا، ثم علمت. يقال إن دينو بوتزاتي موجود. ويبدو أن هذا الشاب يبلغ من العمر سبعاً وعشرين، أو ثمانٍ وعشرين سنة. وهذا ملائم جداً. ويقال إنه مثقف جداً (وفي هذه الحالة فهو يشبهني، للأسف).

لا، فأنا أفضل أن لا أعرفه، وأفضل الغموض. فهو قد يكون جزيئة من الموجة التي تمر فوقنا جميعاً، موجة الزمن التي تحولنا شيئاً فشيئاً وتبتلعنا.

ما عدا ذلك، فأنا منذ بعض الشهور أشهد ظاهرة جديدة ومحيرة. فأنا عندي الإحساس يوماً بعد يوم، عندما أصل إلى الجريدة، أن الزملاء، وموظفي

المشتريات وعمال المطبعة يسلمون عليَّ أقل من ذي قبل، أو أكثر تحديداً، إنهم يعرفوني أقل من ذي قبل.

كما لو أني أصبحت رويداً رويداً أقل مما أنا هو، وكما لو أني أخذت أبتعد ببطء عما كنته إلى يوم البارحة. وكذلك، فإن سحنتي، وهيئتي، وصوتي لم يعودا لي كما كانا في السابق. وأيضاً، فإني كما لو كنت قد بدأت ببطء أخرج من ذاتي، وأذوب في الميوعة، وفي الكينونة البدائية، وفي الفكرة، وفي الذكرى، وفي العدم.

كما لو أن هذا الذي يمتلك اسماً كريهاً مجانساً لاسمي، قد اقترب مني بخطوات صامتة لكي يأخذ مكاني. إنه يلبس لباسي، ويتكلم لغتي، ويحب الأشياء التي أحبها. ولكنه يفعل ذلك موظفاً سنوات عمره العشرين.

ذهبت هذا الصباح إلى الجريدة. وللمرة الأولى، فإن صبيان المشتريات عند المدخل لم يسلموا عليَّ. بل إنهم سألوني:

«عفواً أيها السيد، ماذا تريد؟

- كيف، أرغب؟ أنا بوتزاتي، لا؟ ما هذه المزحة؟

أجابني رئيس الحرس:

- سيد بوتزاتي في مكتبه. هل ترغب في الكلام معه، وقع النموذج، هنا، من فضلك».

وقَّعت، أنتظر. ذهب موظف المشتريات إلى هناك مع ورقتي. عاد بعد دقيقتين: «تعال، من فضلك». فتح الباب.

هنا، في المكتب، خلف الطاولة، جلست. ولكن لم أكن شاباً. كان كل شيء على العكس من ذلك. عمري. إنه غريب عني تماماً. كريه. لقد ابتسم لي: «بماذا أستطيع...؟»

وداعاً.

* * *

منهجية طه حسين
في نقد أشعار المتنبي

داسنن كاول

ترجمة عز الدين اسماعيل

آمل أن يحقق هذا البحث إسهاماً فى التوجه إلى تقدير العمل الذى قام به ذلك العالم الذائع الصيت، الذى ارتاد الطريق لنا نحن الذين نحاول التمثل به فى تقويم ميراث رائع من المنجزات الإنسانية. لقد بين لنا كيف يمكننا أن نجمع بين موقف كل من الباحث العلمى ومن ينشد المتعة من خلال المشاركة فى تجربة قراءة نص قديم.

وسوف نواجه فى هذا البحث المشكلة المتعلقة بمعنى نص يبعد عنا فى زمن تأليفه ألف عام. وسوف نطرح على أنفسنا السؤال عما إذا كان أسلوب التناول الذى اصطنعه طه حسين فى كتابه «مع المتنبى» بحيث يعيننا على ملء هذه الفجوة الزمنية، ويسمح لنا بتذوق النص على نحو ما كان يُرتجى تذوقه لدى شخص كان فى حضرة المتنبى فى لحظة إنشاده للمرة الأولى.

وهذه المشكلة تتعلق أساساً بظاهرية القراءة والفهم؛ ففى وسعنا أن نشخص مواقف علماء التأويل - أولئك الذين يعنون بصحة التفسير النصى - بأنها تقع فى حدود موقفين فلسفيين متعارضين: أحدهما طوره هيرش Hirsch فى كتابه المسمى «صحة التفسير» (New Haven: Yale Univ. Press, 1967)، وكان معيار التفسير عنده هو أن المؤلف يريد إلى معنى يسميه (هيرش) المعنى المقصود؛ وربما حملنا بهذا على أن نميز بين معنى النص - الذى هو دائم، وثابت، وغير متغير، بقدر

ما هو تسجيل لوعى تاريخى - ومغزى العمل، الذى يحتمل تغيره من جيل إلى جيل، وفقاً للمنظورات التاريخية لدى أولئك الذين يحاولون الدخول فى حالة تفاعل مع ذلك المعنى. وتذكرنا هذه القسمة الثنائية بثنائية اللغة والكلام عند سوسير، أو تذكرنا - بعبارة أخرى - بالمحتمل فى مقابل المتحقق، أو بمعنى النص فى مقابل التعبير عنه فى لحظة تاريخية بعينها. وعلى هذا النحو يحاول النقاد أمثال هيرش التغلب على مشكلة المسافة الزمنية المعقدة. ولكن ينبغى لنا أن نتذكر أن هيرش لا يقدم منهجاً من أجل فهم النص فهماً أولياً؛ فعمل الناقد عنده يشتمل على عمليتين مستقلتين ومتعارضتين تعارضاً دراميا، تماثلان «لحظتين معرفيتينA متميزتين، يسميهما هوايتهد Whitehead على وجه الخصوص «مرحلة التوهم»، و«مرحلة التدقيق». بقول هيرش:

لكى يفهم القارئ قصيدة كتبها كيتس Keats ينبغى له أن يتمثل فى خياله الموت، والمجد، والأسرار، التى تصنع فهم

> كيتس للحياة؛ ولكن فى وسع القارئ بعد هذا أن يخضع التكوين الخيالى عنده لنظام صارم، يكشف عما إذا كان فهمه لكيتس مجرد وهم؛ ففي التفسير يمكن أن تأتي اللحظة النقدية فى عقب اللحظة التكهنية (ص 10).

واللحظة التكهنية عنده - أو تلك التى سميت مرحلة التوهم - لحظة غير منهجية، بل هى حدسية وتعاطفية. إنها ضرب من الاستشراف الخيالي الذى بدونه لا يمكن الشروع في أي شيء؛ فلكي يصل الناقد إلى مرحلة الفهم لابد له من أن يعمل خيالة بصفة أساسية. ولكن هذه العملية الخيالية كما يدركها هيرش لابد عندئذ من إخضاعها للنظرة الموضوعية؛ أى النظر إليها فى نطاق السياق التاريخى الذى نشأن فيه النص. وفى هذه العملية يحشد المرء كل معرفته التاريخية باللغة فى تلك المرحلة من مراحل تطورها، ومعرفته بالظروف التاريخية، بالإضافة إلى إدراك منه لسلم القيم السائد فى تلك الحقبة.

وفى مقابل المدرسة التى مثلها هيرش هناك المدرسة التى مثلها الناقد الألمانى جادامر Gadamer. هذا الناقد يرى أن هيرش ألقى على عاتقنا مهمة القيام بعمل محال، ألا وهو الفهم الكامل للسياق اللغوى والاجتماعى والتاريخى لنص بعينه. وهو يرفض - فى إطار النظرية الظاهراتية- عملية الفصل بين الذات والموضوع، ويرى فى الوعى المتحرر من التحيز ضماناً لموضوعية المعرفة، حيث ينتج عن هذا «ممارسة للغربة» تشوه حقاً ما يحدث فى التفسير الجمالى والتاريخى. وهو يرى الخطأ كل الخطأ فى كل نظرية تأويلية - وفقاً لكلمات دافيد لينج David Linge - «ترى فى الفهم تكراراً أو مضاعفة لمقصد قديم؛ أى بوصفه إجراء تتم فيه عملية إعادة الإنتاج أكثر منه إجراء منتجاً أصيلاً، يتضمن الموقف الخاص للمؤوِّل»[1] وعند جادامر «أن الفهم يظل بصفة أساسية عملية توسط أو ترجمة معنى سابق إلى الوضع الراهن؛ فهو يرى فى عملية التفسير حواراً بين كل مفسر جديد والنص أو الحدث الذى يسعى إلى فهمه».

وهنا يصف هيرش هذا المنظور بأنه «تاريخانية أصولية»، إنطلاقاً من عقيدة راسخة فى أسلوب التناول الذاتى/ الموضوعى. وهو يقف كذلك موقف المعارض لأولئك النقاد المريكيين الجدد، الذين كانوا يرون أن النص يتمتع أساساً باستقلال ذاتى.. وينظرون إلى النص دون أى محاولة خاصة لتحديد ما يريده المؤلف.

من هنا سنحاول فى نطاق هذا الإطار أن نفهم موقف طه حسين فى ملاحظاته التمهيدية والختامية على السواء فى كتابه «مع المتنبى»، وتعليقاته الفعلية على نصوص محددة. وسنبدأ بالنظر فى أهدافه المعلنة فى مقدمته، ثم موقفه فى الصفحات الختامية، مع التفكير المتأمل فى الكتاب إجمالاً. وسوف نختم بنظرة حميمة فى جانب من تفسيره لقصيدة مفردة.

وينبغى أن أذكركم أن هذه ليست المرة الأولى التى يتم فيها تقويم منهج طه حسين فى عمله هذا. لقد أتيح لى ضمن محتويات مكتبة جامعة

وسكونسن المتواضعة أن أجد التحليل المتقن الذى قدمه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد فى مقاله الذى يحمل عنوان «دراسة فى كتاب طه حسين مع المتنبى»[2]. وأملى المتواضع هو أن تكون هذه الورقة لا مجرد إعادة عرض لما سبق ملاحظته بل تكملة لملاحظات الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بملاحظات من منظور يختلف بعض الشيء.

ومع أننا ألزمنا أنفسنا بتحديد منهج طه حسين فإنه لم يدع قط أنه ينشئ دراسة منهجية، بل يبدو أنه يؤكد الممارسة الحقيقية لقراءة المتبنى بقوله إنه يريد أن يكون رفيقاً للمتنبى، لا أكثر. ما الذي يوحي به إلينا مفهوم الرفيق هذا؟ إن هذه الكلمة نفسها يبدو أنها تقف موقفاً مضاداً للفصل الملاحظ بين الذات والموضوع بقدر ما تشتمل على فعل من التماهي الجزئي على الأقل مع الشاعر. ألا يحاول الرفيق أن يقاسم صاحبه كثيراً من الآمال والمطامح؟ كذلك توحي هذه الكلمة بالقيام بمحاولة للتواصل مع لحظة الإبداع التاريخية.

إن طه حسين لا يقوم بأي محاولة صريحة للتعويل على وضعه التاريخي، ويؤكد كيف أنه يجب أن يعزل نفسه عن حياته العادية. وهو يصف لنا كيف أنه يترك متاع بحياته بوصفه مدرساً في القاهرة، وكل التزاماته الاجتماعية؛ ليلوذ بجبال الألب، حيث يرغب في أن ينفرد مع المتنبي.

ومع أننا نلاحظ درجة من التماهي لدى طه حسين خلال اختياره لكلمة رفيق، فإنه يثير فينا كذلك شعوراً مناقضاً عندما يؤكد مسافة البعد العاطفي بينه وبين الشاعر. وعلى وجه العموم فإنه يشعر بأن المتنبي لا يحرك العقل والقلب والأذن مثلما يصنع مسلم بن الوليد وأبو نواس.

لماذا اختار طه حسين المتنبي إذن ليكون موضوع دراسته؟ إن طه حسين على الرغم من أن ذوقه الخاص لم يتوافق توافقاً تاماً مع مزايا الشاعر، كان مدفوعاً في اهتمامه بالمتنبي بعوامل ثلاثة ألا وهي: اهتمام زملائه وتلاميذه بالشاعر؛ وتعاطف القراء المحدثين البالغ مع أشعاره؛ وأخيراً الاستجابة القوية له، سواء

أكانت معه أو ضده، لدى القدماء. وعلى الرغم من أن يريد أن يكون رفيقاً للمتنبي فإنه يرى في هذا عملاً مرهقاً؛ عملاً يقتضيه أن يحرم روحه الاسترخاء وقراءة أعمال أكثر إمتاعاً. ولكن على الرغم من أن هذا هو موقفه المعلن منذ البداية، فإننا نصل من خلال دراسته (على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في حنكة) إلى إدراك أن طه حسين قد أصبح في حقيقة الأمر شديد التعاطف مع موضوعه، وإن لم يكن هذا بحيث يعني القول إنه لا ينعت بعض الأشعار بأنها غثة لا أكثر.

ويذكر طه حسين فيما يتعلق بأسلوبه في التناول، حتى قبل أن يشرع في عمله في هذا الكتاب، أنه قد قام بتدريس شعر المتنبي لتلاميذه علي مدى عام؛ ويخبرنا كذلك أن مكتبته تشتمل على عدة تفاسير وكتب تتضمن ترجمة لحياة الشاعر. ولكنه يؤثر عند إملاء هذا الكتاب أن ينظر نظرة جديدة كل الجدة في الديوان نفسه، دون الرجوع إلى أي شرح أو أي كتاب من كتب التراجم. ويدل هذا

على عزمه على أن يجعل الديوان نفسه هو ملهمه الوحيد. وهذا لا يعني بطبيعة الحال القول إنه سيجعل للنص استقلالاً ذاتياً علي نحو ما قد يصنع النقاد الأمريكيون الجدد. كلا؛ فهو يعول دائماً على قراءاته ودراسته السابقة في وضع العمل في سياقه الاجتماعي والتاريخي. والمهم هو أنه يريد أن تكون الأسئلة التي يطرحها قد أوحت بها القراءة الممعنة للنص.

وهكذا يجعل طه حسين من النص مركز دراسته، واصفاً طريقته في التناول بأنها الكلام إلى المتنبي والكلام عنه، والنظر إليه عن كثب.. وهذه التصريحات تنطوي على فكرة أن هناك وعياً بعينه قد اشتمل عليه النص الذي يرغب الناقد في أن يقيم معه علاقة اتصال. هل هذا الوعي هو الشاعر نفسه؟ نعم، ولكن بمعنى محدود للغاية فحسب. ذلك بأن ديوان الشاعر - على نحو ما يخبرنا الناقد في الصفحات الختامية من كتابه - لا يمثل المتنبي على مدار حياته كلها. ومع ذلك فهذا الديوان يعكس حقاً

لحظات من حياته. وعندئذ تصبح مهمة الناقد هي أن يدخل في علاقة مع وعي الشاعر؛ ذلك الوعي الذي يصحب لحظة النظم.

كيف ينبغي له أن يتكلم إلى الشاعر؟.. ربما كان ذلك عن طريق عملية تماه يسمح فيها لوعيه أن يشعر بما للكلمات من أثر؛ أن يشعر بقوتها، وأن ينجذب إلى ما فيها من عاطفة. وهو يترك الشاعر بعد هذا يتكلم إليه وهو منصت؛ وفي هذه اللحظة يكون حقاً مع المتنبي. وهو يستطيع - إنطلاقاً من هذا الوضع المتميز - أن ينشئ صلة مع شخص ثالث هو قارئه؛ وهنالك يسجل انطباعاته أو خواطره. وهو متواضع كل التواضع في وصفها، حيث يقول إنها تصف لحظات من حياته، لا أقل ولا أكثر، وأنها تعبر عن مشاعره وانطباعاته في لحظة إنصاته للمتنبي؛ وربما أضفت أن هذا غالباً ما يكون ذا طابع نقدي إلى حد ما. وأخيراً تصف عملية «النظر في» موقفاً أشد انفصالاً؛ إذ يبدو الأمر كما لو أن الناقد - بعد إنصاته للشاعر - يرتد ويفكر ملياً فيما سمع. وهذا

الموقف العقلي بشخص موقف الناقد عندما يحلل تأثير وزن بعينه أو اختيار معجم أو ما شابه. وعلى الرغم من أن طه حسين لا يبدو أنه يسعى إلى تحقيق دراسة منهجية فإنه يقول حقاً إن المتنبي قد دفع به آخر الأمر إلى ذلك الإطار العقلي، أي نحو البحث والتحقيق. ومع ذلك فإنه لا يدعي أن كتابة يبلغ مرتبة البحث. وهو في مقدمته لكتابه «في الأدب الجاهلي» يصف الناقد بأنه مطالب بأن يمزج بين البحث العلمي (العلم) وذاتية الأدب. وعنده أن الدراسة الأدبية تحتل موقعاً وسطاً بين العلم الخالص والأدب الخالص؛ ففيها تتمثل موضوعية العلم وذاته الأدب. ومع أنه لم يدَّع الموضوعية فإنها تظهر عندما يدعم كثيراً من ملاحظاته الانطباعية بإشارات مادية إلى استخدام أصوات (فونيمات) معينة أو توظيف وزن معين يشير هو إلى خصائصه الموسيقية.

ويبدو طه حسين فى ختام كتابه متشككاً فى المقصود نفسه من الوصول إلى معنى نص ما على نحو ما شعر به مؤلفه منذ عشرة قرون، وذلك عندما

يؤكد أن استجاباته نفسها للنص نفسه تختلف من لحظة إلى لحظة. وهو يختم كلامه قائلاً إننا «عبيد اللحظات»، أو عبيد الزمن، الذى نقف أمامه عاجزين. وهو يقول إن هذه الفكرة قمينة بأن تحمل النقاد على التروي، وتزودهم بشيء من التواضع.

ومنذ اللحظة الأولى يبدو هذا البيان موافقاً لوجهة نظر جادامر عن تاريخية النقد الأدبى. ولكن هل فى مقدرونا أن نعّرف نقد طه حسين بأنه تاريخياً نية أصولية على نحو ما سماها هيرش؟ كلا، لا أظن؛ فطه حسين لا يدعى أن كل ناقد يحاول أن يرى النص فى نطاق منظورات زمنه، وكل ما يقوله هو أنه من الصعب ألا يرى النص على هذا النحو.

وفيما يتعلق بلغة النص يشعر طه حسين باقتداره التام على أن يقدر قيمتها على نحو ما كان يقدرها أحد معاصرى المتنبى؛ فالهوة الزمنية لا تشكل لديه أية مشكلة، الأمر الذى يرجع فى الغالب إلى معرفته الوثيقة بالتراث فى جملته. سنراه يقول فى تحليله لأبيات مفردة من الشعر، على سبيل

المثال، إن هذه اللفظة أو تلك لا تلائم سياقاً بعينه، أو أن الشاعر قد استعمل هذه اللفظة أو تلك نظراً إلى القافية، فى حين أنه قد قصد فى الواقع إلى غيرها.

والكتاب كله مليء بالملاحظات الخاصة بما كان الشاعر يفكر فيه، أى بأهدافه - على سبيل المثال - من إيراد أبيات قصيدة بعينها بأسلوب بعينه. ولكن طه حسين ينظر كذلك إلى معنى الأبيات الذى قصد إليه الشاعر. إنه يدلل - فى واقع الأمر- بلغة الواثق خلال الكتاب كله على أنه قد تغلغل حقاً فى عقل المتبنى. وهو لم يدرج موضوع الحدس ضمن ملاحظاته إلا فى الختام (وإن لم يعن هذا القول إنه لا يستخدم الكلمات الدالة على الحدس خلال الكتاب كله استخداماً طليقاً، مثل كلمات لعل، ربما، أرجح). ومن هنا يمكننا أن نقول إذن إنه يتخذ كذلك من قصد المؤلف، شأنه شأن هيرش، معياراً يستند إليه، دون النظر الصريح إلى وضعه التاريخى الخاص. ولكنه على وعى، فى الوقت نفسه، يفوق فيه هيرش، بصعوبة أن يتحقق المرء من فهمه الخاص لذلك

القصد، ولكنه هدف يتوجه إليه، ويرى فى النص مرآة للمؤلف فى لحظة بعينها من حياته، أى فى أثناء فعل الإنشاء نفسه.

إن طه حسين يشترك مع «النقاد الأمريكيين الجدد» فى مسألة واحدة، ألا وهى التركيز على النص، وإن كان أكثر تغلغلاً فى حياة المؤلف مما يجرؤ عليه أولئك النقاد. وعنده أنه لما كان قصد المؤلف من الصعب التثبت منه، فقد صار على المرء ألا يبذل جهداً فى تحديده. ولما كان المعيار لدى طه حسين هو قصد المؤلف (كائناً ما كانت الصعوبة فى إدراكه)، صار من المؤكد أن النص ليس له استقلال ذاتى. ومعنى هذا أنه لا تكون له حياته الخاصة، المستقلة عن قصد المؤلف.

وقد لاحظ الناقد فرانك كرمود Frank Kermode فى دراسة تقويمية لعمل الناقد الأمريكي بلاكمور Blackmur أن «بلاكمور كان بصفة أساسية ناقداً لا يخضع إلى حد بعيد للنظام، وأنه كان يعتقد، **على نحو خطر ولكنه صحيح** [والتأكيد من عندى]، أن

النقد عمل تغلب عليه الفوضى، وإن كان يعتمد على عملية إخضاعٍ صعبة، ثم على ما يكون فى عقل الناقد من تعليقات مهمة ومفيدة. إن استبصاراته لا تخضع حقاً لنظام؛ والمؤكد أن تاريخها ليس تاريخ نظام متطور»[3]. وقد علق فرانك بأن هذا لا يعد من جانب بلا كمور عجزا عن التزام المنهجية، ولكنه أحرى أن يكون محاولة لتجنب التناقض مع جدله الخاص؛ فهو يناضل من أجل الإفلات من الخيانة الأساسية للغة، التى تحملك على اتخاذ وضع واحد ومنظور واحداً فى الوقت الذى تكون فيه واعياً على نحو موجع بالأوضاع والمنظورات الأخرى فى الوقت نفسه. ومن أجل التغلب على هذه الخيانة يحدد السيد بلا كمور مصطلحاته بقدر ما يطيق من السرعة، أو يستخدم صورة ما عاطفية أو استعارية لكي يولّد «الشعور» بما يقصد إليه، بدلا من أى معنى قد يحصره فى نطاق ضيق بالغ الإحكام.

هل نملك أن نطبق بعض هذه الملاحظات على منهج طه حسين؟ هل ثم نوع من الفوضى فى

«خواطره المرسلة»، التى لا يرى الناقد حولها أى مخرج حيوى؟ لقد كان فى وسعه بكل تأكيد أن يتبنى أسلوبا منهجياً فى التناول، لكن هذا لم يكن ليعينه على تحقيق هدفه وبطبيعة الحال لم يكن نقده فوضوياً بشكل مطلق؛ إذ كانت لديه خطة محددة تناول بمقتضاها مسيرة المتنبى مرحلة بعد أخرى. ومع ذلك فقد عرف أن أسلوب التناول العلمى الصرف - أى تلك الموضوعية الباردة كل البرودة والخانقة - كان مصيرة الإخفاق.

ولسنا نملك أن نسم نقد طه حسين كله بالانطباعية، لأنه كان فى الحقيقة يمحص انطباعاته ويرفض بعضا ثم ينظمها فى صورة محكمة. وإنه ليستخدم ألفاظاً لا يمكن فهمها إلا بالمعنى العام؛ وهى ألفاظ غالباً ما تنطوى على طاقة عاطفية أو قيمة استعارية. وإذ هويصف إحدى القصائد على سبيل المثال، نراه يشخصها بأنها تنطوى على الخصائص الأربع الآتية:

1 - فخامة الوزن.

2 - ضخامة القافية.

3 - جزالة اللفظ.

4 - رقة المعنى وارتفاعه[4].

ولابد أن نسلم بأن هذه الألفاظ انطباعية وذاتية؛ ولم أجد فى أى مكان تعريفاً دقيقاً لها. وربما تساءلنا: حسنا؛ أى الأوزان إذن فخم وأيها ليس كذلك؟ وهذا التساؤل يصح بالنسبة إلى القافية. وفى حالة هذه القصيدة على وجه الخصوص كانت القافية هى «مُهْ»، وكانت كلمات التقفيه الأولى هى «طاسمة»، و«ساجمه»، و«لائمه». وربما تساؤلنا: هل هناك أى خاصية صوتية تجعل من هذا النسق قافية ضخمة؟ وفى وسعنا أن نلاحظ ملاحظات مماثلة تتعلق باللفظين الآخرين.

ولكن لنفترض أن هذه الألفاظ تنقل حقاً شعوراً، فكيف لنا أن نشخصه؟... ربما كان مجرد شعور يستعصى على التعريف. والناقد يخبرنا كيف يؤثر الوزن والقافية على حواسه، وليس على عقله. ولابد لنا من أن نأخذ فى الحسبان جمهور الناقد؛

فالمؤكد أنه لم يكن يهتم بأن يحصر جمهوره فى نخبة من أساتذة الأدب، بأن يستخدم كثيراً من الرطانة، ويركز على التفصيلات التقنية للبنية الشعرية. (فى تعليق جانبى أقول إن المرء ينبغى له أن يسلم بأن النقاد البنيويين لا يشعرون بأى ضرورة- كما هو الشأن هنا - لإضفاء الطابع الشعبى على رسالتهم). ويبدو لى أن طه حسين كان يحس بأن لديه رسالة حقيقية تثير الاهتمام لدى قطاع عريض من الناس بتراثهم الأدبى، وأن الإمعان فى التدقيق ربما كان مناقضاً لهذا الهدف.

ولا يتضمن هذا أن طه حسين لا يقدم ملاحظات فنية؛ فهو فى الواقع يناقش الجناس الاستهلالى والطباق، والخصائص المميزة لأوزان بأعيانها (وإن كان من المحتمل ألا يذهب إلى التفصيل الذى يرتضيه الناقد اللغوى).

وهناك سؤال آخر يمكننا أن نطرحه، ألا وهو: هل يُصدر طه حسين الأحكام وهل يقّوم؟ إنه يصنع هذا بكل تأكيد؛ فهو لا يجد حرجاً فى هذا. والكتاب

ملىء بالألفاظ التى تجسد أحكام القيمة: الحسن، الجمال، السماجة، وما أشبه.والواقع أنه يجعل لهذه الأحكام التقويمية وقعاً سلطوياً، وذلك عندما يقول: «أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً». (129).

ولنشرع فى محاولة فهم منهج طه حسين بأن نقوم بتحليل قصيدة ميمية موجهة إلى سيف الدولة، تمت مناقشتها فى الفصل الثالث من الكتاب الثالث (ص ص 186 - 194). وهو يبدأ هذا الفصل بتقرير أن شعر المتنبى مختلف، شأنه شأن حياة الأمير الذى صار المتنبى رفيقا له. وليس هناك ما يحمل على هذه المقارنة. ومع ذلك فإنها تخلق لدينا الانطباع عن سلسلة من القصائد تعكس الجوانب المختلفة من حياة الأمير، أى الرغبة فى التلميح إلى العلاقة بين الشعر والشخصية التاريخية التى ربما استلهمها الشعر. وفى مرحلة تالية نجده يقول إنه لن يذكر سوى حياة سيف الدولة بوصفها وسيلة إلى تصوير أبعد مدى لحياة المتنبى والكلام عن شعره.

وبعد هذا يشرح طه حسين فى موقف جانبى كيف أنه سيوجز، لأنه حريص فى حقيقة الأمر على أن يتطرق إلى موضوعات أخرى.

ويأتى تالياً لهذا أنه يوجه اهتمامه إلى تلك القصائد التى تمدح سيف الدولة، ويقول إن المتنبى كان حريصاً للغاية فى ثلاث من قصائده المبكرة فى هذا الأمير على كسب مودته حتى يمكن جعله شاعراً فى البلاط.وهنا يقدم الناقد بعض الفروض المتعلقة بسيكلوجية الشاعر؛ وهى بكل تأكيد فروض خارج النص. وإنه ليحاول أن يكمل صورة ذلك الكائن التاريخي من اللحم والدم، الذي ألف تلك الأشعار، ويحاول أن يعينها بوصفها لحظات من حياة الشاعر في سياق بعينه، وليس في نسق تاريخي متسلسل، أي في سياق موقف الشاعر النفسي. كيف يصل إلى هذا؟ إذا كان هناك مرجع نصي صريح فإنه يهمل ذكره.

إن هذا يثير مسألة التناص؛ فلدى الشاعر بطبيعة الحال دافع يغريه بتأليف هذه القصيدة. ولكن

هل يتسنى لنا فحص هذا الدافع؟ وهل يقع هذا الفحص في نطاق حدود النقد الأدبي؟

المسألة التي نحن بصددها هي ما إذا كانت هذه المعلومة تهيئ لنا سياقاً نستطيع إنطلاقاً منه أن نتذوق قصيدة ما تذوقاً أفضل. لقد قال جاك بيريه Jacques Perret: «لا يكون ملفوظ ما واضحاً قط إلا بالإحالة إلى سياقه.. وفي الحوار الشفوي يكون السياق واضحاً.. وعندما نقرأ نصاً قديماً، لا يكون معظم السياق، الذي هو غاية في الأهمية - لا يكون متاحاً لنا»[5]. ونحن نلمح لدى ناقدنا رغبة في تزويدنا بسياق، مثلما يود شارح العهد الجديد أن يجد سياقاً لأناجيل بولس الرسول» (بيريه، ص 26).

وينبغي لنا أن نتذكر مسألة أخرى في هذه المناقشة، ألا وهي أن النص يحتفظ به في التراث نتيجة للشعور بجدارته بالانتقال عبر الزمن، وإلا فإنه يضيع. والناقد يعيد إلى النص الحياة. وهكذا يحاول طه حسين أن يزود نصه باللحم والدم، ويمنحه حياة جديدة؛ فهو ناقل آخر على طريق النقلة، أو لنقل

إنه - على الأقل - سيلهم نقلة الديوان المحتملين الحفاظ على العمل.

وإذا عدنا إلى تحليل تلك القصيدة الميمية رأينا أن الناقد يمضي في تحليل سيكوجية الشاعر، ويؤكد أن الأمل كان حقاً هو الذي حفزه إلى مدح سيف الدولة؛ أمل الشاعر الطموح في الحصول على مكان متميز في البلاط الجديد. ترى هل يسعفنا في تقويم الشعر أن نتمكن من رؤية الشخص بلحمه ودمه، الذي تنم عليه تلك الأبيات، وقد تم تصويره على نحو ما تخيله الناقد؟ إن الناقد - حين جعلنا نتماهى مع البطل حتى إننا لنمزج آمالنا وطموحاتنا بآماله وطموحاته - ربما يسر لنا الدخول إلى روح النص.

ويرى طه حسين أنه من الملائم مقارنة إيقاع تلك القصيدة الموجهة إلى سيف الدولة بإيقاع قصيدة المتنبي الأولى التي وجهها إلى بدر بن عمار قبل ذلك بتسعة أعوام. وهو يشخص أسلوب المتنبي في تلك القصيدة الأقدم بأنه حاد ومندفع، في حين أنه في القصيدة الأحدث يتسم بالرزانة والهدوء، ثم يحاول أن

يجد الأسباب النفسية لهذا الفارق في الإيقاع. إنه في الوقت الذي يرى فيه أن القصيدة الأقدم دفقة من دفقات الشباب الحاد والمندفع لدى شاعر لم يثبت وجوده بعد، يرى أن القصيدة الثانية نتاج لحالة النضج لدى شاعر ناضح. ومن جهة أخرى يفترض طه حسين - على المستوى النفسي - أن المتنبي كان بائساً في المرحلة التي سبقت لقاءه مع بدر، مصوراً هذا اللقاء كمن وجد الماء في واحة مخضوضرة بعد اجتياز صحراء من المتاعب. وهو يفترض - على النقيض من هذا - أن الشاعر كان هادئاً وراضي النفس عند لقائه بسيف الدولة.

يحاول طه حسين أن يتطرق إلى حياة المؤلف من خلال النص، وأن يتعرف الأسباب الكامنة وراء سلوكه؛ فهل تراه مسرفاً في مسعاه هذا؟ وأن يضيء هذا القصيدة من خلال إمدادنا بسياق أشمل؟ وعلى أى نحو تفترضون أن طه حسين قد يرى هذا؟ قد يفترض أنه يذهب إلى أننا نستطيع - من خلال تخيلنا لشخص الشاعر أمام أعيننا - أن ندخل فى

علاقة أوثق مع شخصيته، وأن نكون - من ثم - فى وضع أفضل لعقد الصلة معه فى النص.

ولكن التركيز هنا - على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن - ربما لم يعد أدبيا؛ فهناك خطر دائماً فى مجرد جعل النص تصويراً لشخصية الشاعر، ثم يكون للنص بعد هذا وضع ثانوى. ومع هذا ففى تقديرى أن اهتمام طه حسين بشخصية الشاعر لا يعد انتهاكاً جسيماً؛ فالمؤكد أن أنواع الملاحظات التى يقدمها لا تفصلنا بطبيعتها فصلاً خطيراً عن النص الذى بين أيدينا، لأنها فى الحقيقة صادرة عن النص نفسه.

ولا يسمح لنا الطول المحدود لهذه الورقة بالمضى فى مناقشتنا لتحليل طه حسين لهذه القصيدة الميمية تفصيلاً. لهذا سنذكر فى إيجاز تام كيف يرى فى خاصية الإلغاز فى مطلع القصيدة سعى الشعر إلى جعل شعره صعباً بعض الشيء، وعندئذ يتمثل جانب المتعة الجمالية فى الكشف عن معنى اللغز. وإذ يشرح طه حسين ما فى المطلع من تعقيد، يمضى

فيناقش ما ظهر من تغير فى البناء النحوى المعهود، ومن استبدال كلمة نادرة وغير مألوفة بكلمة غاية فى الذيوع. وهذه هى الحالة التى «ينظر إلى» النص فيها بطريقة غاية فى الموضوعية، آخذاً فى الحسبان خصائصه اللغوية.

وفى الختام ينبغى لنا أن نتذكر الإضافة العظيمة التى قدمها كتاب طه حسين هذا فى سبيل تطور النقد الأدبى العربى؛ ففى نطاق الأهداف التى وضعها له مؤلفه يعد هذا الكتاب بكل تأكيد كتاباً من الطراز الأعلى. والواقع أن طه حسين هنا - إذا نحن استخدمنا مصطلح جادامر - يقوم بدور الوسيط لكى يتيح لنا أن نعايش على نحو غاية فى الحميمية جملة رائعة من نصوص العصور الوسطى.

الهوامش

1) H.G. Gadamer, Philosophical Hermeneutics, ed., D.E. Linge (Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1976), P. xvi.

2) In Taha Husayn Wa-Qadiyatu al-Shi 'r, ed. Salih Jawdat (Cairo: al-Haiya al-Misriyas 1975).

3) Quoted by Gregory T. Polletta, ed. Issues in Literary Criticism (Boston: Little, Brown & Co., 1973). P. 12.

4) 10th ed. (Cairo: Dar al-Maarif, n. d.) p. 189

5) "Du text a l'auteur du texte", in Qu'est-ce qu'un texte? (Paris, Librarie Jose Corti, 1975), pp. 26-27.

* * *

رِحلة بُوستر كَيتون

فيدريكو غارثيا لوركا - إسبانيا

ترجمة عبدالهادي سعدون

(الشخصيات: بوستر كيتون(*)، الديك، البوم، زنجي، امرأة أمريكية، فتاة).

* * *

الديك: كوكو، كوكو (يظهر بوستر كيتون يقود أبناءَه الأربعة)

بوستر كيتون: يستخرج خنجره الخشبي ويذبحهم)
أبنائي المساكين!

الديك: كوكو، كوكو..

بوستر كيتون: (يحصي الأجساد على الأرض)
واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة.

(يصعد دراجته ويمضي)

«بين العجلات المستهلكة وصفائح البنزين، **زنجي** يأكل قبعته المصنوعة من القش».

بوستر كيتون: يا لروعة المساء!

(ببغاء تحوم في سماء مفتوحة)

بوستر كيتون: ما أجمل أن تتنزه على دراجة.

ألبوم: تشيـ..ري، تشيـ..ري، تشيـ..يري، تشيـ...

بوستر كيتون: ما أعذب تغريد العصافير الصغيرة!

ألبوم: تشيررررر...

بوستر كيتون: يا للغناء المؤثر.

(يتوقف. يجتاز حقول أسل لا توصف. وحقل جاودار صغير. يتلاشى المنظر بين عجلات القاطرة. الدراجة لها قياس واحد. تستطيع القفز داخل الكتب وافتراش فرن الخبز. دراجة بوستر كيتون بلا سرج من الكراميلا ولا دواسات سُكرية مثلما يُشيع الرجال سيئو الظن، فهي مثل غيرها ولكن ما يميزها بللها الفريد إلى حد السذاجة).

بوستر كيتون: آه الحب الحب.

(يقع على الأرض. تفلت منه الدراجة. يركض وراء فراشتين رماديتين كبيرتين. يجري كالمجنون حتى منتصف الميل الأول للطريق).

بوستر كيتون: (مستيقظاً) لا أريد أن أتكلم أبداً. ثم ماذا سأقول؟

صوت: أحمق!

(يتمشى. عيناه لا متناهيتان وحزينتان كعيني حيوان وُلِد حديثاً. حالمتان بزنابق، ملائكة وأحزمة حريرية. عينان كفتحتي قدح. عينا طفل أحمق. عينان بشعتان ومدهشتان. عينا نعامة. توأمان متعادلان بالحزن تماماً.. من بعيد يلمح فيلادلفيا، سكان هذه المدينة يعلمون جيداً أن القصيدة القديمة للقاطرة سنجر Singer تحاول الدوران حول زهور البيوت الزجاجية الكبيرة. ورغم ذلك لا يستطيعون فهم أي شيء نظراً للاختلاف الشعري الدقيق الذي وُجِد بين قدح

شاي ساخن وآخر بارد... من بعيد تلتمع فيلادلفيا)

بوستر كيتون: إلى هذه الحديقة.

امرأة أمريكية: مساء الخير.

(يبتسم بوستر كيتون ويلمح في «غروس بلان» أحذية السيدة. أوه ما كل هذه الأحذية؟ لا نستطيع احتمال هذه الأحذية، نحتاج لصنعها جلود ثلاثة تماسيح..)

بوستر كيتون: أنا أردت..

الأمريكية: هل تحمل سيفاً موشى بأوراق الآس؟

(يهز بوستر كيتون كتفيه ويحرك قدمه اليمنى)

الأمريكية: هل تحمل خاتماً بحجر مسموم؟

(يغلق بوستر كيتون عينيه بتأن ويحرك قدمه اليسرى)

الأمريكية: حسناً وماذا بعد؟

(أربعة خيالات بأجنحة من الشاش الأزرق يرقصون بين الزهور فتيات المدينة يعزفن على البيانو بنفس قدرتهن على ركوب الدراجة. رقصة الفالس، القر وقوارب الكانوا هزت قلب صديقنا الرقيق. اجتاح الخريف الحديقة، مدهشاً الجميع بمفاجآته مثلماً يغطي الماء قطعة الحلوى)

بوستر كيتون: (مندهشاً) أشتهي أن أكون أوزة.. لكنني لم أشأ فيما بعد أن أكون لأنني.. آه أين وضعت قبعتي؟ أين رقبتي الشبيهة برقبة دُوري صغير؟ ورباطي الصوف؟ أي مصيبة!

(تمر فتاة على دراجتها. لها رأس بلبل، خصرها نحيل وترتدي طرطوراً طويلاً)

الفتاة: لمن أمنح شرف التحية؟

بوستر كيتون: (حانياً رأسه باحترام)

إلى بوستر كيتون.

(يغمى على الفتاة وتقع من الدراجة. ساقاها القائمتان ترتجفان فوق العشب كحمارين محتضرين)

الفونوغراف «الحاكي»: يردد المقطع للمرة الألف:

في أمريكا تعيش البلابل!

بوستر كيتون: (ينحني) آنسة آليونورا اغفري لي لأنني لم أكن!

آنستي (بصوت واطئ) آنستي (أوطأ) آنستي (يقبلها).

(في أفق المدينة، أضاءت نجمة الشرطة اللامعة)

ستار

(*) بوستر كيتون: شخصية الممثل الكوميدي الأمريكي الشهير.

بـــــد ءاً

تشكر **نوافذ** مترجميها الذين يتواصلون معها بالترجمة النقدية والشعرية والقصصية والمسرحية، وتقدِّر قراءها الذين يتواصلون بالفكرة والرأي؛ لتحقيق مزيد من النجاح. كثيرة هي الأفكار التي ترد للتحرير، ونحاول بعد دراستها تحقيق ما يمكن منها. بدأنا فكرة تخصيص ملف لأدب أحد الشعوب، ونشرنا ملفاً للأدب الأردي في العدد الماضي. وفي هذا العدد ننشر ملفين؛ أحدهما عن الأدب الروسي، والثاني ملفاً عن الشعر التركي. يأتي ذلك في محاولة لنشر أكبر قدر من المشاركات دون انتظار لزمن طويل. أما ملفاتنا القادمة، فمنها الأدب الأفريقي والأدب الفارسي. ونأمل في تواصل المترجمين معنا، ونحن نفضل الأعمال المترجمة من لغتها الأصلية، أكثر من تلك التي تأتي عبر لغة وسيطة.

نعتزم في **نوافذ** نشر ملف خاص عن أدب الأطفال عالمياً، من منطلق أملنا الكبير في أن نمنح الجيل

الناشئ فرصة إطلالة على ثقافات شعوب العالم، من خلال الإبداع القصصي والشعري. لدينا ثقة باستجابة الأخوة والأخوات الذين يسعدوننا دائماً بتواصلهم الدائم ومشاركاتهم المتعددة.

في ظل التواصل الكثير والمبهج من المشاركين الأعزاء نكرر اعتذارنا من تأخر نشر بعض المساهمات، ولعلكم تجدون لنا بعض العذر، ذلك أن **نوافذ** دورية تصدر كل ثلاثة أشهر، ضمن صفحات محدودة. فتقبلوا تحياتنا واعتذارنا وابتهاجنا الدائم بكم قراء ومساهمين.

حفظكم الله ورعاكم، وكل عام وأنتم بخير.

رئيس التحرير

العدد الثامن عشر شوال 1422هـ – ديسمبر 2001

18

الأدب والتحليل النفسي وإعادة تشكيل الذات:

اتجاه جديد في نظرية استجابة القارئ

مارشال و. الكورن - مارك بريشر

ترجمة صبار سعدون سلطان

بدءاً من تصريح هوراس بأن أورفيوس «منع قبائل الغابة المتوحشة من القتل والعيش الفاسق» (410) ومروراً بجدل سدني الذي قوامه أن الشعر «لا يدل على الطريق فقط بل يقدم أيضاً منظراً جميلاً في الطريق من شأنه أن يغري أي إمرءٍ بدخوله» (113) وتأكيد شيلي القائل بأن «الشعر يقوي الملكة التي هي أداة الطبيعة الأخلاقية للإنسان» (117)، فإن

الأسماء اللامعة من تراثنا النقدي أعربت عن الإيمان العميق بأن الأدب لا يهدف إلى تقديم المتعة فحسب بل وأيضاً التنوير، بالمعنى الأصلي لذلك المصطلح. وقدم نقاد عصرنا طروحات مماثلة بضمنهم بعض النقاد من ذوي المنحى الفلسفي في الآونة الأخيرة الذين باتوا يحاججون بأن قراءة الأدب تستطيع أن تؤثر على بنية ذات القارئ إن لم تقولبها فعلاً. فعلى سبيل المثال يؤكد جورج بوليه Georges Poulet بأنه حين يقرأ المرء نصاً معيناً فإنه يضع جانباً ذاته الأصلية ويشكل النص ذاتية جديدة داخل المرء نفسه. وقد أوضح وولفغانج إيسر Wplfgang Iser مؤخراً بأنه:

> إذا تلغي القراءة الانفصال القائم بين الذات والموضوع الذي يشكل الإدراك الحسي كله، فمعنى ذلك أن القارئ سوف «ينشغل» بأفكار المؤلف وهذه بدورها ستؤدي إلى رسم «حدود» جديدة. إن كل نص نقرأه يرسم حداً جديداً داخل شخصيتنا بحيث يتخذ الأساس الفعلي («الأنا» الحقيقية) شكلاً مختلفاً

وفقاً للموضوع الذي يتناوله النص (- 299 298).

بقيت مثل هذه التأكيدات المتعلقة بتأثير الأدب على تكوين الإنسان على حالها، بمعنى أنها تأكيدات تفتقر إلى الأدلة النفسية الكافية التي تسندها. فعلى سبيل المثال يبقى رأي إيسر دونما إسناد من فهم دقيق للعمليات المختلفة المرتبطة بإعادة التشكيل التي يصفها. وحقيقة الأمر أنه بدءاً من أرسطو وحتى عصرنا الحالي شدد معظم الكشف النفسي الذي تم التوصل إليه حول استجابة القارئ على ناحية المتعة في الأدب وليست الناحية التعليمية والتنويرية. وهذا التحيز النقدي يصح بشكل خاص على عصرنا الذي أخذ فيه المنهج التحليلنفسي حول استجابة القارىء ينظر عموماً إلى الأدب بوصفه يقدم تجربة تطهيرية تسمح للقارئ بإشباع الرغبة المتعلقة في دخول تخيلات بدائية عبر إخفاء هذه التخيلات عن الأنا والأنا العليا - وبالنسبة لهذا التصور الذي يمثله بالدرجة الأساسية فرويد وطوّره نورمان هولند Norman holland تفصيلياً في الآونة الأخيرة، فإن

الفائدة الرئيسة التي نجنيها وراء قراءة الأدب هي المتعة المستمدة من الاسترسال بتخيلات طفلية، يقيناً أن فرويد يقر بأن الأدب يمكن أن يساعد على زيادة وعي الذات. ففي دراسته عن مسرحية «أوديب ملكاً» يلاحظ أنه «حين يسلط الشاعر الضوء على إثم أوديب من خلال معاينته فإنه يرغمنا على إدراك ذواتنا الداخلية التي ماتزال فيها الدوافع ذاتها قائمة وإن كانت مكبوتة» (4 :263). مع ذلك يرى فرويد بأن الأدب أقل فاعلية في إبراز الدوافع المكبوتة إلى الوعي من عملية الانغماس اللاواعية والسرية في إشباع هذه الدوافع. في مقالته المعنونة «الكتّاب المبدعون وأحلام اليقظة» يؤكد بأن الأدب يمكننا للتوصل إلى «تحرر من الضغوط على أذهاننا» وهو أمر يتحقق حسب تقديره عبر «سعي الكاتب لتمكيننا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دونما شعور بتأنيب ذاتي وخجل» (9 :153). بالنسبة لوجهة النظر التحليلنفسية التقليدية فإنها على ما يبدو ترى أن قراءة الأدب لا تترك أي تأثير على تكوين القارئ. وطبقاً لما يعتقد هولند فإن العمل الأدبي لا يدفع

القارئ باتجاه التغيير - إنه ببساطة يزوده بالمواد التي تخضع لتعديل حسب تركيبة ذات القارئ التي تتشكل من دفاعات وتخيلات معينة. وهكذا فإن كل قارئ يصيغ العمل ليناسب رغباته ودفاعاته الشخصية ويقوم بعملية تحرير لما يمكن تعديله لهذه الغاية ويهمل ما لا يستطيع التحكم به. يقول هولند «إن المبدأ الرئيس للقراءة هو أن الذات تعيد إبداع نفسها، أي أننا جميعاً حين نقرأ نستخدم العمل الأدبي للترميز عن ذواتنا وبالتالي تكرارها» («التوحد» 814)، كذلك يُنظر (كتاب «خمسة قراء وقصائد»).

لكن إذا قمنا بتحويل النص وتمثّله عند القراءة فقد يبدو أيضاً أن النص «يؤثر علينا أثناء عملية الهضم والتمثيل» حسب اعتقاد إليوت Eliot (348) أو حسب تعبير د. و. هاردنج D. W. Harding فإن ما يسمى أحياناً «تحقيق» الرغبة في الروايات أو المسرحيات يمكننا أن نصفه بدرجة معقولة بأنه صياغة الرغبة أو تعريف للرغبات (144 ورد في كتاب إيسر، 299) الذي يشكل نوعاً من التحول أو الاحتواء

لتركيبة ذات القارئ. وعلى نحو مشابه فإن بعض المحللين النفسانيين أشاروا مؤخراً إلى أن الأدب لا يتيح الفرصة للتحرر العاطفي فحسب، بل وأيضاً يهيئ فرصة لتشكيل أو إعادة تشكيل الذات (ينظر كتاب هايمر وورولان).

عموماً يعتبر هذان الرأيان المتعارضان مكمّلين لبعضهما، إذ إن التعرض للأدب يتضمن تكرار مادة قديمة حسب ما يؤكد هولند من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يتضمن التعرض إلى مادة جديدة حسب تأكيدات بوليه وإيسر. والمطلوب هو نظرية للقراءة تعمل على التوفيق بين الطروحات الرئيسة لكلا المنظورين وتوضح كيف أن القراءة ربما تولد صياغة للرغبات فضلاً عن تحقيقها، وبالتالي إلى تغيير الذات بالإضافة إلى تكرارها. وفي الصفحات التالية سنحاول أن نتخذ خطوة في ذلك الاتجاه عبر تطوير فهم معين لتغيير الذات لإتمام نظرية هولند عن تكرار الذات التي تحصل أثناء عملية القراءة. وكما هي الحال عند هولند فإننا نتبنى منظوراً تحليلنفسياً لاستجابة القارئ، لكن بدلا من تأكيد تكرار تركيبة

الذات في عملية القراءة، فإننا نوظف التطورات الأخيرة التي حصلت في نظرية العلاقات بالموضوع object - relations بغية استكناه ما يسميه هولند «التغيرات اللانهائية» في الذات وتحليل الآثار البعيدة المدى التي يمكن أن تحملها هذه التغيرات على بنية النفس. وكذلك نتبع خطاً عاماً في البحث الذي طرحه ميردث سكورا Meredith Skura الذي سبق أن أشار إلى «أن الطرق المعقدة التي تتطور بها النصوص الأدبية وتلفت الانتباه إلى عملية الوعي... تجد مكافئاً لها بالطريقة التي تجري بها معالجة (التخيلات والأحلام) في علم التحليل النفسي – في لحظات التكامل والاستبصار» (11 - 12)[1].

(1)

أولاً يتعين علينا أن نتأمل إلى أي حد يمكن أن تكون إعادة تشكيل الذات أمراً ممكناً. إذ يقدم تصور هولند عن تشكيل الذات اعتماداً على نظرية ليختنستاين Lichtenstein نقطة بداية مناسبة (ينظر مقالات ليختنستاين الأربع). وكما يوضح هولند فإن:

الأم تطبع على الرضيع ليس ذاتاً محددة، أو حتى إحساساً بذاته الخاصة، بل «ذاتاً أساسية» لا يمكن أن نزيلها أو نقلبها «غير أنها تملك القدرة على تقبل تعديلات لا حصر لها». تبرز هذه الذات الأساسية كعنصر ثابت يزود جميع التحولات اللاحقة في الفرد أثناء تطوره بشكل داخلي مستقر أو جوهر التواصل. («التوحد» ص 814. فواصل التنصيص من إضافتنا).

إن ملاحظة هولند القائلة بأن تركيبة الذات ترغم نفسها على تقبل «تعديل لا حصر له» تعتبر في غاية الأهمية لكون التغيير في الذات يمكن أن يكون ذا شأن كبير. إذ يعترف العديد من المرضى النفسانيين بأنه بالرغم من أن العلاج لم يغير «ذاته الأساسية»، فإنه قد حسّن إلى حد كبير من تجربتهم الذاتية للحياة. يلاحظ هولند نفسه بأنه «حالما تتحدد تركيبة الذات لدى شخص معين فإنها لن تتغير إطلاقا. لكن مع ذلك فإن الفرد في الوقت عينه يستطيع أن ينمو ويتغير إلى أبعد حد ممكن ضمن إطار ذلك

الأسلوب». بالإضافة إلى ذلك يصرح هولند بأن «ذات المرء (لربما) لا تكون معافاة أو غير معافاة نفسها بل نتيجة لما يفعله المرء بها فقط». وهكذا فإنه بالرغم من وجود كم متزايد من الأدلة يشير إلى أن ليس العلاج عن طريق علم النفس أو التحليل النفسي أو «غسل الدماغ» ولا حتى الصدمة العنيفة trauma الجسدية والعاطفية بما في ذلك الهواس (الاضطراب العقلي) psychosis بمستطيع أن يغير تركيبة ذات شخص معين، لكنه يستطيع مع ذلك أن يجري تغييراً على التعديلات التي أدخلها الفرد على تركيبة الذات، من الصحة إلى المرض واليمين السياسي إلى اليسار السياسي، من الشخص الكئيب المنطوي على نفسه، إلى الانفتاح حد الصفاقة وما إلى ذلك» (خمسة قراء، الصفحات 60، 227 - 228) تشير هذه الملاحظات إلى أن التغييرات في تركيبة الفرد تعتبر في الأقل مهمة بنفس الدرجة التي عليها التركيبة نفسها، والحقيقة أن مثل هذه التعديلات ليست سوى إعادة تشكيل للذات.

ومن أجل تحليل كيف تستطيع قراءة الأدب

وتأويله أن ترفع من إعادة التشكيل هذه، فإننا ملزمون بمعرفة طبيعة الذات بدقة أكبر. وبالأساس فإن المفهوم التحليلنفسي للذات Self (حسب استخدامنا للمصطلح) يشير إلى وحدة كاملة totality ومنظمة للعناصر النفسية ويشمل الهو id والأنا ego والأنا العليا super ego لكن دون أن يقتصر عليها[2]. وكما يوضح و. و. ميسنر W. W. Meissner فإن الذات «تنطوي على إطار أكبر من المرجعية التي تجرى فيها التفاعلات بين الهو والأنا والأنا العليا» (67). وهكذا تضم الذات الدوافع الأساسية لليبيدو - القوة التي تسعى إلى الاندماج بالآخرين - والعدوانية - القوة التي تفصل المرء عن الآخرين أو التي تحدد هويته (هذه التعريفات مستمدة من كتاب بلانك وبلانك Blanck الصفحات 31 - 49)، ودفاعات مختلفة بوجه التعبير المباشر لهذه الدوافع. تحاول الأنا ego، أي البنية أو العملية التي تنظم أوجه الدوافع والدفاعات أن تشبع أكبر قدر ممكن منها بوجه العديد من العراقيل.

لا تكون أجزاء الذات في حالة منعزلة أو

مجردة، بل هي متداخلة مع، والحقيقة أنها متشكلة بفعل عناصر داخلية أو ما نسميها introjects (دمج وتمثّل أفكار ومواقف الآخرين في لاوعي المرء)، بقايا نفسية أو رواسب لتجربة الشخص مع الآخرين في الماضي الذين يحظون بأهمية عنده. تتطور مكونات النفس المختلفة مع احتضان الذات الناشئة لمواقف أفراد مهمين ضمن مجالها حتى يصبح جزءاً منها internalization. إذن تعمل بعض النواحي عند هؤلاء الأشخاص كأساس لتراتبية النفس الأولية من الدفاعات والاستراتيجيات الخاصة بالتكيف. وهذه الدوافع الداخلية المبكرة الخاصة بتبني وتمثّل أفكار الآخرين على ما يرى ميسنر «تعمل كبؤر للنشاط النفسي» ويشكل تغييرها «تعديلات في النفس» (67). وبقدر ما يطرأ تغيير على إحدى حالات تمثل أفكار الآخرين فإن النفس هي الأخرى يعاد تشكيلها إلى درجة معينة بمعنى أنه ذات الفرد تمر بتغير أو تعديل.

يمكن أن يحصل التغيير المتأني من تبني وتمثل أفكار الآخرين على مستويين مختلفين اللذين يعادلان

النمطين اللذين تتحرك فيهما عملية تبني تلك الأفكار. وكما يوضح ميسنر فإن الأفكار التي يجري تبنيها وتمثّلها تستطيع أن تعمل (حسب درجة تمثّلها واندماجها داخل الذات) أما بهيئة صور تقطن «عالمنا الداخلي» أو قوى بنائية داخل عالمنا الداخلي لتشكل جوهر ذاتنا بالضبط:

> يشكل العالم الباطن أشبه ما يكون بخريطة إدراكية ضمنفسية للعالم الخارجي الذي يقحم بين الأعضاء المستقبلة receptors والأعضاء القائمة بالتأثير effectors، أي بين الإدراك الحسي والفعل، ويعمل كوسيلة تنظم الأنا بوساطتها تفاعلها مع العالم الخارجي. ويشتمل العالم الداخلي من ناحية أخرى على الترتيب والتكامل بين البنى الضمنفسية. وهكذا فإن العالم الباطني inner world تصويري في حين أن العالم الداخلي internal world بنائي على نحو خاص (66).

وبوصفها صوراً فإن حالات تمثل أفكار الآخرين

في اللاوعي تلون إدراكنا للعالم الخارجي بل وحتى تحدد الاستراتيجيات التي نستخدمها لإشباع الرغبات المتعارضة: وبوصفها قوى بنائية فإن هذه الأفكار التي يتمثلها المرء تقرر الأهداف المحددة ودرجة حدة الدوافع نفسها.

يمكن تغيير كل من العالم الباطني والعالم الداخلي من خلال عدد من الأشياء: الصدمة التي تترك آثاراً بالغة العمق والعلاقات مع الآخرين والتحليل النفسي، وهناك شواهد تؤكد أيضاً القراءة وتأويل الأدب. أولاً وقبل كل شيء بات معلوماً الآن بأن الأدب شأنه بذلك شأن العديد من الأنماط الأخرى من الخطاب يستطيع أن يغير عالم الشخص الباطني، ذلك التصوير للواقع الذي يتوسط بين الإدراك perception والفعل action. وكما هو شأن العديد من الأشكال الأخرى للخطاب فإن الأدب يستطيع أن يوسع «خارطة القارئ الإدراكية والنفسية عن العالم الخارجي» ليستوعب أماكن لم يرتادها من قبل: كما هي الحال في التأثير الكبير للأعمال الفكرية بما في ذلك كتب التاريخ والروايات وأدب الرحلات التي

تصور الثقافات وأساليب الحياة أو السلوك التي لم يألفها القارئ من قبل. بيد أن الأدب يستطيع أكثر من الأشكال الأخرى من الخطاب أن يُدخل القارئ على خارطة المرء الإدراكية إضافات تفصيلية وجديدة ويكشف عن ملامح مهمة جرى تجاهلها أو كبتها سابقاً. وكما يلاحظ ميسنر بشأن التحليل النصي:

> فإن عملية الكشف عن تفاصيل المواقف والوقائع الحقيقية تحمل معها وعياً متزايداً وبلورة لجوانب الواقع (الداخلية والخارجية معاً) التي ربما لم يكن المريض واعياً لها من قبل... إن هذا التوضيح والتشيئ objectivization المتزايدين يمثلان شكلاً من أشكال التعلم وغالباً ما يحملان فوائد علاجية مهمة (92).

يمكن أن يحصل مثل هذا التوضيح (الذي يعيد إلى الأذهان مفهوم أرسطو عن التطهير catharsis ويقصد به التوضيح فضلاً عن التطهير أو التنقية) أيضاً حين يبدأ المرأ بقراءة كتاب يعبر عن أو يجسّد

مشاعر أو مدارك حسية لم يكن المرء يدركها سابقاً إلا لماماً. وإن مواجهة من هذا القبيل من شأنها أن تسمح للقارئ بأن يستوعب رغباته الشخصية بشكل أكبر ومتابعتها بفعالية عبر تلك المنطقة من الواقع المنفلتة والمخادعة. فقراءة قصة فرجينيا وولف «علامة على الجدار» مثلاً قد تجعل أحد القراء في حالة صيرورة وتحول وبالتالي فإنها تشوش على أو ترفع الحدود المصطنعة والمختلفة على خريطة القارئ الإدراكية. وعلى نحو مشابه فإن قراءة قصيدة كاتلوس Catullus الغنائية «أغنية الحب» من الممكن أن تغير خريطة شخص معين عن العلاقات الإنسانية من خريطة تكون فيها موضوعات الحب والكراهية محددة تداولياً إلى خريطة تمثّلها (الموضوعات) بصورة أكثر تكافؤاً[3].

إن مثل هذا التحول في عالم الإنسان الداخلي هو ما يجري في التأثير الأدبي الذي أسماه الشكلانيون الروس «التغريب» defamiliarization. والأدب هنا يشبه كثيراً دليل مثلين في كونه يستطيع أن ينبهنا إلي وجود وأهمية الظواهر

(الداخلية والخارجية) التي ربما نكون غافلين عنها ولا نحس بها. لكن إذا كان تغيير الأدب لعالم الإنسان الداخلي يزيد أحياناً من الحساسية لما هو مألوف وسائد، فإنه في أحيانٍ أخرى يستطيع أن يزيد من التحمل للتجارب غير العادية والبالغة التأثير. يلاحظ ميسنر بأن تجربة العواطف الجامحة غير الحقيقية في جو آمن ومشجع «من الممكن أن تترك أثراً يماثل تخفيف المشاعر وإزالة الحساسية desensitization بحيث يصبح المريض أكثر قدرة على تحمل هذه التجارب المؤثرة ويدمجها مع بقية تجاربه الحياتية»(193). وإمكانية أن يترك الأدب أثراً مماثلاً كانت بمثابة قناعة راسخة لدى شاعر مشهور على الأقل. فقد أوضح وردزورث في الجزء الرابع من قصيدته المطولة «المقدمة» Prelude بأن تجربته للوقائع المفزعة والغريبة في قراءاته حالت دون جعل رؤيته الأولى، حين كان صغير السن، لجثة رجل غريق أن تكون تجربة عميقة الغور ودائمة التأثير. يستذكر وردزورث ذلك بقوله «لم يستحوذ عليَّ... أي فزع مُذل للروح لأن عيني الداخلية/ كانت قد رأت/ مثل

هذه المشاهد من قبل/ بين الجداول المتألقة/ أو بلاد الجان أو غابات الرومانس» (الأبيات 451 - 455). وكما تبين تجربة وردزورث فإن التضاريس الغدارة تكون أقل صعوبة في التعامل معها لو أن خريطة المرء الإدراكية قد زودته بالعدة اللازمة الخاصة بوجود هذه التضاريس في طبوغرافيتها.

إلى جانب تعديل خريطة الفرد الإدراكية فإن القراءة وتأويل الأدب تساعدان على تطوير وظيفة المسح ذاتها، العملية المنظمة التي هي الأنا (ينظر كتاب بلانك وبلانك 15 - 30). وكما يلاحظ كينث بيرك Keneth Burke فإن أعمال الأدب، من بين أمور أخرى هي «استراتيجيات (أو مواقف) حسب تعبير بيرك في موضع آخر) للتعامل مع الأوضاع». ولما كانت الاستراتيجية هي بالأساس ما تقوم عليه الأنا ذاتها، فإن بالإمكان اعتبار كل عمل أدبي أنه يجسد بدرجة معينة بنية أنا بديلة. إذ إن وصف بيرك لتنظيم الفن كاستراتيجية يمكن أن يعمل أيضاً كوصف لوظيفة «الأنا».

يمكننا أن نعتبر أكثر الأعمال الفنية براعة وإتقاناً التي تنشأ في حضارات متطورة، نعتبرها مصممة لتنظيم وقيادة جيش أفكار الإنسان وتصوراته. وبغية تنظيمها فإن الإنسان «يفرض على العدو زمان ومكان وشروط القتال التي يحددها لنفسه». يسعى المرء إلى أن «يوجه الحركات والعمليات الكبرى» في صراعه من أجل البقاء. يقوم الإنسان بالمناورة، والمناورة فن» (298)[(4)].

في قراءة الأدب وتأويله يطور المرء القدرة على استيعاب العناصر المتباينة والمتضادة ويرتبها ببنية منسقة واحدة. يقر شيلي بهذا التأثير حين يلاحظ أن الشعر «يوسع الذهن نفسه من خلال جعله حاضنة لآلاف الحشود من الأفكار غير المفهومة» (117). وكما بيّن إيسر - لو ركزنا على ناحية محددة من هذه القدرة - فإن قراءة الأدب وتأويله تعتمدان بدرجة كبيرة على التوقع واستعادة الوقائع الماضية، على القدرة على تأهيل الحاضر بذكريات الماضي وتوقعات المستقبل. ويلاحظ ايسر بأن هذا الفعل «مماثل إلى حد

كبير للطريقة التي تجمع بها الخبرة في الحياة» (286). ولو توخينا أكبر قدر من الدقة فإن هذه القدرة على التوقع والاستعادة تشكل سمة جوهرية لأنا فاعلة يتعين عليها أن تستجيب ليس فقط لواقع الذات الحالي (الداخلي والخارجي) بل وأيضاً للحاجات الأقل مباشرة وأهمية، لكنها أكثر أهمية في المحصلة النهائية. فإذا كانت ممارسة هذه القدرات تؤدي إلى تطويرها على ما يقول علماء التحليل النفسي فإن قراءة الأدب وتأويله تعززان مثل هذا التطور. إذ من خلال ممارسة هذه الوظائف الإدراكية فإن الأدب يعزز الوعي المتعدد الأوجه الذي يعتبر من عدة طرق مرادفاً لأنا فاعلة وجيدة التكيف. يُعد مثل هذا الوعي أمراً أساسياً لـ «الرؤية الرباعية الأوجه Fourfold vision التي كان بليك يطمح إلى أن يستثيرها عند قرائه، وإن ممارسة تلك الوظائف الإدراكية هي ما كان بليك يشير إليه حين أوضح بأن أحسن الشعر هو الذي يحفز «القدرات للقيام بفعل معين» (702).

(2)

بناءً على هذه الاعتبارات وحدها فإن قراءة الأدب وتأويله تبدوان قادرتين على إدخال تحولات هامة في نفس القارئ. إن مثل هذا التحول للعالم الباطني وتعزيز قدرة الأنا النمطية هي تحولات إدراكية أكثر من كونها بنائية. فهي تستطيع أن تؤثر على أداء الفرد المنطقي والإدراكي بطرق هامة بيد أنها لا تغير بالضرورة العالم الداخلي - البنى الجوهرية أكثر التي تشكل الأساس وتكون الباعث لاستجابات المرء ورغباته التلقائية واللاواعية. يتوجه التحليل النفسي إلى هذا المستوى تأثيره الأكثر فائدة وفي هذا المستوى بالذات يتعيّن علينا أن نبحث أهم المساهمات التي يمكن أن يضطلع بها الأدب إزاء إعادة تشكيل الذات.

إن التطورات الأخيرة في نظرية العلاقات بالموضوع object relations تشير إلى أن عملية قراءة الأدب ومناقشته مشابهة في عدة نواحٍ مهمة لعملية التحليل النفسي المصممة بدرجة خاصة لتحريك وتغيير البنية

الداخلية للنفس التي تحمل سمات ذاتية internalized. ويمكن أن نعثر على إشارة عامة لالتقاء العمليتين في تشخيص روي سكافر Roy Schafer لعملية التحليل النفسي بوصفها تمريناً في روي القصص:

> يقوم الناس الذين يجرون عمليات التحليل النفسي بإخبار المحلل النفساني عن أنفسهم والآخرين في الماضي والحاضر. ولدى شروعه بالتفسير فإن المحلل النفساني يعيد حكي هذه القصص. إن إعادة حكي هذه القصص من قبل المحلل تؤثر تدريجياً على ماهية ونوعية القصص التي يرويها أولئك الذين يخضعون للتحليل. فالمحلل يحدد اهتمامات حكائية جديدة. ويمكننا القول بأنه في مجرى التحليل تنشأ مجموعة من الحكايات المروية الجديدة المنسقة نوعاً ما. ويتم فرز الذات الإشكالية وغير المتماسكة التي يعيها المرء. في مستهل التحليل تفرز قدر الإمكان إلى صنف أبقى على الصفات الأخرى أو المغايرة إلى حد كبير والثاني الذي لم يفعل... وما

يصوره الشخص الذي يخضع للتحليل على أنه الذات والآخر في البداية يمر بتعديل كبير حالما يتم تحليل وتمحيص الوصف الواعي الأولي. (33 - 38).

وهكذا فإننا في الوقت الذي نتذكر دائماً بأن التعرض للأدب لا يمكن أن يكون البديل أو يختلط بتجربة التحليل النفسي، نستطيع في الوقت عينه أن ندرك التأثير الذي يمكن أن يتركه الأدب على البنية الأساسية للذات لو توغلنا في مجالات يشترك بها الاثنان.

إن إعادة تشكيل الذات التي تتم في التحليل النفسي تبدأ حسب تصور هاينز كوهث Heinz Kohut باستنفار الطاقات الغريزية المرتبطة بتحليلات ورغبات لاواعية» (196). ثم يعمل المحلل على منع تلبية هذه الرغبات بطريقة طفلية أو التخلص منها. ويوضح كوهث أن النتيجة هي:

يبقى طريق واحد مفتوحاً أمام الدافع أو الرغبة أو الحاجة الطفلية وهو دمجها المتزايد

في قطاعات وأجزاء النفس الناضجة والمتأقلمة مع الواقع من خلال إضافة بنى نفسية محددة وجديدة تتحكم بالدافع وتؤدي إلى استخدامها المنظَّم أو تحويلها إلى تشكيلة مختلفة من أنماط السلوك والفكر الواقعي والناضج. (197).

غالباً ما تتم هذه العملية العامة أثناء قراءة الأدب. ففي العديد من روايات كونراد على سبيل المثال، فإن القارئ الأبيض يشاطر التخيلات الكبيرة عند الشخصيات التي يتماهى معها من أمثال كورتز وجم من جهة، ومن جهة أخرى يحس بالفشل الحتمي الذي تؤول إليه تلك التخيلات بحكم تدخل الراوي. ولكونه يقع فريسة للصراع بين تخيلات لا يستطيع أن يتخلى عنها وواقع لا يمكنه أن يتجاهله، فإن القارئ مجبر على إعادة تشكيل رغباته انسجاماً مع «الواقع» (أي الضرورة أو الحد) و«العائق» أمام تحقيق الرغبة الذي لم يسمح للذات سابقاً أن تسلّم به أو تستوعبه). وبغية التوصل إلى فهم أفضل وأكثر دقة للكيفية التي يصعّد بها الأدب مثل إعادة

التشكيل هذه، فإننا ينبغي أن ننظر بشيء من التفصيل إلى العملية التي حدد معالمها كوهث.

الخطوة الأولى في هذه العملية هي تنشيط الرغبة الطفلية، تشكل ظاهرة التحول التي كما يصفها مور moore وفاين Fine:

> انزياح أنماط المشاعر والسلوك التي يجريها المرء أصلاً مع أشخاص مهمين في طفولته، إلى أفراد في علاقات الفرد الحالية. وهكذا فإن هذه العملية اللاواعية تسبب في تكرار غير محسوس بشكل واعٍ للمواقف والتخيلات وعواطف الحب والكراهية والغضب.. إلخ، في مختلف الظروف. (89).

وكما يوضح رينيه شليسنجر فاكارو – Renee Schlessinger Vaccaro فإن التحول Transference يتضمن «عدم توازن بين التمثل والاستيعاب» الذي يفشل فيه المرء في استيعاب الواقع الحالي ويحاول بدلاً من ذلك «أن يتمثل العالم طبقاً لمنظوره المتمزكز

على ذاته» (85) ليرغمه على التوافق مع رسم بياني مُعد سلفاً. وكما يشير ميسنر فان الشكل الخاص للتحول (الذي يُعرف بـ «عصاب التحول») (159) الذي يجري في التحليل النفسي يشتمل على عنصر إضافي مهم وهو إسقاط المريض على القائم بعملية التحليل خصائص وصفات موجودة في عمليات تمثل ودمج أفكار الآخرين في لاوعي المريض.

بات معلوماً الآن أن عملية مشابهة تأخذ مجراها في قراءة الأدب. والحقيقة أن العملية التي يصفها هولند باقتدار ودقة، وأقصد بها محاولة القارئ تكييف العمل لتركيبة ذاته شخصياً - تعد أحد أوجه ظاهرة التحول. فمحاولة القارئ للتمثل شأنها بذلك شأن تحول المريض، مجهود هادف لإرغام التجربة الآنية على التوافق مع نماذج واستراتيجيات التجربة الطفلية والمشوهة والمكتظة بالصراع والمستمدة من الماضي. يظهر تحليل هولند لاستجابة القارئ أن القارئ يتصرف بدرجة كبيرة تشبه شخصاً في حالة عصاب التحول، يسعى ليس فقط لأن يجعل النص يتوافق مع أنماط سلوكية في الإدراك بل وأيضاً

لإسقاط خصائص معينة عليه أو ينسق بالتوافق مع ترتيب القارئ لأفكار الآخرين التي يتمثلها في ذاته. بل حتى يستخدم القارئ والمريض أسلوباً مشتركاً في هذه المحاولة: المعالجة البارعة لشيء معين عبر إضفاء أهمية رمزية عليه (ينظر كتاب ميسنر ص 159)[5].

لذلك فإن قراءة الأدب تبدو كأنها تعزز العملية الأولى الضرورية بالنسبة لإعادة تشكيل البنى العميقة للذات: تحريك أو إثارة الرغبات الطفلية والأفكار التي يتمثلها وعي الفرد التي تنهض عليها. وللعنصر الثاني الضروري لإعادة تشكيل الذات - عدم فسح المجال أمام تحقيق الرغبة الطفلية - معادل في قراءة الأدب وتأويله[6]. في علم التحليل النفسي يتولى القائم بعملية التحليل مهمة إحباط محاولة المريض الهادفة إلى تكرار سجل الرغبات الطفلية من خلال الرفض السلبي بالمشاركة في السجل وكذلك في بعض الأحيان بالتوضيح الإيجابي للمريض حول التباين بين المحلل النفساني والصورة التي يحملها المريض عنه والمليئة بالإسقاط الذاتي. وبطبيعة الحال لا يقدم الأدب الاستجابة المليئة بالخبرة والمفصّلة على

مقاس الفرد كما هي الحال عند المحلل النفساني. لكن غالباً ما يعمل الأدب وبالأخص مدرس الأدب، بطريقة عامة لكن فعالة جداً لمقاومة وإلغاء إسقاطات القارئ وما يعادلها من أفكار الآخرين التي يتمثلها لاوعي الفرد، تنهل منها. أولاً قد يمارس نص معين بذاته (إلى جانب المناقشة) ضغطاً على القارئ اللبيب لإيجاد حالات تكيّف غير واعية في أنماطه المعتادة من الإدراك والاستجابة. يقر إيسر بهذه العملية في ملاحظته التالية دونما متابعة تشعباتها:

إن فاعلية النص الأدبي تتحقق عبر الاستحضار الصريح للمألوف والسائد والرفض اللاحق له. إذ ما بدا في أول الأمر تأكيداً لتصوراتنا يؤدي إلى رفضنا لها... يقحم النص الأدبي القارئ في تشكيل الوهم والتشكيل المتزامن للوسيلة التي يتم بها خرق الوهم. وحالما يقع القارئ في الشرك فإن أفكاره المسبقة يتم تجاوزها باستمرار بحيث يصبح النص حاضراً في الوقت الذي

تتوارى فيه أفكاره ذاتها إلى الماضي (295).

بالإضافة إلى ما تقدم فإن النص - أو في الأغلب الأعم المدرس أو الند - سوف يضغط على القارئ لرؤية التفاوت بين خصائصه الأكثر موضوعية وتأويل متأثر بدرجة كبيرة بتخيلات القارئ المسقطة على النص. وهكذا فإنه حتى السياسة التعليمية الأساسية مثل مبدأ تدريس الطلبة «للتوصل إلى الحقائق مباشرة» حول الشخصيات أو الأحداث تحمل مضامين مهمة بالنسبة لإعادة تشكيل الذات. إن التوصل إلى الحقائق مباشرة على ما يعتقد إيفان كارتون Evan Carton، يتطلب أكثر من مجرد فطنة وحدة إدراك. فهو يتطلب مرونة عاطفية تستطيع أن تتحمل التحديات للإسقاطات النابعة من جوهر ذات المرء. لعل هذا الصراع بين النص وقيم الإنسان المسقطة عليه يتضح بشكل جلي أكبر في تحليل الشخصيات الأدبية الذي يجري في قاعة الدرس. فحين تفصح مجموعة مختلفة من الأفراد عن انحيازها أو نفورها من شخصيات ووقائع معينة في

عمل أدبي معين فإن القراء يواجهون الطريقة التي يحكم بها الآخرون على قيمهم أو تصوراتهم الذاتية المسقطة على النص. يدفع مثل هذا الموقف القراء إلى التركيز على القيم المجسدة في تمثّلهم لأفكار الآخرين المسقطة وللدفاع عن أو إعادة الصياغة الواعية للمواقف التي تبنوها بصورة لاواعية. وإذ يقوم المدرس أو الطلبة الآخرون بتوضيح التناقضات الذاتية، والتحريفات في تأويل الطالب للنص أو إذ هم يقدمون منظوراً مختلفاً عن شخصية أو حدث معين، فإن الطالب يستطيع أن يدرك اللاجدوى النسبية للأنماط المعتادة في التكيف والدفاع ويستطيع أن ينتقل إلى وسيلة ناجعة أكثر في تنظيم وتوحيد نسق من المواقف أو العواطف المختلفة.

على هذا النحو يمكن أن تكون نتيجة قراءة نص معين مثل «موت إيفان إليش» ومناقشته حيث يعجب الطلبة في البداية بالبطل ويتماهون مع نجاحه ومهارته المهنيتين، وقد يرون في النهاية أن نجاح إيفان يقابله فشل أعمق. بالإضافة إلى ذلك أن هذا الفشل نتيجة للموقف نفسه الذي أوصله إلى هذا

النجاح الظاهري. وإذا تماهى الفرد مع إيفان فإن هذا الإدراك يمكن أن يكون عسيراً لأنه يستلزم الإدراك الضمني بأن أفكار الشخص اللاواعية وقيمه مغلوطة: وإذا كان إيفان أقل مثالية فإن ذلك الجزء من الذات الذي يتماهى معه هو الآخر أقل مثالية. وهكذا يصبح من الصعوبة بمكان رؤية إيفان بوضوح ورؤيته ككل، تماماً مثلما يصعب رؤية الحياة بوضوح وككل كما نبّه أرنولد Arnold. وقد يكون بنفس الأهمية لأن مثل هذا الإدراك قد يقوض أركان المواقف أو القيم غير المجدية أو العقيمة. وهكذا نتخذ الخطوة الأولى نحو إعادة بناء الترتيب القائم على تمثّل أفكار الآخرين داخل الذات.

على هذا النحو يزج التحليل الأدبي الطلبة في فعاليات تملك القدرة على إعادة تشكيل الذات. فمن خلال استخراج قيم أساسية نتشبث بها بصورة لاواعية أو أفكار الآخرين التي ندمجها في لاوعينا ومن ثم إدخال تأمل واعٍ أو قيم منافسة للتأثير على تلك القيم، فإن القراءة والتأويل للأدب تشكلان تجربة مماثلة لتلك المتعلقة بالمواجهة والتفسير في التحليل

النفسي. بطبيعة الحال إن مثل هذا التصدي والتفسير لإسقاطات الطالب الداخلية يكونان أقل بكثير من النواحي الشخصية والمباشرة قياساً للتفسيرات التي تطالعنا في التحليل النفسي. مع ذلك فإن هذه اللامباشرة قد تتحول إلى حسنة وفقاً لما يلاحظ شارون هايمر لأن الأفراد غالباً ما يجدون قدرة أكبر في مواجهة صراعاتهم يتمكنون من أن يجدوا لها موضعاً في عمل فني مما هو عليه الحال لو وجدوه في ذواتهم الشخصية. يلاحظ هايمر بأنه أثناء مناقشة الأعمال الفنية يكون الأفراد قادرين على «التخلي عن موقفهم الدفاعي دون عناء والكشف عن المادة المكبوتة التعويضية للذات» (63).

(3)

إن عملية تغيير سلّم الترتيب لأفكار الآخرين المتمثَّلة في لاوعي الفرد وبالتالي إعادة تشكيل الذات تتوج في علم التحليل النفسي وفي القراءة على ما يبدو - وبتكوين نمط من الذات أكثر فاعلية وتحققاً وتحرراً من الصراعات. في علم التحليل

النفسي يكون هذا النموذج متجسداً بشخص المحلل النفساني، فالمريض يعيد تشكيل ذاته عن طريق إدخال صفات مثالية أو قيمية معينة من المحلل. يبدو هذا الفعل النهائي حسب وصف ميسنر وكأنه يتوافق بعدة نواحٍ هامة مع عملية التماهي التي غالباً ما تحصل بين القارئ والشخصية المتخيلة أو الشخصية الأدبية[7]. في علم التحليل النفسي يصبح أخذ المريض بتوجيهات المحلل النفساني في البداية أمراً ممكناً عن طريق الارتباط العلاجي، عهد الثقة الذي يعقده المريض مع المحلل. (ينظر كتاب إليزابيث زيتزيل Elizabith Zetzel 196 - 182) يبدأ هذا العهد كتكتيك دفاعي حسب ما يوضح ميسنر لأن المريض (بوضع تكون فيه نرجسيته مكشوفة، حيث يكون احترام النفس عرضة للخطر) ينتقل لضم العلاقة مع المحلل النفساني في عدّته من العناصر الدفاعية النرجسية والمستخدمة لحماية إحساس ضعيف بالذات. ومن «هذا المستوى الأول من الارتباط الدفاعي النرجسي» يتعين على المريض أن يطور انفتاحاً أكبر إلى حد الوقوع تحت تأثير وإشراف المحلل النفساني»

(175، 183، 187)، يطور المريض هذه الثقة «الثانوية» والمضمونة أكثر، استجابة لحالة التماهي التي يبديها المحلل النفساني والتي يصبح فيها المحلل النفساني بالتالي قد أقحم نفسه بين المريض والخطر من خلال الانتصار للمريض في الصراع الذي يخوضه معه (الخطر) (ر.د. مهلمان، ورد في كتاب ميسنر، 184). إن هذه الثقة الثانوية تهيئ الأمان الذي يحتاجه المريض ليبقى منفتحاً أمام عملية السبر والتحدي الفظيعة حتى يستطيع المحلل أن يتجه نحو أفكار الآخرين التي يتمثلها المريض في لاوعيه والتي تشكل الأساس لإحساس المريض بذاته. وعلى أساس هذه الثقة الثانوية يتمكن المريض ليس فقط من تقبل تفسيرات المحلل النفساني ومواجهاته، بل وكذلك تبني موقف المحلل بوجه دفاعات المريض وتخيلاته الطفلية.

في البداية يتخذ هذا العهد مع المحلل شكل محاكاة مقصودة وواعية لمواقف المحلل ووجهات نظره. بيد أن هذه المحاكاة تصبح في النهاية إن لم تكن على الفور، عملية تلقائية. فالمريض يتمثل

أفكار المحلل ومواقفه أو بعض النواحي المثيرة للإعجاب في شخص المحلل، لتصبح حضوراً حياً داخل المريض، صوتاً داخلياً يسمعه المريض يُبدي ملاحظاته ويعلق على وقائع وأحداث مهمة في تجربة المريض. وأخيراً فإن مواقف المريض واستجاباته تصبح متطابقة فعلياً مع تلك الموجودة في المثل الأعلى أو النموذج الذي تمثله أفكاره، ويكف المحلل عن كونه موجوداً كمنظور منفصل في وعي المريض. في هذه المرحلة بالذات تكون عملية إدخال المريض وجهة نظر المحلل وتمثلها كاملة وبالتالي يتم إدماج منظور المحلل في البنية التي أعيد تشكيلها في ذات المريض. يصف ميسنر مثالاً نموذجياً لهذه العملية من التماهي: إذ يمضي التحليل قدماً، فإن عناصر التشكيك في الذات يبدأ الإحساس بالدونية الذي كان قد طبع نمط المريضة في التعامل مع العالم بالتلاشي حتى يتوارى كلياً. وقد أصبحت أكثر ثقة بنفسها وأخذت تشعر بالتحسس في عدد كبير من المواقف الحياتية الصعبة وبدأت تتحول من نسخة أمها القديمة والمحيطة والمتكاسلة بصورة مزمنة إلى امرأة نشطة وفعالة

وذات طموح متزايد، قادرة على أن تشغل نفسها بمجموعة من الاهتمامات والأهداف الخاصة بحياتها.

ليس هناك أدنى ريب بأن هذه المريضة قد اكتسبت نموذجاً جديداً هو محلّلها.. إذ عكس سلوكها باستمرار عملية جعل نفسها تشبهني أكثر فأكثر، أو في الأقل مثل الصورة التي في بالها عني. إن تعليقاتي ومصطلحاتي التفسيرية تعود إليَّ من جديد، أحياناً بعد أسابيع أو حتى شهور. فهي فكرت بالكيفية التي سأتناول بها بعض المشكلات والكيفية التي سأتعرض بها في مواقف معينة أو تجول بفكرها حول تعليقات سبق أن وردت على لساني - لقد استخدمت جميع هذه الأشياء لغاية التكيّف - فالعملية كانت محاكاتية وتمثيلية (54).

غالباً ما تجري عملية مشابهة لهذه في قراءة الأدب. فانجذاب القارئ الأول نحو عمل معين أو مؤلف يتخذ غالباً شكل الارتباط النفسي[8]. وكما لاحظ علماء النفس فإن الحاجة لمثل هذا الدعم النرجسي مسألة كونية بسبب من كونه دافعاً أساسياً

يشكل الإطار لأفعال الناس الأسوياء والعصابيين على حد سواء. فالأدب يقدم مثل هذا الدعم للعديد من الناس. والحقيقة أنه بإمكان المرء أن يحاجج بأن هذه الوظيفة تشكل ناحية الجذب الرئيسة في الأدب. إن وجود مثل هذا الإسناد وطبيعته تتضحان معاً من موضوع الأدب الذي يتناول دائماً بطريقة معينة النواحي الكونية للوجود التي تكشف عن إمكانات البشر المحدودة. وبالتالي فإنها تمثل خطراً محدقاً بإحساس المرء بذاته. وفي تصوير هذه النواحي المهددة للوجود فإن الأدب يزود القارئ بصورة معينة - على شكل شخصية أو لسان حال المؤلف - تظهر وكأنها هي التي تواجه النواحي نفسها من الوجود (الموت والإحباط وما إلى ذلك) التي تشكل خطراً على إحساس القارئ ذاته. وعلى أساس من هذا الإدراك من الغاية المشتركة أو العدد المشترك، فإن القارئ يكوّن ارتباطاً نرجسياً مع الشخصية المتخيلة أو الشخصية الأدبية التي شأنها بذلك شأن المحلل النفساني، يصبح حاجزاً بين القارئ والخطر المفترض الذي يتربص بذات القارئ. بل يشعر بعض القراء أن

المؤلف يتماهى معهم («أشعر بأن الكاتب كان يتحدث مباشرة إليَّ) تماماً كما يفعل المحلل النفساني مع المريض.

ومن خلال تشكيل هذا الارتباط النرجسي - الذي يفصح عن نفسه بصيغة اهتمام القارئ وانجذابه إليه - فإن أغلب القراء يستطيعون أن يحققوا درجة معينة من الثقة الثانوية ويستمتعون (مؤقتاً في الأقل) بتصورات وقيم ومواقف مختلفة عن تصوراتهم إن لم تكن متعارضة معها كلياً. يشير بوليه إلى هذه الظاهرة حين يلاحظ بأن القراءة تجلب معها أفكاراً غريبة إلى الوعي وبأنه «لما كانت كل فكرة لابد أن تجد ذاتاً تفكر بها، فإن هذه الفكرة الغريبة عني ومع ذلك موجودة فيَّ لابد أن تجد فيَّ أيضاً «ذاتاً» غريبة عني» (56). وأحياناً تصبح هذه الذات الغريبة مندمجة مباشرة في الأنا. وفي أحيان أخرى عندما يكون الاختلاف بين مواقف المرئ المعتادة والذات الغريبة مكشوفاً بدرجة أكبر، فإن الذات الغريبة التي تتخذ شكل شخصية أدبية ومخيلة يجري تمثلها في اللاوعي في أول الأمر، تماماً كما

تكون صورة المحلل النفساني عند المريض، تصبح حضوراً حياً في وعي القارئ. إن مثل هذه العمليات الخاصة بتمثل وتبني أفكار الآخرين لدى المرء التي قد تكشف عن نفسها من خلال تطبيق القارئ لمقطع مستل من قصيدة على حياته أو صياغة رد فعل معين أو موقف (سواء بصورة واعية أو غير واعية) على غرار موقف شخصية أدبية أو متخيلة، تتخذ مساراً مختلفاً نوعاً ما في إعادة تشكيل الذات. في البداية إما تقوم بتعديل المثل الأعلى في الأنا أو الأنا العليا وهما ترتيبان قائمان على تبني وتمثل أفكار الآخرين ويلعبان دوراً حاسماً في الشكل النهائي للذات وكذلك يقرران إلى درجة معينة بنية الأنا.

إن المثل الأعلى في الأنا بوصفه «الوريث للنرجسية الأصلية ومحاولة لإعادة امتلاك القدرة الكلية المفقودة» التي يعيشها الطفل في تجربته التكاملية المبكرة مع الأم، يعتبر الصورة اللاواعية للقوة المطلقة والكمال والكينونة التي تشكل الدافع النهائي لكافة أفعالنا (شيسغون سميرجيل 358: ينظر كذلك ص 370). يلاحظ جوزيف ليختنبرغ

Joseph Lichtenberg بـأنـه حـتـى الأطـفـال الـصـغـار يصممون عالمهم لجعل ذواتهم التي يدركونها تتوافق مع «شكل مثالي» عن الذات (471، الفقرة الثامنة، 480). ويعلق ألين إيسنتز Alan Eisnitz قائلاً بأن كل النشاط الاعتيادي مخصص لإتمام صورة الذات عند الفرد ودعم احترام النفس (390). وهكذا تلعب المُثُل دوراً كبيراً في تحديد شكل الذات. فعلى سبيل المثال فإن المثل الأعلى في الأنا الذي يصور الكمال بهيئة الاستقلالية والتفرد (كما يمثل الملاحم البطولية والأعمال التراجيدية نحو ذلك) سوف يصعد من تطوير الدفاعات والاستراتيجيات المختلفة أساساً والخاصة بالتحقيق أكثر من المثل الأعلى الذي يجسد الكمال بمنظور الجماعة والتبادلية (كما هي الحال في الرومانس والأعمال الكوميدية الغرامية) والمثل التي تجسد الكمال بطرائق غير واقعية تماماً سوف تدعم ذاتاً مختلفة أساساً عن الذات التي تتطور بمقتضى العلاقة مع مُثُل أكثر واقعية وقابلة للتحقيق. باختصار تؤثر مُثُل الأنا بقوة على شكل تعاملاتنا مع

الواقع ولا تقوم فقط بتركيب أو تحريف إدراكنا للواقع بل وكذلك تعرّف شكل وأهداف الرغبة ذاتها.

وكما هي الحال في المثل الأعلى في الأنا العليا توجه نشاطات الأنا نحو التحقيق الأفضل للعديد من الدوافع المتعارضة والمختلفة. وكما هو شأن المثل الأعلى في الأنا، فإن الأنا العليا هي من رواسب أفكار الآخرين المتمثَّلة في لاوعي الفرد. لكن بينما يستمد المثل الأعلى في الأنا من تبني وتمثّل لاوعي التجربة، القدرة الكلية (بالدرجة الأساس في الطفولة)، فإن الذات العليا تتشكل حول تمثّل تجربة محدودية هذه القدرة المستمدة أساساً من تجربة الطفل بالمنافسة مع الأب حول الاستحواذ على اهتمام الأم). وكما يشير شيسغيت سميرجيل Chassegut Smirgel، فإن المثل الأعلى في الأنا «يميل إلى استعادة الوهم، أما الأنا العليا فتعمل على تدعيم الواقع. تعمل الأنا العليا على فصل الطفل عن أمه (صورة التحقيق التامة)، والمثل الأعلى في الأنا يدفع الطفل للإندماج بها» (359). وهكذا فإن الأنا العليا تكون دليلاً أكثر واقعية وعملية بالنسبة للأنا في ترتيبها

وتنسيقها لقوى ورغبات الذات المتباينة والمتعارضة. باختصار يمكننا القول بأن المثل الأعلى في الأنا يحدد الهدف النهائي وتضع الأنا العليا قوانين اللعبة القائمة على حدود اجتماعية بيولوجية لا يمكن للأنا أن تعمل خارجها بصورة فاعلة.

مع أن المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا مستمدان بدرجة كبيرة من تمثل لأفكار الآخرين مثل قيم ومواقف الأبوين فإن هذه الترتيبات القائمة على تبني وتمثل أفكار الآخرين يمكن تغييرها كلما تم تحريكها وتثبيطها أو عندما يتعرض الفرد للتحدي عن طريق قيم بديلة يبدو أنها تقدم إشباعاً أشمل للرغبات المختلفة. وكما رأينا فإن علم التحليل النفسي يزود المرء بأبرز الشواهد عن تحريك وتغيير مثل هذه الأفكار العائدة للآخرين، والتي يجري تمثلها في لاوعي الفرد، والأدب يقدم أنموذجاً آخر. تتضح فاعلية الأدب أكثر لاسيما في تقديم المادة عن أفكار الآخرين التي يتمثلها في لاوعي الفرد للمثل الأعلى في الأنا: إن إيجاد المثل في الأدب في الأقل كان دائماً موضع اهتمام المؤلفين والقراء. وكما يلاحظ

شيلي فإن المُثل التي صورها هوميروس في أخيلوس وهكتور ويوليسيس، قد لعبت دوراً كبيراً في تشكيل الشخصية اليونانية (116). وعلى نحو مماثل فإنه حين يتجمع الأنككو - سكسونيون حول نيران مواقدهم فإن حكايات الأبطال من أمثال بيوولف ساعدت في تعريفهم كشعب من خلال التعبير عن قيمهم (تحديد أهدافهم بحسب العلاقة مع العالم الغريب والبارد الذي يكتنفهم). وفي الآونة الأخيرة ساعدت المثل التي صورها شعراء مثل شيلي نفسه وتينيسون وييتس ولورنس وكونراد على تشكيل وإعادة تشكيل ذواتنا من خلال التغني والتمجيد لمواقف وعلاقات معينة(9).

على أية حال يعمل الأدب على تدعيم عملية إعادة تشكيل الذات ليس فقط من خلال إيجاد مُثل وقيم سامية ورفيعة بل وأيضاً تشجيع تمييز المثل التي تتخطى حدود القدرات البشرية. إن مثل هذا التمييز للإحباط والمعاناة المرافقيْن لوضع الحياة المحفوف بالمخاطر يدفع باتجاه أنا عليا واقعية تعمل على ردع الرغبات اللامحدودة عادة في المثل الأعلى

عند الأنا. والحق أن بعض أشكال الأدب تبدو كأنها تركز على الخيبة التي تُمنى بها المثل في الأنا التي جرت استثارتها وتحريكها عاطفياً. من تراجيديا اليونان وحتى جويس وإليوت وما بعدهما فإن معظم الأدب العظيم يطرح تساؤلات وتحديدات حول المثل أكثر مما يدعمها ويتبناها وبذلك فإنه يدعم عملية تبني وتمثل مواقف الآخرين، مثل الموقف الذي تجسده مسرحية سوفوكليس التراجيدية والنموذجية في ختام أبياتها:

ليتأمل كل امرئ من ضعفاء البشر
آخر أيامه ولا يتكل أي منهم
على حسن طالعه حتى يجد
الحياة، عند مماته، من غير ألم (أوديب ملكاً 60)

إن مثل هذا الشعور بالخيبة مفيد تماماً مثل تقديم قيم ومثل جديدة لأنه يؤسس أنا عليا أكثر فاعلية، أنا تستطيع أن تقي أنفسنا من الإغواء المخادع للمثل غير الواقعية أو الهدامة وبذلك فإنها توفر علينا المعاناة والأذى المحتمليْن. إن الخيبة التي

يولدها الأدب (لاسيما التراجيديا) تتضمن الحزن وهي عملية حسب تقدير ميلين كلاين Melaine Klein تنشّط حس الواقع، وبالتالي تستطيع أن تفضي إلى «استغلَال أكبر عن الأشياء الداخلية والخارجية» (334، 360 - 361). وهكذا فإن الأدب يعمل على منع ازدياد العجرفة - تشكيل مُثل الأنا التي حسب تعبير سوفوكليس «تدفع الإنسان إلى تسلق القمم حيث تزل قدمه/ ويهوي إلى حتفه» (2، أوديب مستبداً ص 20). وكما هو شأن الصراع الأوديبي ذاته فإن الأدب يضغط على الذات بصورة أكثر واقعية وتطوراً وفي الوقت عينه يتغلب على العراقيل التي تقف بوجه تخطيها.

ومن خلال تطوير هذه المثل «الواقعية» التي توفق بين الطموح النرجسي وضوابط الأنا العليا، فإن الأدب يعمل بفاعلية أكبر من أجل التوصل إلى إعادة تشكيل الذات. يتبنى الأدب مثل هذه القيم عبر تجسيدها إما على شكل الذات الحقيقية أو المثل الأعلى للأنا عند الشخصيات المتخيلة أو الأدبية التي يتماهى معها القارئ. وغالباً ما يساهم القارئ في

بحث الشخصية المتخيلة عن ذلك المثل الأعلى. ففي قصيدة شيلي المعنونة «أغنية للريح الغربية» على سبيل المثال يشارك القارئ في محاولات الشخصية المتخيلة وغير الناضجة نحو الإشباع الفوري والتام لليبيدو أو الدوافع نحو التوحد («للهاث تحت سلطتك» البيت 45) ثم في الإشباع الفوري والكلي لنزعة العدوانية («التفوق على سرعتك السماوية» البيت 50) وأخيراً في اكتشاف مثل أعلى يجمع بين الدافعيْن المتعارضين في آن واحد (وإن كان بدرجة أقل مباشرة وفورية) ويشبعهما. وعلى نحو مماثل، حين يكتب ييتس «إني راضٍ بأن أعيشها كلها تارة أخرى» (حوار النفس والروح، البيت 57) فإنه يعبر عن فكرة «تتداعى فيها الأشياء جميعاً ثم تبنى من جديد/ وأولئك الذين يقومون ببنائها سعداء» (البيتان 35، 36) فإنه يقدم لأفكار الآخرين المتمثلة في لاوعي القراء شخصية متخيلة أو قناع يعترف بالمحدودية الأساسية للوجود الإنساني ومع ذلك يمجد بعشق قدري نيتشوي عملية الصراع أكثر من حالة التحقق.

وهكذا فإن كلاً من المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا خاضعان كلياً لتبدل وتأثير مستمرين من خلال عملية قراءة الأدب. ولما كان المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا عند الناس الأسوياء تميلان إلى تشكيل وحدة متجانسة مع الأنا فإن أي تبديل في نظام واحد من شأنه أن يتسبب في إيجاد تعديل في الآخر. بالإضافة إلى ذلك فإن هذا الميْل نحو الاندماج والتكامل يعمل بصورة معينة بحيث نجد بعد فترة وجيزة أن العديد من مثل الآخرين التي جرى دمجها في لاوعي الفرد والمرتبطة بالمثل الأعلى للأنا والقيم التي جرى تمثّلها أو التحذيرات التي تتجمع حول الأنا العليا تكف عن كونها حضوراً مستقلاً وغريباً داخل الذات وتصبح مندمجة في جوهر الأنا التي عصرتها التجربة الذاتية. في هذا التحول من تمثّل أفكار الآخرين في لاوعي الفرد إلى تماثل، ثمة «عملية تركيب وأتمته تدريجيتان للوظائف التي يُنظر إليها سابقاً بوعي ذاتي ومحاكاة في الخيال بحسب تعبير ت. ل. دوربات T. L. Dorpat وتُجرَّب الأفعال النفسية المكتسبة حديثاً بصورة تدريجية بوصفها عملية نشطة

بتنظيمها وتتولى الأنا باعتبارها أداة فاعلة بتنسيقها وتلقينها. (187). وعلى نحو مماثل فإن القارئ الذي تشرب بمنظور «أوديب ملكاً» إلى شعوره الباطني أو موقف شيلي عبر قناعه persona في قصيدته «الريح الغربية»، لم يعد يشعر تدريجياً بالحضور الواضح لموقف كل من سوفوكليس وشيلي. وبدلاً من ذلك فإن القارئ سوف يشعر أن هذا المنظور هو منظوره بكل بساطة. وكما يلاحظ شيلي:

> فإن أولئك الذين يقرؤون شعار هوميروس يصحون على رغبة قوية في أن يكونوا مثل أخيلوس وهكتور ويوليسيس. فعواطف المستمعين لابد أنها صُقلت وتوسعت بفعل عاطفة الشفقة مع تلك الشخصيات الرائعة والعظيمة حتى إنهم يتحولون من الإعجاب إلى التقليد ومن التقليد إلى التماهي مع الشخصيات مثار إعجابهم. (116).

إذن من خلال عملية التماهي يقدم الأدب للذات نوعاً من الزاد الضروري لتطورها. ومع ذلك فإن قيمة

مثل هذا التماهي ليست مقتصرة على التأثيرات التطويرية للمضامين الخاصة التي تتسرب في وعي القارئ يلاحظ مينسر بأن إحدى فوائد التماهي مع المحلل النفساني هي زيادة في «القدرة» على التماهي (257). وكما يوضح شيلي فإن قراءة الأدب تحمل نتيجة مشابهة:

إن السر المهيب للبشر هو الحب، أو التخلص من طبيعتنا الخاصة وإن «تماهي» identification أنفسنا مع الجمال الماثل في الفكر والفعل أو الشخصية خارج نطاق شخصيتنا نحن... فالشعر يقوي تلك الملكة (أي الخيال، القدرة على التماهي والتماثل مع الآخرين) التي تعد أداة الطبيعة الأخلاقية للإنسانة بنفس الطريقة التي يقوي بها التمرين الرياضي أحد الأطراف (118 علامات التنصيص من إضافتنا).

فمن خلال مران وتقوية قدرتنا على التماهي مع الآخرين، فإن الأدب يزودنا بالإمكانية التي تساعدنا

على المزيد من النمو والتكيف إذ نحن نواجه آفاقاً جديدة في مسار حياتنا. ليس بمقدور الأدب أن يزودنا بخريطة عن التضاريس الوعرة التي قد تتربص بنا وليس بمقدوره أن يزودنا بالعدة اللازمة للرحلة فحسب، بل إنه يستطيع أن يساعدنا على بلوغ التكيف والمرونة المطلوبيْن للبقاء على قيد الحياة والنجاح في المناطق الغريبة التي قد نجد أنفسنا فيها.

(4)

تشير الملاحظات السابقة إلى أن الأدب يقدم أكثر من مجرد فرصة للذات لأن تتماهى أو تكرر نفسها حسب ما يؤكد هولند. وفي الوقت الذي يشكل فيه عمل هولند أساساً مهماً بالنسبة لنظرية التحليل النفسي عن استجابة القارئ فإنها تشدد فقط علي الجزء الأول مما يمكن أو يحصل بالفعل أثناء عملية قراءة الأدب وتأويله. فعمل هولند يساعدنا على فهم الطريقة التي يُنشئ بها الأدب ارتباطاً نرجسياً مع القارئ من خلال التوصل إلى حالة «التماثل» أو التماهي عند القارئ مع تلك النواحي من النص في

تخيلات قائمة على تحقق رغبات معينة. إلا أن هولند يميل إلى النظر إلى كل التماهي بوصفه تماهياً إسقاطياً الذي يُسقط فيه القارئ تخيلاته ودفاعاته على نص معين لكنه لا يتمثل أفكار الآخرين أو تتسرب في لاوعيه شخصيات غريبة صادفته في النص.

إن المشكلة مع هذا الرأي هي أنه ليست كل حالة تماهي إسقاطية. والأهم من ذلك حسب ما ذكر ميسنر وتوماس أوغدن Thomas Ogden فإن التماثل الإسقاطي ذاته ليس إسقاطياً مجرداً فهو يتضمن أيضاً لحظة تمثّل أفكار الغير. وكما أشار أوغدن فإن إسقاطات شخص معين تنعكس غالباً عند المتلقي بشكل معدَّل، غالباً بصورة أكثر كفاءة وتفصيلاً. في مثل هذه الشواهد «فإن الشخص الذي يقوم بالإسقاط يعيد في آخر الأمر أو يستعيد ناحية من نفسه سبق أن تعرضت للدمج أو التعديل من قبل المتلقي». وهكذا فإن التماثل الإسقاطي يستطيع أن يعمل كوسيلة «لتزويد المريض (أو القارئ) بشكل معدّل قليلاً لذلك الشيء الذي كان بحوزته لكنه تركه دون

استخدام في السابق لأسباب تتعلق بالتكامل والنمو النفسي» (اوغدن، 40). وهكذا فإنه حتى لو قيّض للقراء أن يقرؤوا بنرجسية ويحاولوا استرجاع هويتهم في النص وبذلك فإنهم يزيدون إحساسهم بذواتهم، فإن مثل هذا الاسترجاع يقترن غالباً بتغيرات مهمة في الذات أو الهوية الإنسانية. وفي رؤيته لصلة القارئ بالنص بمقتضى تخيلات نرجسية بدائية فإن هولند يهمل التحولات التي تدخلها مثل هذه التخيلات في بنية الذات[10] فالقراءة ظاهرة نرجسية لكنها ليست معرّفة للذات solipstic كما توحي بذلك آراء هولند. إن الفرق بين المصطلحين هام جداً، فالنشاط النرجسي يتكون بفعل طموحات كبيرة بحيث أنها في الوقت الذي تهدف فيه إلى تعزيز الذات وتقويتها، فإنها أيضاً وهنا المفارقة، تهدف إلى إعادة تشكيل الذات ضمن شكل آخر من الكينونة أكثر فاعلية.

لكن إذا أدى بحثنا إلى ابتعاد عن هولند والآراء التقليدية التحليلنفسية عن الأدب، فإنه أدى إلى التقاء مع الإطار العام لموروثنا النقدي. إذ سبق

للنقاد أن أكدوا بأن الأدب لا يعمل فقط لإيجاد المتعة بل التنوير بالمعنى الأصلي للكلمة: أي بناء أو إعادة تشكيل الذات. قد لا يزود الأدب القارئ بالإستجابة الخبيرة والمفصلة على مقاس الفرد التي تُقدم للمريض في التحليل النفسي، وهكذا ليست جميع شواهد القراءة لا تساهم بطريقة مهمة وإيجابية في إعادة تشكيل كل ذات (وكذا الحال في علم التحليل النفسي). والحقيقة إن الأدب قد يحمل أحياناً الآثار السلبية للتجربة الصادمة والعنيفة traumatic ويستثير عمليات هدامة تؤدي إلى المرض disease أو عدم الارتياح dis-ease والتشظي بدلاً من العافية والاكتمال[11]. لكن إذا كانت الذات حسب ما يحاجج كوهل وميسنر وآخرون تحمل غائية teleology فطرية للنمو وتماسكاً، فإن الأدب والحالة هذه يستطيع أن يبعث أثراً مهماً وإيجابياً عميقاً ويعمل كنوع من الحاضنة المغذية والمفيدة لذات معافاة ومتطورة[12].

الهوامش

(*) مصدر المقال:
DMLA, VOL. 100 NO. 1, TAN. 1985 PP. 342 - 54.

1) على أية حال نحن نتفق مع سكورا في تشديده على علاقة الأدب بالبنى العميقة للذات. إذ يركز سكورا بدرجة أكبر على البنى الإدراكية مشدداً على «العملية التحليلنفسية بوصفها انتقالاً بين طريقتيْن في النظر» (218) ويصرح بأن «التحليل يعالج عن طريق تخليص المريض من التشظي التجزيئي بحيث يستطيع المريض أن يرى العالم من منظور جديد» (225).
2) يستخدم بعض علماء النفس هدياً على خطى هينز هارتمان مصطلح الذات self للإشارة إلى تصوير أو تجسيد النفس المتمركزة داخل الأنا.
3) أو إن التصدي لقصيدة براوننج «شايلد رونالد» قد يغير صورة الشر على خريطة القارئ الأخلاقية من شذوذ طبوغرافي يمكن التعرف عليه بسهولة (العبارة الجاهزة «البرج المظلم») إلى معلم يقع بشكل مخادع بين العناصر الطبوغرافية البارزة «بريج دائري صغير» وسط التلال والجبال.
4) يورد بيرك مجتزءاً من «قاموس اكسفورد الوجيز» تعريفاً لكلمة «استراتيجية» يلاحظ هربرت فنغاريت بأن «المريض في علاج الاستبصار يلعب دوراً مماثلاً لدور القارئ للقصيدة».
5) لقد وصف هولند عملية القراءة بأنها تشتمل على علاقة «الشيء المتحول» (ينظر كتاب خمسة قراء 287 - 288). يصنف ميسنر عصاب التحول بهذه المصطلحات ذاتها تقريباً. ويوضح ميسنر بأن علاقة الشيء المتحول تنطوي على «مجال يتداخل فيه الذاتي بالموضوعي لإيجاد مجال ثالث من التجربة، مجال الإيهام. وداخل هذا المجال في تجربة المريض الناجمة عن النكوص التحليلي وتعبر عن نفسها بحسب الخصائص المميزة للتجربة التخييلية، تتحقق أقوى القدرات الإبداعية الكامنة للمريض وتنطلق في خدمة الأهداف العلاجية» (164، 165).

6) ينتقص هولند في نظريته من شأن هذه الناحية الهامة في التدريس والعملية النقدية. ففي المداخلات مع الطلبة التي وثّقها في كتابه «قصائد في شخصيات». يحاول هولند أن يرد على الطلبة ليس كما يفعل معظم الأساتذة في قاعات الدرس (أو كما يفعل معظم الزملاء عند الرد على بعضهم البعض في مؤتمر متخصص) - أي بجرهم إلى مساحات من النص تجنبوها وسبر وتفنيد تعليقاتهم وطروحاتهم ومشاعرهم - بل يتصرف كجمهور مُستقبل لردود فعل الطلبة الأولى. وفي الأمثلة النادرة (نادرة على الأقل في تلك المقابلات) التي يحاول فيها هولند أن يسير أو يتحدى طالباً معيناً أو يسعى لجعل طالب معين يتبنى مؤقتاً موقفاً مختلفاً، فإنه لا يفعل ذلك بمشاعر صادقة تماماً. ويعتذر لقرائه فيما بعد ويشير إلى محاولته على أنها «متغطرسة ونزقة» (95). وينظر إلى فشلها بوصفها دليلاً على أن القراء لا يستطيعون أن يتبنوا منظوراً آخر إذا كان لا يناسب تركيبة ذاتهم المحددة مسبقاً.

7) كما يوضح هولند فإن الاستخدامات الأدبية والتحليلنفسية لمصطلح «التماهي» تتباين: «حين يتحدث النقاد عن التماهي فإنهم يشيرون ضمناً إلى وجود فرد أو جمهور يضع نفسه في موضع الشخصية الفنية... أما المحلل النفساني فإنه يرى في التماهي تحولاً ثابتاً في أنا شخص معين» (خمسة قراء، 204).

8) لاحظ عدد من المحللين النفسانيين هذا العهد بين المؤلف والقارئ. يلاحظ غريغوري سيمو بولس Gregory Simopolous على سبيل المثال بأنه «حين يلتقي الشاعر والقارئ ضمن نطاق التجربة الشعرية فإنهما يجلبان جميع المتشابهات التي ينطوي عليها التاريخ التطوري للإنسانية لخدمة الاتصال الفعال. وتتم إعادة إنتاج نسخة حديثة عن الموقف الذي جاء منه كبشر» (510). ويتم إبرام العهد أو الاتفاق بين المؤلف والقارئ لأنه حسب تعبير ديفيد بيرز وجاكوب آرلو «يستجيب الشاعر والجمهور لتخيلات غير واعية متشابهة لكنها غير متطابقة بالضرورة» (46 وردت في كتاب سيمو بولس 499).

9) على سبيل المثال يقدم بتنسون في «بوليسيس» و«أكلة اللوتس» نماذج مغرية وملهمة لدافع التشخيص individuation (العدوانية) والدافع الخاص بالتوحد (الليبيدو) في حين نجده في قصيدة «إحياء الذكرى» يشير إلى القراء نحو اللانهائية عبر تقديمه لهم رؤية عن «حدث إلهي بعيد/ تسير نحوه كل الخليقة» («الخاتمة، الأبيات 131 - 144).

10) بمقدور المرء أن يحاجج بأن هولند الذي تتملذ على النظريات التقليدية بعلم التحليل النفسي يخفق في تقييم آليات النرجسية حسب ما أوضح هذه القوى كل من كيرنبرغ وكوهل وميسنر وغيرهم.

11) لعل أبرز النتائج السلبية للقراء هو استخدامها لتبرير أو تمجيد لأنا الفرد. وتماماً مثلما تعمل العقلنة intellectuation للمريض في التحليل النفسي لإيجاد إطار عقلاني لأنماط السلوك المحيطة، فإن القراءات يمكنها أن تخندق وتبرر تلك النواحي من الذات التي يكون القارئ غير مطمئن بشأنها. فالقراءة هنا تستخرج أنماطاً من الدفاع معتادة (بالمعنى الحرفي للكلمة) معرِّفة لذاتها، وتصبح كل قراءة تمجيداً لنمط معين من الدفاع، إلغاء أكثر صراحة وتطرفاً للمنظورات المتعارضة. إن القراءة على هذا الخط - الذي يشبه الخط الذي طرحه هولند - لا تغير القارئ على الإطلاق. إنها فقط تزود القارئ بالمادة الخام لإسناد خطوطه الدفاعية بوجه عالم منذر بالخطر ورسم صورة ذاتية لكي يعجب بها الآخرون.

يمكن أن ينجم تأثير سلبي بنفس الدرجة «لكن باتجاه مضاد حين يتعرض قارئ سلبي لغواية عمل أدبي معين بحيث يتماهى مع القيم غير الواقعية والعديمة النفع. إلى مثل هذا التماهي - الذي يطالعنا في روايات من طراز «دون كيخوتة» و«مدام بوفاري» علي وجه الخصوص - يمكن أن يفضي إلى نتائج كارثية بالنسبة للفرد كما أوضحت ذلك عمليات الانتحار التي أعقبت صدور رواية «آلام فيرتر». ويمكن أن تكون النتائج الاجتماعية مهمة هي الأخرى، لكن ليس أقلها تشويه الذات الأنثوية بفعل أعمال أدبية حيث يُطلب «من القارئة» حسب تعبير جوديث فيترلي Judith Fetterley» أن تتماهى مع ذات تعرف نفسها في تضاد معها: أي أن المطلوب منها أن تتماهى ضد ذاتها» (7).

12) نود أن نشكر ر. ج. كوفمان وهنري كوروني ود.ت. ماكدونالد وروزا شاند ترينر من جامعة تكساس، برنستن، للعديد من المناقشات القيمة عن الآثار العلاجية للأدب.

المراجع

يبرز ديفيد ويعقوب أ: «الفنتازيا والتماثل في التقمص» مجلة التحليل النفسي» العدد 43 (1974) ص 26 - 50.

بليك، وليم: رسالة إلى الدكتور ترسلر في 23 آب 1799 «المجموعة الكاملة لشعر وليم بليك ونثره» تحرير ديفيد ف. أردمان. بيركلي: مطبعة جامعة كالفورنيا 1982 ص 702-703.

بلانك، غير ترود وروين بلانك: «سايكولوجيا الأنا» الجزء الثاني، علم التحليل النفسي التطوري، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا، 1979.

بيرك، كينث «الأدب بوصفه سلاحاً للعيش». فلسفة الشكل الرمزي: بيركلي، مطبعة جامعة كالفورنيا، 1973 ص 293-304.

كارلتون، إيفان: «عند الذهاب إلى البيت: الذات في مرحلة التكون» مجلة كوليج انجلش 45 (1983) ص 340-347.

شيسغيت، سميرجيل ج: «بعض الأفكار حول المثل الأعلى في الأنا: مساهمة في دراسة «مرض النزوع المثالي» مجلة التحليل النفسي 45 (1976) ص 354-373.

دوربات، ت.ل: «التمثل الداخلي للعلاقة بين المريض والمحلل عند المرضى ذوي الاضطرابات النرجسية»، المجلة العالمية للتحليل النفسي 55 (1974) 183-191.

إيسنتر، ألين ج: «تنظيم وتصوير الذات وتأثيره على علم الأمراض» مجلة التحليل النفسي 49 (1980) ص 361-364.

إليوت، ت.س: «الدين والأدب» مقالات مختارة، نيويورك: هاركورت 1932 ص 343-354.

فيترلي، جوديث: القارئ المعارض: منهج نسوي في الرواية الأمريكية بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، 1978.

فنغاريت، هربرت: الذات في تحول: التحليل النفسي والفلسفة وحياة الروح. نيويورك: هاربر، 1963.

فرويد، سيغموند: الطبعة المعتمدة للأعمال النفسية الكاملة لسيغموند فرويد. تحرير وترجمة جيمس ستراشي 24، لندن: موغارت 1953-1974.

هاردنج د. و. «العمليات النفسية أثناء قراءة الرواية»: علم الجمال في العالم الحديث. تحرير هارولد اوزبورن نيويورك: ويبرايت، 1968 ص 300-317.

هولند، رومان: «خمسة قراء يقرؤون» ينوهافن، مطبعة جامعة ييل، 1975.

هولند، رومان: «قصائد في شخصيات» نيويورك: نورتون، 1973.

هولند، رومان: «التوحد والذات والنص والنفس» مجلة PMLA العدد 90 (1975) ص 813-822.

هوراس: «فن الشعر» ترجمة إدوارد هنري بلاكين. أعمال هوراس الكاملة، تحرير كاسبرج كريمر ج.ر: نيويورك، راندوم، 1936.

هايمر، شارون. م: «الطبيعة العلاجية للفن في تصوير النفس»، مجلة التحليل النفسي 70 (1983) ص 57-68.

إيسر، وولفغانج: «عملية القراءة: منهج ظاهراتي»، التاريخ الأدبي الجديد، العدد الثالث (1972) ص 279 - 299.

كيرنبرغ، اوتو: «ظروف حدودية ونرجسية مرضية» نيويورك، ارنسون، 1975م.

كيرنبرغ، اوتو: «عالم داخلي، واقع خارجي» نيويورك، ارنسون، 1980.

كيرنبرغ، اوتو: «نظرية علاقات الموضوع والتحليل النفسي السريري» نيويورك، ارنسون، 1976م.

كلاين، ميلين: «الحب والإثم والتعويض وأعمال أخرى 1921-1945» نيويورك، ديلا كورت، 1975.

كوهت، هاينز: «تحليل الذات: طريقة منهجية للمعالجة: التحليلنفسية لاضطرابات الشخصية النرجسية» نيويورك: الجامعات الدولية، 1971.

لختنبرغ، جوزيف د.: «تطور الوعي بالذات» مجلة رابطة التحليل النفسي الأمريكية العدد 23 (1975) ص 453-484.

لختنشتاين، هاينز: «معضلة الذات البشرية: ملاحظات حول التحول الذاتي وتشيؤ الذات والتحول الكامل» مجلة رابطة التحليل النفسي الأمريكي العدد 11 (1963) ص 173-223.

لختنشتاين، هاينز: «الذات والمسألة الجنسية: دراسة في تداخلها عند الإنسان» مجلة رابطة التحليل النفسي الأمريكية، العدد 9 (1963) ص 179-260.

لختنشتاين، هاينز: «دور النرجسية في ظهور وتقوية ذات أساسية» مجلة رابطة التحليل النفسي الأمريكية 45 (1964) ص 49-56.

لختنشتاين، هاينز: «نحو تعريف خارج نطاق النفس لمفهوم الذات» المجلة الدولية للتحليل النفسي، العدد 46 (1965) ص 117-128.

مهلمان، ر.د.: «تحريك التحول وحسم التحول والارتباط النرجسي» بحث مقدم إلى جمعية ومعهد التحليل النفسي في بوسطن في 25 شباط 1976.

ميسنر، و.و.: «التمثل الداخلي في علم التحليل النفسي» نيويورك، الجامعات العالمية، 1981.

مور، بيرنس ي. و برنارد د. فاين: «فهرست بالمصطلحات والمناهج التحليلنفسية. نيويورك، رابطة التحليل النفسي الأمريكية، 1967.

اوغدن، توماس هـ: «التماثل الإسقاطي والتكنيك العلاجي والنفسي» نيويورك: ارنسون، 1980.

بوليه، جورج: «ظاهراتية القراءة» مجلة التاريخ الأدبي الجديد، العدد الأول (1969) ص 53-68.

رولان، ألين: «التصوير والذات في الإبداع الفني والنقد الأدبي التحليلنفسي» مجلة التحليل النفسي، العدد 68 (1981) ص 409-424.

سكافير، روي: «السرد في الحوار التحليلنفسي» مجلة البحث النقدي، العدد 7 (1980) ص 29-53.

شليسنجر فاكارو ؛ رينيه: «علاقة بين تصور بياجيه عن المحافظة وظاهرة التحول: نموذج سريري» مجلة التحليل النفسي العدد 70 (1983) ص 83-94.

شيلي، بيرسي: «دفاعاً عن الشعر» أعمال بيرسي شيلي الكاملة. تحرير روجر إنجبين ووالتر ي. بيك. عشرة مجلدات، نيويورك: غورديان 1965 العدد 7 ص 109-140.

سدني، فيليب: «دفاعاً عن الشعر» تحرير جيفري شيبرد، لندن، نلسون، 1965.

سيمبوبولوس، غريغوري: «الشعر بوصفه إبلاغاً فعالاً» مجلة التحليل النفسي الفصلية 46 (1977) ص 499-513.

سكورا، ميردث آن: «الاستخدام الأدبي لعملية التحليل النفسي» نيوهافن مطبعة جامعة ييل، 1981.

سوفوكليس: «أوديب ملكاً» ترجمة ديدلي فيتس وروبرت فيتزجرالد. نيويورك، هاركورت 1949. أعيد طبعها في كتاب «روائع المسرح» تحرير الكسندر و. أليسون وآخرون، الطبعة الرابعة نيويورك: ماكملان 1979 ص 35-60.

سوفوكليس: «أوديب مستبداً» ترجمة لوسي بيركويتز وثيودور ف. بيرز. نيويورك، نورتون 1970.

تينسون، الفريد: «إحياء الذكرى تحرير روبرت هـ. روس نيويورك، نورتون، 1973.

دولفسن، سوزان ج: «وهم السيطرة: تنقيحات وردزورث للرجل الغريق في ايستويت 1799، 1805، 1850» مجلة PMLA العدد 99 (1984) ص 917-935.

وردزورث، وليم: «المقدمة» 1850 تحرير ارنست دي. سلنكورت الطبعة الثانية، تنقيح هيلين دربشاير، نيويورك مطبعة جامعة اكسفورد، 1959.

ييتس، وليم بتلر: «قصائد وليم بتلر ييتس» تحرير ريتشارد ج. فينيران، نيويورك: ماكملان، 1983.

زيتزيل، إليزابيث: «القدرة علي النمو العاطفي» نيويورك، الجامعات الدولية، 1970.

* * *

خصوصية الفولكلور

فلاديمير بروب

ترجمة غسان مرتضى

تصدير:

يُعد فلاديمير ياكوفليفيتش بروب (1895 – 1970) واحداً من أبرز علماء الأدب والفولكلور الروس في القرن العشرين.

ترك بروب خمسة مؤلفات هي (مورفولوجيا الحكاية 1928)[*1] و(الجذور التاريخية للحكاية

السحرية 1946) و(الشعر الملحمي البطولي الروسي 1955) و(الأعياد الزراعية الروسية 1963) و(قضايا الضحك والإضحاك 1976). وترك إضافة إلى ذلك عدداً من المقالات والدراسات القصيرة جمعت ونشرت بعد موته تحت عنوان (الفولكلور والواقع 1976)[*2]: ومن بينها «خصوصية الفولكلور» التي نُشرت أول مرة ضمن «أعمال اليوبيل الفضي لجامعة لينينغراد» عام (1946).

لقد تركت أعمال بروب على قلتها أثراً كبيراً في علم الأدب والفولكلور في أوربا، وأحدث كتابه «مورفولوجيا الحكاية» ثورة علمية جعلت منه صوّة رئيسة ومنارة في درب العلوم الحديثة. لذا فإن ترجمة أعمال هذا العالم إلى العربية لن تكون نافلة، بل هي ضرورة ملحَّة تفيد باحثنا وطالبنا في التعرف على أحد الأصول التي بنيت عليها نظريات علم الأدب والفولكلور الحديثة. (المترجم).

النص:

1 - طبيعة الفولكلور الاجتماعية:

أخذت قضايا الفولكلور تكتسب في وقتنا الراهن أهمية متزايدة باطّراد ، إذ لم يعد أيّ علم من العلوم الإنسانية كالإثنوغرافيا والتاريخ وعلم اللغة وتاريخ الأدب يستطيع أن يستغني عن المواد الفولكلورية والأبحاث المتعلقة بها. لقد أصبحنا نعي شيئاً فشيئاً أن حلّ كثير من المسائل المتعلقة بظواهر الثقافة الروحية يكمن في الفولكلور. لكنّ علم الفولكلور - بالمناسبة - لم يحدد نفسه حتى الوقت الراهن، ولم يحدد وظائفه وخصوصية مادته، بل لم يحدد خصوصياته نفسها بوصفه علماً. صحيح أن العلم في بلادنا ينطوي على سلسلة من الأعمال ذات الطابع النظري العام، لكنّ الحياة تسير أمامنا بوتائر سريعة، مما يجعل المبادئ التي طرحتها هذه الأعمال غير مرضية ولا تواكب الخارطة الشديدة التعقيد التي تتكشف أمامنا تدريجياً نتيجة أعمال البحث العلمي المثابرة. لقد غدا تحديد مادة علم الفولكلور ومعرفة موقعه بين العلوم المتاخمة له وتحديد خصوصية مادته

عملاً ملحاً وضرورياً، إذ تتعلق بالفهم الصحيح لجوهر هذا العلم ووظائفه صحةُ أساليب البحث، وبالتالي صحة النتائج، وإن لصياغة المسائل النظرية العامة أهمية كبيرة على المستويين الفلسفي والمعرفي العام، بل إنها تساعد على إيجاد الحلول الملموسة لمسائل البحث المطروحة أمامنا.

ليس ثمة نقص في أوروبا الغربية أيضاً في الأعمال ذات الطابع النظري العام الخاصة بعلم الفولكلور، لكن هذه الأعمال على العموم ترضينا على نحوٍ أقل مما ترضينا الأعمال السوفياتية، فعلم الفولكلورِ هو علم أيديولوجي، تحددُ عقائدُ العصر مناهجَه ومقصادَه التي تعكس بدورها هذه (التصورات)، وعندما تنهار (التصورات)، تنهار مبادئ العلوم التي انطلقت منها، ونحن لا نستطيع أن نقتدي بالمبادئ العلمية التي تأسست انطلاقاً من الرومانسية أو النهضوية أو أي اتجاه من هذا القبيل، ومهمتُنا هي تأسيس علم ينطلق من فكر عصرنا وبلادنا.

ماذا يُفهم من كلمة «فولكلور» في العلم

الحديث في أوروبا الغربية؟ للإجابة عن هذا السؤال يكفي أن نفتح أي كتاب تخصصي يحمل عنواناً مناسباً. إذا أخذنا – مثلاً كتاب عالم الفولكلور الألماني يوهان ميير MEYER («الفولكلور الألماني» 1929) فإننا نرى فيه الأقسام التالية: القرية – المباني – الأقنية – النباتات – العادات – الخرافات – اللغة – الأساطير – الحكايات – الأغاني الشعبية – بيبلوغرافيا. هذه خارطة طرازية يمكن تعميمها على العلم الأوروبي الغربي كلّه لاسيما الألماني والفرنسي، وعلى نحو أقل الأمريكي والإنكليزي. أما المجلات فتقدم خارطةً مشابهةً، لكنها أكثر تخصصاً؛ هنا تُدرس – مثلاً الجزيئات الصغيرة جداً المتعلقة بالأبنية وأطر النوافذ وزينتها وتماثيل الزينة ونظام المواقد ولوازم البيت وأدواته والأواني وأراجيح الأطفال والمغازل والمعاطف وأغطية الرؤوس إلخ... وتُدرس إلى جانب ذلك الحياةُ الدينية والأعراس والأعياد، ويُدرس ميدان الإبداع البويطيقي[*3] كله أيضاً: الحكايات والليجيندات[*4] والأغاني والأساطير والأمثال إلخ... إنّ هذه الخارطة

لا يمكن أن تكون محض مصادفة، بل إنها تعكس فهماً محدداً لهذا العلم ووظائفه. ويمكن أن نوجز المقدمات والمبادئ التي بُني عليها هذا العلم على النحو التالي:

1 - تُدرس ثقافة طبقة واحدة من طبقات الشعب، وبالذات طبقة الفلاحين.

2 - مادة العلم هي الثقافتان المادية والمعنوية معاً.

3 - مادة العلم هي طبقة الفلاحين عند شعب واحد فقط، يكون عادة الشعب الذي ينتمي إليه الباحث.

أما نحن فلا يمكننا أن نقبل بأيّ واحدة من هذه المقدمات، لأنّ العلم لدينا مبني على أسس مغايرة تماماً، فنحن - أولاً - نجزئ حقل الإبداع إلى مادي ومعنوي، ونجعل من كلّ منهما مادةً لعلم مستقل، علماً أنهما يبقيان متقاربين متداخلين مترابطين يتعلق كل منهما بالآخر، ونعدّ الرأي القائل بإمكانية أن يَدرُسَ علمٌ واحدٌ الحياة الإبداعية لطبقة الفلاحين بجانبيها المادي والمعنوي معاً رأياً طفيلياً في جوهره، وهو رأي لا يعممه أصحابه على ثقافة الطبقات المسيطرة. فعندما يتعلق الأمر بطبقة الفلاحين وبناء

المواقد القديمة ونغميّة الأناشيد الغنائية... يدعو أصحاب هذا الرأي إلَى دراستها بعلم واحد، أما عندما يتعلق الأمر بتاريخ التقنيات والهندسة المعمارية وتاريخ الأدب والموسيقى أو بغير ذلك من العلوم المختلفة التي تخص شرائح المجتمع العليا، فإن التقسيم عند هؤلاء يصبح أمراً مقبولاً. إننا نعرف جيداً أن ثمة رابطة وثيقة بين الثقافتين المادية والمعنوية، لكننا مع ذلك، نميّز حقل الإبداع المادي من حقل الإبداع المعنوي، ونفعل ذلك مع ثقافة شرائح المجتمع الدنيا مثلما نفعله مع ثقافة الشرائح العليا.

يُفهم من كلمة فولكلور **الإبداع المعنوي** فقط، وعلى نحو أكثر ضيقاً الإبداع اللغوي أو البويطيقي. وبما أن الإبداع البويطيقي مرتبط فعلياً وعلى نحو دائم تقريباً بالموسيقى يمكن الحديث عن فولكلور موسيقي وتمييزه بوصفه مادة فولكلورية خاصة.

إن فهم الفولكلور على هذا النحو هو منذ زمن بعيد جزء من طبيعة العلم الروسي، وعلى هذا الأساس فإن ما يسمى عندنا بالفولكلور لا يسمى في الغرب كذلك إطلاقاً، وإن ما نطلق عليه تسمية

فولكلور يُطلق عليه في الغرب TRADITION POPULATIRES أو TRADIZIONI POPULARI أو VOLKSDICHTUNG أو غير ذلك مما لا يُعَدُّ مادة لعلم مستقل، وعلى العكس فإن ما يسمونه فولكلوراً في الغرب لا نعده نحن علماً، وفي أفضل الأحوال نعدّه من باب دراسات البلدان العلمية المبسطة.

لكنْ، أي إبداع بويطيقي يمكن أن يُدرس؟ كما نرى، يُدرس في الغرب إبداعُ طبقة الفلاحين، ويمكن أن يدرس إضافةً إلى ذلك إبداع طبقة الفلاحين المعاصرين، وما ذلك إلاّ لأن طبقة الفلاحين المعاصرين تحتفظ بالماضي، إذ إن مادة إبداع هذه الطبقة هو «الموروث الحي»، وقد حوفظ على هذا المقصد عندنا مدةً طويلة.

إننا لا نقبل بمثل وجهة النظر هذه، لأنّ أي ظاهرة مهما كانت لا يمكن أن ندرسها إلا بوصفها عملية في الحركة. لقد كان الفولكلور موجوداً قبل أن تظهر طبقة الفلاحين على مسرح التاريخ أساساً. وإذا ما تقربنا من هذه القضية تاريخياً يجب علينا أن نقول: إن كل ما أبدعته الشعوب ما قبل الطبقية يعدّ

فولكلوراً، وإن أيّ إبداع بويطيقي عند الشعوب البدائية كلّها يُعدّ فولكلوراِ، ويصلح أن يكون مادة لعلم الفولكلور.

إننا نرى في نهاية الأمر أن الغرب يطلق تسمية فولكلور على ثقافة فلاحي شعب واحد فقط، هو في أغلب الأحيان شعب غربي حتماً، ويعتمد الكمية والقومية مبدأ للاختيار، فثقافة شعب واحد يمكن أن تكون مادة لعلم واحد هو علم الفولكلور، أما ثقافات الشعوب الأخرى كلّها - ومن بينها الشعوب البدائية - فيمكن أن تكون مادة لعلم آخر يسمى تسميات مختلفة مثل الأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا والإثنولوجيا وعلم البلدان، ولا يوجد تسميات دقيقة محكمة.

وإذا كنّا نعترف بإمكانية أن تُدرس الثقافات الوطنية دراسة علمية كل واحدة على حدة، إلاّ أننا - مع ذلك - لا نقبل بهذا المبدأ في الدراسة بل نرفضه ونعدّه عبثاً، أليس عجيباً أن تُعدّ دراسة عالم فرنسي - مثلاً - للأغاني الفرنسية دراسة في

الفولكلور، في حين تعد دراسته نفسه للأغاني الألبانية على سبيل المثال إثنوغرافيا؟

كان يمكن أن يُظن أن الفولكلور بوصفه ظاهرة طبقية يجب أن يتلاشى مع تلاشي الطبقات. لكنّ الأدب ظاهرة طبقية أيضاً وهو لم يتلاش. إن الفولكلور في ظل الاشتراكية يفقد خصوصياته بوصفه إبداعاً للطبقات الاجتماعية الدنيا وذلك لعدم وجود الطبقات الدنيا أو العليا، ويغدو ملكاً للشعب بكل ما في هذا التعبير من معنى، فيتلاشى فقط ما لا يلائم ظروف الشعب الاجتماعية الجديدة، ويتعرض ما يتبقى إلى تغيّرات نوعية تجعله لصيقاً بالأدب. أما السؤال عن ماهية هذه التغيرات فهذا ما يجب أن يكشف عنه البحث العلمي، لكنّ الواضح تماماً هو أن الفولكلور في عصر الرأسمالية والفولكلور في عصر الاشتراكية لا يمكن أن يكونا متماثلين.

2 – الفولكلور والأدب:

لا يحدد ما عرضناه حتى الآن إلاّ وجهاً واحداً

من وجوه قضيتنا هو الطبيعة الاجتماعية للفولكلور، ولا يشي بشيء من سماته الأخرى، ولا يكفي إطلاقاً كي نميزه بوصفه لوناً إبداعياً خاصاً، ونميز علم الفولكلور بوصفه علماً خاصاً أيضاً. ولا يمكن أن تُحدد هذه الأشياء إلاّ بعرض السمات الخاصة بجوهر الفولكلور.

يجب علينا أن نبين قبل كل شيء أن الفولكلور هو نتاج لون خاص من الإبداع البويطيقي. لكنّ الأدب في الوقت نفسه هو إبداع بويطيقي، وثمة صلة وثيقة - في الواقع - بين الفولكلور والأدب وبين علم الفولكلور وعلم الأدب.

يتطابق الفولكلور والأدب جزئياً من حيث الأنواع أو الأجناس البويطيقية. صحيح أن ثمة أجناساً خاصة بالفولكلور لا وجود لها في الأدب مثل (التعويذة)[*5] إلاّ أن حقيقة وجود الأنواع بحدّ ذاتها، وإمكانية تصنيف الأدب أو الفولكلور حسب الأنواع هي حقيقة تنتمي إلى البويطيقا. ومن هنا يأتي الاشتراك أيضاً بين وظائف البحث وأساليبه في علم الفولكلور وعلم الأدب معاً.

تعد وظيفة فرز الأنواع ودراستها ، وبيان خصائص كل نوع على حدة وظيفةً من وظائف علم الفولكلور وعلم الأدب في آن معاً.

إن من أكثر المسائل الفولكلورية أهمية وتعقيداً مسألة دراسة البناء الداخلي للنتاج الفولكلوري أو باختصار دراسة التشكيل ونظام البناء، فالحكاية والشعر البطولي والألغاز والتعاويز أنواع لا يضبطها إلاّ القليل من قوانين البناء والتكوين. أما حقل الأنواع الملحمية فله كثير من الضوابط والقوانين الخاصة بالحبكة وحركة الأحداث وحلّ العقدة إلخ.... أي له كثير من القوانين الضابطة لبناء الموضوع. لقد أثبتت الأبحاث العلمية أن النتاجات الأدبية والفولكلورية تُبنى على نحو متباين، وأن للفولكلور قوانين بنائيةً خاصةً وأن علم الأدب عاجز عن **شرح** خصوصية هذه القوانين، وأنّ **معرفتها** أمر ممكن عن طريق التحليل الأدبي فقط.

تنتمي إلى هذا الحقل دراسة وسائل اللغة الشعربية والأسلوب، وتعدّ دراسة وسائل اللغة الشعرية مسألة خالصة من مسائل علم الأدب. وهنا

يبدو لنا من جديد أن للفولكلور وسائله المميزة والخاصة به (التوازي والتكرار وغير ذلك....) وأن وسائل اللغة الشعرية المعروفة (التشابه والاستعارات والزخارف اللفظية...) تُغنى في الفلكلور بدلالات مختلفة تماماً عما هي عليه في الأدب. ومعرفة هذا الأمر ممكنة عن طريق التحليل الأدبي فقط.

صفوة القول: إن للفولكلور خصوصيته البويطيقية التي تتميز تميزاً شديداً من بويطيقا النتاجات الأدبية، وإن دراسة هذه البويطيقا يمكن أن تكشف عن جماليات غير عادية كامنة في الفلولكلور.

وعلى هذا النحو فإننا نرى أنه ليس بين الفولكلور والأدب صلة وثيقة فقط؛ بل إن الفولكلور بحدّ ذاته هو ظاهرة ذات نظام أدبي، تنتمي إلى أنواع الإبداع البويطيقي، وأن علم الفلولكلور عندما يدرس جوانب الفولكلور هذه، هو من ناحية عناصره الشكلية علم أدبي، وأن الصلة بين العلمين وثيقة جداً، حتى إننا في كثير من الأحيان نضع إشارة المساواة بين الفولكلور والأدب، وبين علم الفولكلور وعلم الأدب،

وإننا ننقل أسلوب دراسة الأدب نقلاً كلياً إلى دراسة الفلولكور ونكتفي بذلك، ونتناسى أن التحليل الأدبي يستطيع أن يحدد الظاهرة ويحدد قوانين الفولكلور البويطيقية لكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفسرها.

ويجب علينا كي نحتاط من الوقوع في أخطاء كهذه ألاّ نكتفي بتحديد التشابه بين الأدب والفولكلور، أو تحديد صلة النسب بينهما، أو الحديث عن وحدتهما في الجوهر أحياناً، بل يجب علينا أن نقف عند خصائص التباين بينهما ونحدد الاختلاف والفرق، إذ إن للفلكلور فعلياً عدداً من الخصائص اللصيقة به والتي تميزه من الأدب تمييزاً شديداً، والتي تجعل مناهج البحث الأدبي غير كافية لحل القضايا المتعلقة بالفولكلور كلها.

يكمن أحد أهمّ الفوارق بين الفولكلور والأدب في أن النتاج الأدبي له مؤلف دائماً وأبداً، حين لا يمكن أن يكون للنتاج الفولكلوري مؤلف، وهذه ميزة خاصة من ميزات الفولكلور. وهنا يجب علينا أن

نتعامل بدقة ووضوح ما أمكننا ذلك؛ فإمّا أن نعترف بوجود **الإبداع الشعبي** بوصفه إبداعاً شعبياً، وبوصفه ظاهرة اجتماعية وثقافية وتاريخية في حياة الشعوب، أو نرفض الاعتراف به، ونقرر أنه مجرد وهم بويطيقي أو علمي، وأنه لا إبداع إلاّ إبداع أفراد معينين أو مجموعات معينة. ونحن مقتنعون بوجهة النظر القائلة إن الإبداع الشعبي ليس وهماً، بل هو موجود بحدّ ذاته، وإن دراسته هي وظيفة رئيسة من وظائف علم الفولكلور بوصفه علماً، ونتضامن - في هذا الصدد - مع علمائنا القدماء ف. بوسلايف[*6] وأو ميلّر[*7]، فما وصل إليه هؤلاء في دراساتهم وعبروا عنه على نحو ساذج ولا علمي وعاطفي وخالٍ من المهارة هو ما يجب أن يُنقّى الآن من الأخطاء الرومانسية، ويُرفع إلى المستوى اللائق في العلم المعاصر ذي المناهج المتبلورة والأساليب الدقيقة.

إننا لا نستطيع أن نتصور أن النتاج البويطيقي يمكن أن يُبدع بصورة ما إلاّ كما يُبدع النتاج الأدبي الذي يبدع على نحو فردي حصراً، وذلك لأننا تربينا في ظل تقاليد مدارس علم الأدب، ومازلنا نعتقد أن

فرداً ما يجب أن يكون المبدع أو الناظم الأول، علماً أن الإبداعات البويطيقية يمكن أن تتشكل بطرق مختلفة تماماً، وأن دراسة مثل هذا الأمر هي واحدة من القضايا الأساسية والشديدة التعقيد الموضوعة أمام علم الفولكلور. إن معالجة هذه القضايا باستفاضة أمر غير ممكن هنا، ويكفينا أن نشير فقط إلى أن مقارنة ولادة الفولكلور بولادة الأدب أمر غير وارد، والصحيح هو مقارنة ولادة الفولكلور بولادة اللغة التي لم يخترعها أحد، وليس لها مؤلف أو مؤلفون، فهي تظهر وتتطور وفق قوانين صارمة مستقلة عن إرادة الإنسان في كل مكان تتوافر فيه الشروط المناسبة في سياق تطور الشعوب التاريخي.

لا تثير لدينا ظاهرة التشابهات العالمية أيّ تساؤل، بل إن غيابها هو الذي يثير التساؤل، فالتشابهات أمر طبيعي ناتج عن سنن التطور وقوانينه، فالأشكال الواحدة لإنتاج الثقافة المادية تُفْضي إلى أشكال واحدة أو متشابهة من المؤسسات الاجتماعية وإلى أدوات متشابهة للإنتاج، أما في حقل الأيديولوجيا فإنها تفضي إلى تشابه أشكال

التفكير وأساليبه، وتشابه التصورات الدينية والحياة الطقسية واللغات والفولكلور، وهذه الأشياء كلها تعيش، ويشترط بعضها بعضاً، وتتبدل، وتنمو، وتتلاشى، وتعد التشابهات بين النتاجات الفولكلورية مجرد حالة جزئية من نواميس حركة التاريخ وقوانينها.

وبالعودة إلى السؤال حول تصورنا عن كيفية ظهور الفولكلور عملياً، يكفينا أن نشير إلى أن الفولكلور في أصله على الأقل يمكن أن يتشكل بوصفه جزءاً مكملاً للطقس، ومع سقوط الطقس أو انحطاطه، يستقل الفولكلور عنه ويبدأ يعيش حياته الخاصة. هذا التصور هو مجرد إيضاح أولي للقضية بعموميتها، أما تقديم البرهان عليه، فلا يمكن أن يتم إلاّ عن طريق الدراسات الملموسة. هذا وقد كانت ولادة الفولكلور من الطقس الديني أمراً معروفاً – على سبيل المثال – لدى أ. ن. فيسيلوفسكي[*8] في أخريات سنوات حياته.

إن هذا الفارق بين الأدب والفلكلور فارق

جوهري كاف كي نميز الفولكلور ونرى فيه نوعاً إبداعياً خاصاً، وفي علم الفولولكور علماً خاصاً أيضاً.

يقوم مؤرخ الأدب الراغب في دراسة أصل نتاج أدبي ما بالبحث في حياة المؤلف، أما عالم الفولكلور فلا يستطيع الوقوف على الظروف التي أنتجت الموضوع الفولكلوري إلاّ بمساعدة النتائج التي يُفترض أن تقدمها المقارنات بين كثير من المواد الفولكلورية. وهذا الفرق بين الأدب والفولكلور ليس الفرق الوحيد، فهما لا يختلفان في المنشأ والأصل فقط، بل في الأشكال (الأنطولوجية) والبقاء أيضاً؛ فمن المعروف منذ زمن بعيد أن الأدب ينتشر عن طريق الكتابة، أما الفولكلور فينتشر شفاهياً، ومازال هذا الفرق حتى الآن يُعَدّ فرقاً ذا طابع تقني صرف، علماً أنه يمسُّ الأمر في جوهره، ويدل على تباين شديد في حياة هذين النوعين الإبداعيين البويطيقيين. فالنتاج الأدبي لا يتغير بعد أن يُبدَع، وهو يؤدي وظيفته بوجود شخصين: الأول هو المؤلف مبدع النتاج، والآخر هو القارئ، والحلقة الوسيطة بينهما هي الكتاب أو

المخطوط أو الأداء. وإذا كان النتاج الأدبي غير قابل للتغير، فإن قارئ النتاج متغير دائماً على عكس النتاج، فقد قرأ اليونانيون القدماء والعربُ والبشر عموماً أرسطو طاليس، ونقرؤه نحن الآن، لكنّ الجميع يقرؤه ويفهمه بأشكال مختلفة، والقارئ الحقيقي هو القارئ الذي يقرأ إبداعياً. والنتاج الأدبي يمكن أن يُبهِج ويدهش أو يزعج، ويتمنى قارئه في كثير من الأَحيان أن يتدخل في مصائر الأبطال، أن يكافئهم أو يعاقبهم، أو أن يحول نهاياتهم المأساوسة إلى نهايات سعيدة، وأن يبعث بالشرير المنتصر إلى حبل المشنقة، لكنّ القارئ ومهما كان عمق الأثر الذي تركه فيه النتاج الأدبي، لا يستطيع، بل لا يمكنه، أن يجري على هذا النتاج أيّ تغيير لصالح ذوقه الخاص، أو لصالح وجهات نظر عصره. هذا بالنسبة إلى الأدب، فكيف يكون الأمر مع الفولكلور؟ يكون الفولكلور بوجود شخصين أيضاً، لكنهما مختلفان عما هما عليه في الأدب، إنهما المؤدي والمستمع المتواجهان مواجهة مباشرة.

نركز بداية انتباهنا على المؤدي، فهو حسب

القاعدة يؤدي نتاجاً لم يبدعه بنفسه، بل سمعه من قبلُ، وعلى هذا الأساس لا تجوز إطلاقاً مقارنة المؤدي مع الشاعر الذي ينشد نتاجه الخاص. لكنّ المؤدي - في الوقت نفسه - ليس مجرد راوية لأشعار الآخر أو منشد، يلقيها بدقة ودون تغيير، إنه شخصية خاصة بالنسبة إلى الفلوكلور؛ شخصية تثير لدينا دهشةً عميقة، وتتطلب دراسة تاريخية إيضافية تتناولها منذ أيام الجوقة في المجتمع البدائي حتى أيام المؤدية كريوكوفا[(*9)]. لا يعيد المؤدي ما سمعه كلمةً كلمةً، بل يدخل عليه تغييرات قد تكون غير ذات أهمية أحياناً، (علماً أنها يمكن أن تكون كبيرة جداً) لكنها تُحدث تغييراً جوهرياً في النص الفولكلوري (ببطء شديد يشبه بطء التغييرات الجيولوجية)، والمهم في الأمر هو تثبيت حقيقة تغيّر النتاجات الفولكلورية مقارنة مع ثبات النتاجات الأدبية.

إذا كان قارئ النتاج الأدبي متلقياً محروماً من أية صلاحيات تجاه هذا النتاج، ومراقباً أو ناقداً لا حول له ولا قوة، فإنّ أي مستمعٍ لنصٍ فولكلوري هو مؤدٍ مستقبلي محتمل له، سيجري بدوره تعديلات

جديدة، عليه، وعى ذلك أم لم يعه، ولا تتم هذه التعديلات على نحو اعتباطي بل وفقَ قوانين محددة، إذ يُرمى كل ما لا يناسب العصر أو النظام أو الأيديولوجيا أو الأذواق والأمزجة الجديدة. ولا تُحدِّدُ هذه الأذواق والأمزجة الجديدة، ما يجب أن يرمى فقط، بل تؤثر فيما يجب أن يُضاف أو يصاغ من جديدة كما توثر في ذلك شخصيةُ المودي وذوقُه الخاص وموقفه من الحياة وموهبته وإمكاناتُه الإبداعية تأثيراً شديداً أيضاً. وعلى هذا النحو فإن النتاج الفولكلوري يحيا في حركة وتغير دائمين، لذا لا يمكن أن يدرس دراسة كاملة إذا كان مسجلاً مرة واحدة، بل يجب أن يكون مسجلاً في أكبر عدد ممكن من المرّات، ويُعدُّ كل تسجيل رواية مستقلة، أما مجموع الروايات فإنه يشكل ظاهرة مختلفة تماماً عما نسميه في الأدب تحرير النتاج الأدبي الذي ينتجه شخص واحد بعينه.

إن النتاجات الفولكلورية - إذاً - تتحول وتتطور على امتداد الزمن، وهذا التحول أو التطور هو ميزة خاصة من ميزات الفولكلور، لكنْ، يمكن أن

يدخل في ميدان التغير الفولكلوري هذا بعض الأعمال الأدبية؛ يُحكى مثلاً كيف تروى رواية «الأمير والفقير» لمارك توين كما لو أنها حكاية شعبية، وكيف تغنى قصيدة «الشراع» لليرمنتوف، وقصيدة «البلبل» لديلفيغ(*10).... إلخ.

كيف يمكننا أن نفسر هذه الحالة؟ وماذا يكون لدينا فيها فولكلور أم أدب؟ الإجابة كما نظن يسيرة للغاية، إذا تمت عملية إلقاء ما هو محفوظ غيباً من الكتاب الشعبي(*11) دون أية تغييرات على أصل هذا الكتاب، أو رواية سيرة حياة أحد القديسين أو غير ذلك... أو على نحو أكثر دقة إذ غُنِّي نص بوشكين «الخمار الأسود» أو نص نيكراسوف «البائعون الجوالون» على نحو لا يختلف إلا قليلاً عن الأداء الغنائي على المسرح، فإننا في هذه الحالات نبقى ضمن حدود الأدب، لكن، لمجرد أن تطرأ تغييرات على هذه النصوص وتغنى بأشكال مختلفة، وتظهر لها روايات مختلفة، فإنها تغدو فولكلوراً، ويجب على علم الفولكلور أن يدرس سيرورة تغيرها.

لكن، تظهر هنا بوضوح قضية أخرى، إذ ثمة

فرق جوهري بين النوع الأول من الفولكلور الذي كثيراً ما يبدأ حياته منذ ما قبل التاريخ والذي تتنوع رواياته على المستوى العالمي والنوع الثاني الذي يعدّ شعر شعراء معينين يؤدى على نحو إرادي ويُتناقل شفهياً، ففي الحالة الأولى نحن أمام فولكلور خالص، فولكلور في ولادته ونشأته وحركته المحددة، وتحولاته، أما في الحالة الثانية فنحن أمام فولكلور ذي أصول أدبية ينطوي على واحدة فقط من علامات الفولكلور هي الحركة المحددة لكنه أدب في أصله. لذا يجب علينا عندما ندرس الفولكلور أن نأخذ هذا الفرق بعين الاعتبار دائماً، فالأغنية التي نظنها فولكلوراً خالصاً، تبدو عند الفحص الدقيق ذات منشأ أدبي، لها مؤلف معين. وتأكيداً لذلك نشير إلي أغنيتي «الهراوة» و«من وراء الجزيرة إلى المجرى العميق» اللتين يعرفهما الجميع، ويُعتقد أنهما أغنيتان فولكلوريتان خالصتان، لكنهما في حقيقة الأمر من تأليف شاعرين مغمورين هما تريفولييف[*12] وسادوفنيكوف[*13] والأمثلة على هذه الحالة لا تقف عند هاتين الأغنيتين بل هي أكثر

من أن تذكر. وإن دراسة هذه العلاقات الأدبية – الفولكلورية هي واحدة من الوظائف الشديدة الأهمية المطروحة أمام تاريخ الأدب وعلم الفولكلور معاً، أو تنحصر هذه الوظيفة – على نحو أكثر عمومية – في دراسة المصادر الكتابية للفولكلور.

تعيدنا هذه الحالة إلى القضية التي كنّا لامسناها وهي قضية التأليف في الفولكلور. لقد تناولنا حالتين حديثتين فقط، الأولى هي الفولكلور الذي لم يضعه أحد والذي ظهر في مرحلة ما قبل التاريخ في سياق طقسٍ ديني ما أو غير ذلك والذي استمر في الحضور حتى أيامنا هذه عبر التناقل الشفهي، أما الثانية فهي النتاج الشخصي في العصر الحديث الذي يشبه الفولكلور، وبين هاتين الحالتين الحديَّتين في سيرورة تطور الفولكلور والأدب ثمة حالات بينية ممكنة لا نستطيع هنا أن نتناولها أو نتبينها، إذ تحتاج كل واحدة منها إلى دراسة ملموسة ومستقلة.

لقد أصبح بديهياً بالنسبة إلى أيّ عالم فولكلور

معاصر أن قضايا من هذا النوع لا يمكن أن تُحلّ على نحو وصفي في حالتها السكونية بل في تطورها، وأن دراسة الفولكلور التأصيلية هي مجرد جزء من دراسته التاريخية، وهذا يفضي بنا إلى تأكيد مسألة أخرى هي أن الفولكلور لا يمكن أن يدرس بوصفه ظاهرة أدبية فقط، بل لابد من دراسته بوصفه ظاهرة ذات طابع تاريخي، وأن علم الفولكلور هو علم تاريخي، وليس مجرد علم أدبي فقط.

3 - الفولكلور والإثنوغرافيا:

لا يمكن للعلوم الإنسانية في عصرنا الراهن أن تكون إلا علوماً تاريخية. فنحن ندرس كلّ ظاهرة في حركتها، بدءاً من ولادتها، ثم نستقصي تطورها وازدهارها، ويمكن أن نقف عند سقوطها وتلاشيها واختفائها. لكن هذا لا يعني أننا نتبنى نظرية النشوء والارتقاء، لأن العلم المبني على هذه النظرية يقف عند واقعة التطور، يرصدها، ويكتفي بذلك، أما العلم التاريخي الحقيقي فإنه لا يقف عند رصد واقعة التطور فقط، **يفسرها**.

الإبداع البويطيقي هو ظاهرة تنتمي إلى البنى الفوقية، ولا يمكن أن تُفهم إلاّ بإحالتها على الأسباب التي كوّنتها، أي إحالتها على حياة الشعوب الاقتصادية والاجتماعية.

الإثنوغرافيا هي العلم الذي يدرس الأشكال الأكثر قدماً لحياة الشعوب المادية وأنظمتها الاجتماعية، لذا فإن علم الفولكلور التاريخي الذي يدرس ولادة الظواهر الفولكلورية الأولى، أو الحلقة الأولى في سلسلة هذه الظواهر لابد أن يعتمد على الإثنوغرافيا، وهذه الدراسة هي الحلقة الأولى في سلسلة الدراسات التاريخية الأصيلة، ومن هنا تنشأ الصلة الوثيقة بين علم الفولكلور والإثنوغرافيا، فتغدو الدراسة المادية للفولكلور دون الإثنوغرافيا أمراً مستحيلاً.

لا نعرف بعد بدقة ماذا يمكن أن يولد في المجتمع البدائي وما حجمه، لكن على الرغم من ذلك فإن أنواع الحكاية المختلفة والشعر البطولي والشعر الطقسي والتعاويذ والأحاجي لا يمكن أن تدرس وتفهم دون أخذ المعطيات الإثنوغرافية بعين الاعتبار. بل لا

يقف الأمر عند حدود الأنواع الفولكلورية فقط، بل يتعداه إلى الموتيفات التي لا يمكن أن يُفهم كثير منها (مثلاً موتيفات: المساعد السحري والزواج من الحيوان والإمبراطورية الثالثة عشرة) إلا من خلال (الايتوبيا) السحرية النظرية والتطبيقية في مختلف درجات تطور المجتمع الإنساني. وفي هذه الحالة تبرز ضرورة الاستفادة من المادة الإثنوغرافية، لكنّ الهدف لا يقف عند حدود الدراسة التأصيلية بالمعنى الحرفي للكلمة بل يتعداها إلى دراسة التطورات الأولى، إذ إن أشكال الحياة الاجتماعية والمادية لا تفسر نشوء أو أصل الأنواع والموضوعات والموتيفات فقط، بل تؤثر في حياتها اللاحقة وتغيراتها. ولا يغدو مثل هذه الدراسة مفيداً ومثمراً إلا إذا استخدمت المادة الفولكلورية والإثنوغرافية بكل اتساعها مع الدخول عمقاً في الجزيئات الصغيرة جداً.

لا يكفي القول إن موتيف الحيوانات النبيلة ذو أصل طوطمي، وإن «الإدّا»[*14] تشكلت في مرحلة تفسخ النظام القبلي... إلخ فهذا الأمر يجب أن يُبيّن على نحو لا يبقى معه أي شك، أي: يجب أن يُبيَّن

اعتماداً على أكبر قدر ممكن من المواد المقارنة الملموسة. وبناء على ذلك لابد كي ندرس موضوع زواج البطل (الخطوبة هي واحدٌ من أشد الموتيفات انتشاراً في الأسطورة والحكاية والشعر البطولي) من أن ندرس أشكال الزواج التي عرفها المجتمع الإنساني في مراحل تطوره المختلفة، وفضلاً عن ذلك لابد من معرفة طقوس الزواج وعاداته، بل لابد من معرفة ذلك معرفة تفصيلية بالقدر الذي تتيحه الإمكانات.

نحن - مثلاً - نريد أن نعرف بدقة - بل يجب علينا أن نفعل ذلك - متى يتعرض الخاطب للامتحان؟ في أي مرحلة من مراحل التطور؟ وعند أيّ الشعوب؟ وما هي طبيعة هذا الامتحان؟ وفي هذه الحالة فقط نستطيع أن نفهم بصورة ملائمة الظواهر الفولكلورية المناسبة لهذه الحالة. لكن من السهل عند القيام بتنفيذ هذه الدراسة أن نقع في الخطأ، وذلك عندما نعتبر أن الفولكلور هو عكس مباشر للعلاقات الاجتماعية أو المعيشية أو غيرها. فهو - لاسيما في مراحل تطوره الأولى - ليس مجرد تسجيل لوقائع الحياة اليومية. وتزداد شدة تعقيد هذا الأمر وصعوبته

عندما نعلم أن الفولكلور ينقل الواقع على نحوٍ غير مباشر، ينقله في ضوء تفكير معين، يختلف عن تفكيرنا اختلافاً شديداً، حتى إن كثيراً من ظواهر الفولكلور لا يمكن أن نقارنها مع أي شيء مما نعرفه أو نفكر به، إذ لا يوجد في نظام التفكير الفولكلوري علاقات السببية والترابط، بل تسيطر فيه أشكال أخرى للترابط، لكن ما هي؟ إننا مازلنا نجهلها حتى الآن. لا يوجد في ذلك النظام استنتاجات عامة ولا تجريد ولا مفاهيم. وتتناسب عملية الاستنتاج والتعميم مع عمليات تفكيرية لم نعتدها، ومازالت الدراسات قليلة حولها. أما الزمان والمكان فيفهمان على نحو مختلف عما نفهمه، وتؤدي مقولات المفرد والجمع، ونوعية الذات والموضوع (توحيد الذات مع الحيوان) وظائف مختلفة تماماً عن وظائفها بالنسبة إلينا وإلى تفكيرنا. ويُعدّ واقعياً ما لا نعده واقعياً إطلاقاً والعكس صحيح. إن الإنسان البدائي يرى عالم الأشياء على نحو مختلف عما نراه، وتختلف رؤيته بقدر اختلاف تطوره. لذا فإننا عبثاً نبحث أحياناً في الفولكلور عن الحياة الواقعية.

إنهم يتصرفون في الفولكلور على هذا النحو، لا على غيره، لأن هذا ما كان يحدث في الواقع، ولأنّ هذا ما كان يُتصور حسب قوانين التفكير البدائية كلها، لذا يجب علينا أن ندرس هذا التفكير، وندرس نظام (الماورائيات) البدائية كله، وإلا فلن نفهم التشكيل أو الموضوع، ولن نفهم الموتيفات المستقلة، بل إننا نجازف في الوقوع في الواقعية الساذجة أو في تقبلنا ظواهر الفولكلور كما لو أنها (غروتسك)[*15] أو عجائب أو لعبة إرادية للخيال الجامح.

ليس ثمة ضرورة للقول: إن إحدى ظواهر هذا التفكير تكمن في التصورات الدينية المرتبطة بالفولكلور ارتباطاً وثيقاً. لكن المهم هنا ليس التصورات الدينية فقط أو الأشكال التفكيرية، بل المهم هو التطبيق العملي للأفكار... السحرية، أو الطقوس وأشكالها... بمجموعها التي اعتقد الإنسان البدائي أنه يستطيع أن يؤثر بها في الطبيعة، ويقي نفسه منها. فالفولكلور هنا يبدو كأنه جزء من النظام العملي للطقوس والحركات..

لقد غدا واضحاً ممّا قلناه كلّه أن دراسة الفولكلور النصيّة، أي دراسة النصوص فقط، مأخوذة دون علاقاتها بالأيديولوجيا الاقتصادية والاجتماعية في حياة الشعوب هي دراسة فاسدة من أصلها. وهنا لابد من الإشارة إلى أنه في الغرب، كثيراً ما تصدر مجموعات النصوص فقط؛ أما التحقيق العلمي لهذه النصوص فيقتصر على فهارس للموتيفات والموضوعات، واستعراض للروايات المختلفة لها أحياناً، دون أية معلومات عن الظروف التاريخية المشخصة التي كانت تؤدّى فيها هذه التسجيلات.

إن كل ما عرضناه من تصورات يكفي كي نرى مدى العلاقة الوثيقة بين الفولكلور والإثنوغرافيا؛ فالإثنوغرافيا مهمة جداً بالنسبة إلينا عند دراسة أصول الظواهر الفولكلورية، بل هي قاعدة يُنطلق منها في دراسة الفولكلور، وبدونها تبقى هذه الدراسة معلقة في الهواء.

4 - علم الفولكلور بوصفه علماً تاريخياً:

من الواضح تماماً، أن دراسة الفولكلور لا يمكن

أن تقف عند حدود الدراسات التأصيلية فقط، كما لا يمكن أن نحيل الفولكلور بكل ما فيه إلى العصور البدائية، أو أن نشرحه بإحالته على هذه العصور؛ إذ ثمة مكان دائماً لما هو جديد ومستحدث على مدى تطور الشعوب عبر التاريخ، لذا فإن الفولكلور هو ظاهرة ذات طابع تاريخي، وعلم الفولكلور هو علم تاريخي، والدراسة الإثنوغرافية هي أول درجة تقريباً من درجات الدراسة التاريخية.

تنحصر وظيفة الدراسة التاريخية هنا في إيضاح شيئين؛ الأول: ماذا يحدث للفولكلور القديم في الظروف التاريخية الحديثة، والآخر: دراسة ظهور التشكيلات الجديدة.

لا يمكننا بالطبع الوقوف هنا على جميع العمليات التي تحدث في الفولكلور أثناء الانتقال إلى أشكال جديدة للأنظمة الاجتماعية، أو حتى أثناء تطور البنية الداخلية لهذا النظام الاجتماعي أو ذاك. وهذه العمليات تحدث في كل مكان على نحو متشابه إلى حدٍّ مدهش، وتنحصر إحدى هذه العمليات في أن الفولكلور الوارث يدخل في صراع مع الفولكلور

القديم ومع النظام الاجتماعي الذي أبدعه، فينفيه، ولا تتم عملية النفي على نحو مباشر، بل ينفي ما أبدع من أشكال، ويحولها إلى نقيضها، أو يمنحها صبغة معاكسة نافية ناقضة، فيتحول المهيب - أحياناً - إلى ضارّ، والعظيم إلى مؤذٍ، والمؤذي إلى رائع. لكن، قد يبقى القديم على حاله أثناء هذه العملية دون أن تمسه تغييرات جوهرية، فتتعايش بذلك الأشكال والعلاقات الجديدة سلمياً. وهكذا فإن الفولكلور يدخل في صراع مع نفسه في كثير من الأحيان، وعلى هذا النحو فإن التشكيلات الفولكلورية لا تحدث بوصفها عكساً مباشراً للواقع المعيشي بل بوصفها عكساً للصراع أو الصدام بين عصرين أو بين نظامين اجتماعيين لكل منهما أيديولوجيته. لكن هذا لا يعني أن القديم في حالة صراع لا متناهٍ مع الجديد، بل قد يدخل القديم مع الجديد في اتحاد هجين. ومثل هذه الاتحادات الهجينة كثيرة جداً في الفولكلور وفي التصورات (الماورائية)؛ فالتنين ذو الرؤوس أو التنين المجنح[*16] هو اتحاد دودة وطيور وحيوانات أخرى. لقد أشار مار[*17] إلى

أن الحصان عندما يُروض، يتحول إليه دور الطيور الطقسي، لذا يغدو الحصان ذا أجنحة، ومن هنا يصبح واضحاً كيف تتمتع السفن بالقدرة على الطيران، وكيف يكون للمركبة ذات العجلات أجنحة وهكذا دواليك. إن دراسة الدور الطقسي للحصان ترينا لماذا يدخل الحصان في اتحاد مع النار فيغدو حصاناً نارياً، ولماذا تظهر عربة العجلات النارية وغير ذلك. إن هذه الاتحادات الهجينة ليست ممكنة في حقل التصورات المرئية فقط، بل يمكن أن نجدها خفيةً في عمق حقل التصورات والعلاقات الشديدة الاختلاف؛ إذ يمكن أن تتشكل موضوعات كاملة عبر تحميل القديم على الجديد، ويمكننا أن نشير هنا مثلاً إلى موضوع البطل الذي يقتل أباه ويكفل أمّه، أي: موضوع «أوديب» الذي تشكل نتيجة نقل العلاقة العدائية تجاه الصهر زوج البنت الوريث المحتمل للعرش، إلى الابن الوريث الأحق، أما دور بنت القيصر بوصفها ناقلة للعرش عبر الزواج فينتقل إلى أرملة القيصر، وهذه الحالة ليست مصادفة، وليست فريدة في نوعها إنها جزء من طبيعة الفولكلور.

صفوة القول: إن القديم يخضع ببساطة لإعادة فهم، وأشكال إعادة الفهم كثيرة جداً، وتكمن هذه العملية في تغيير القديم بما يتناسب مع الحياة الجديدة، والتصورات وأشكال الوعي الجديدة. ويمكن أن نؤكد تأكيداً حاسماً أن إعادة فهم الظاهرة على نحو مناقض لها تماماً هي حالة واحدة فقط من حالات إعادة الفهم، وأن دراسة هذه العملية ليست وظيفة سهلة دائماً، لأن التغييرات يمكن أن تصل إلى حد التغير الكلي، وفي هذه الحالة لا يمكن الكشف عن الأشكال الأولى إلاّ بدراسة كمية كبيرة من المقارنة المأخوذة من فولكلور الشعوب المختلفة، في درجات تطورها المختلفة أيضاً. وهذا النوع من الدراسة يطلق عليه الدراسة المراحلية، ونفهم من كلمة مراحل درجات ثقافية يمكن تحديدها اعتماداً على مجموع العلامات المادية والاجتماعية والروحية والثقافية، وعندما يكون بين أيدينا مادة موزعة على مراحل تطور الشعوب نستطيع وقتها أن نحصل على «بويطيقا تاريخية» بالمعنى الحقيقي لهذا القول. ومثل هذه «البويطيقا التاريخية» يمكن أن نجد قاعدتها عند فيسيلوفسكي.

إن هذه الدراسة هي تاريخية، وطريقها طريقة تاريخية تسير من الأسفل إلى الأعلى، ومن الماضي إلى الحاضر. لكنْ، يجب أن نقول أيضاً: إن التاريخ والإثنوغرافيا لا يساعداننا عل نحوٍ كافٍ في هذا الصدد، إذ ليس لدينا تقسيم واضح لمراحل التطور؛ أما ترسيمة مورغان(*18) التخطيطية التي أيدها أنجلز فلم يدرسها أحدٌ حتى الآن دراسة واسعة تعتمد على مادة كبيرة، ولم تُطوَّر، ولم يوصلها أحدٌ إلى غايتها.

إلى جانب الطريق التي تسير بالدراسة من الأسفل إلى الأعلى ثمة طريق معاكسة من الأعلى إلى الأسفل شائعة في علمنا المعاصر، أي: إعادة بناء الأسس «الميثيولوجية» بدراسة المواد المتأخرة الظهور. إن مثل هذه الدراسة المعتمدة على علم الحفريات، والتي نبه مار إلى أهميتها في حقل اللغة، هي دراسة صحيحة من حيث المبدأ ومناسبة تماماً لدراسة الفولكلور.

لكن هذه الطريق الأخيرة لا تخلو من المجازفة

والصعوبة، ومع ذلك فهي ضرورية عند غياب المواد المتعلقة بمراحل التطور الأولى غياباً تاماً.

يمكن الظن أن الفولكلور قد يكون لدى بعض الشعوب مصدراً تاريخياً ثميناً، يستطيع الإثنوغرافي بفضله أن يعيد بناء النظام الاجتماعي، وأفكار الشعب وتصوراته. فيغدو الفولكلور الذي يحتاج إلى دراسة تاريخية مصدراً تاريخياً وإثنوغرافياً ثميناً جداً.

تعدّ الدراسة المراحلية واحدة من منجزات العلم لدينا، أما في الغرب فمايزال مبدأ اللامرحلية مسيطراً حتى الآن، ومازال مبدأ الكرونولوجية البسيطة معتمداً هناك؛ فالمادة الإغريقية ستبقى تعد دائماً - لدى الغربيين - المادة الأكثر قدماً من المادة التي نسجلها في أيامنا، علماً أنه انطلاقاً من مبدأ المراحلية يمكن للمادة الإغريقية أن تعكس مرحلة متأخرة إلى حد ما للدولة الإقطاعية في حين قد يعكس النص المعاصر العلاقات الطوطمية الشديدة القدم.

يجب أن تختص كل مرحلة - كما هو واضح - بنظام اجتماعي وأيديولوجية وإبداع فني خاص. لكن هذا لا يعني أن الفولكلور يساوي ظواهر الثقافة المعنوية الأخرى فهو لا يسجل التحولات الحادثة، وقد يحافظ على أشكاله القديمة في الظروف الحديثة. وكما يمر أيّ شعب دائماً بعدد من مراحل التطور التي تجد لها انعكاساً في الفولكلور، ومستقراً فيه، فإن فولكلور أي شعب هو دائماً نص مرحلي، وهذا من الظواهر الخاصة والمميزة له، ومهمة العلم تتجلى هنا في أن يفصل بين شرائح هذا الخليط شريحة شريحة، وأن يفسرها ويجعلها مفهومة.

إن عملية تحويل القديم إلى حديث هي أهم عملية إبداعية في الفولكلور مازالت مستمرة حتى أيامنا هذه، وهذا القول لا يقلل من شأن الإبداعات الفولوكلورية الأولى، فمفهوم «الإبداع» لا يعني وضع شيء جديد جدّة مطلقة، فمن الطبيعي أن ينمو الجديد من القديم، وبهذا المعنى للإبداع يكون الفولكلور فعالاً إبداعياً بطبيعته وجوهره، لكن هذا الإبداع لا

يتم على نحو عشوائي، بل وفق قوانين محددة، ومهمة العلم الكشف عن هذه القوانين وإيضاحها.

نحن نعرف ما يحدث لدى الشعوب التي سُجِّل فولكلورها في عصرنا الراهن، بغض النظر عن التفاوت الشديد في درجات التطور التي تقف عندها هذه الشعوب، والاختلاف الشديد في الظروف البيئية التي تعيشها. لكن، ثمة مراحل لا يعيشها أيّ شعب من الشعوب الحيّة في وقتنا الراهن، إنما مراحل ذهبت في الماضي بلا عودة، ونحن لا نعرف عن فولكلورها أي شيء معرفة مباشرة، مثلاً مرحلة بدايات الدولة العبودية الزراعية بأنماطها المختلفة المناسبة لظروف بيئية وتاريخية معينة، وقد عاشت هذه المرحلة في القديم دولٌ شرقية كمصر واليونان والدولة الرومانية. وفي هذه الحالة فإن عالم الفولكلور الذي يدرس أيّ مادة دراسة تاريخية بغض النظر عما إذا كانت نوعاً أو موضوعاً أو موتيفاً أو أي شيء آخر، يجد نفسه هنا محاطاً بالضبابية، لأن من الواضح أن أحداً لم يُسجل فولكلور تلك الأزمنة. ونشعر بهذا الأمر على نحو أكثر إيلاماً، لأن هذه المرحلة تعطينا الحق لأول

مرة في الحديث عن تشكل الطبقات، إنها مرحلة تطور الزراعة والطقوس المرتبطة بها، مرحلة تشكّل وعي جديد. ومن الواضح أن تغييرات جوهرية يُفترض أن تكون حدثت في الفولكلور، نحن لا نعرف عنها أيّ شيء معرفة مباشرة.

لكن، هناك حيث لا يوجد مصادر مباشرة، ثمة مصادر غير مباشرة تتيح لنا إلى حدّ ما أن نملأ الفراغ افتراضياً أحياناً.

عندما يفضي التفاوت الاجتماعي إلى تشكل الطبقات، يغدو الإبداع متفاوتاً أيضاً. ومع ظهور الكتابة يظهر لدى الطبقات المسيطرة تشكيلات إبداعية جديدة، كتابية على نحو خاص، هي الأدب. أي: تثبيت الكلمة عبر التدوين. إننا نعرف الآن إذاً أن الأدب القديم الأول هو في أغلبه فولكلور، إن لم يكن فولكلوراً برمته، ونعرف أن الأدب في بدايته هو فولكلور في رموز كتابية، وبناء عليه يجب على الباحث الفولكلوري ألاّ ييأس من هذه الحالة. إن دراسة الآداب القديمة مثل «كتاب الموتى» المصري،

وملحمة جلجامش، وأساطير اليونان القديمة، والكوميديا والتراجيديا الإغريقية وغير ذلك، هي أمر لابد منه بالنسبة إلى عالم الفولكلور. وفي الحقيقة فإن هذه النتاجات ليست فولكلوراً ببساطة، بل هي فولكلور أوّله فرد ونقله جميلاً ومصفى فإذا استطعنا - مثلاً - أن نفهم كيف تحولت فكرة تقديم القرابين المرتبطة بالمجتمعات القديمة، إلى فكرة مرتبطة بوعي جديدة؛ وعي طبقي ومدني مرتبط بأشكال اجتماعية جديدة، فإننا نستطيع أن نرى خلف هذه اللوحة المبرقعة أساسها الفولكلوري.

هنا يلتقي عالم الأدب وعالم الفولكلور في سعييهما، فما يحدث للفولكلور والأدب في مرحلة التطور هذه غني بالمعاني العظيمة التي تساعد على فهم تاريخ الثقافة الروحية عموماً. فالفولكلور هو حضن الأدب وسابق له، والأدب يولد من الفولكلور، ويمكن أن تدرس آداب الشعوب كلها في هذه المرحلة على أساس الفولكلور، بل يجب أن تدرس كذلك. وعلى هذا النحو تكون آلية الحركة غالباً من الأسفل إلى الأعلى، وهي آلية يمكن تعقبها في عصر الإقطاع

كلّه بأشكاله المختلفة، إنها عملية واضحة في الفولكلور والأدب عند الشعوب المنغولية وشعوب أوروبا في القرون الوسطى. ونرى في حالات أخرى استخداماً للمصادر الفولكلورية في أدب نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر كله، ومازالت هذه الحالة موجودة في أيامناً المعاصرة، ولا نرى ضرورة لتوضيح ذلك بالأمثلة في هذه المقالة، فهذا عمل أبحاث خاصة أخرى.

إن هذه العملية قانونية ومشروطة تاريخياً، لذا فإن أية محاولات لتأكيد العكس، وتصوير الفولكلور على أنه «ثروة ثقافية منحطة» (أي انحطّت من الطبقات الاجتماعية العليا) وهي محاولات غير علمية. وهذه المحاولات تتأسس عادة على أنّ الشعب يُغَنِّي الأغاني التي أبدعتها الشرائح المسيطرة. وهذا أمر صحيح بالطبع، إذ ثمة أغان كهذه تغنى، لكن تعميم هذه الظاهرة الجزئية وجعلها مبدأ عام هو خطأ فاحش خاص بأنظمة فكرية نستغربها ونرفضها.

الأدب المولود من الفلكلور سرعان ما يترك أمه

التي أرضعته، فالأدب محصول أشكال أخرى من الوعي نطلق عليها عادة **الوعي الفردي**، وهذا لا يعني أن الفرد يبدعه بمعزل عن المحيط، بل على العكس، يعني أن **الفرد** يقدم هذا المحيط ويقدم شعبه، لكنه يفعل ذلك فردياً بإبداع شخصي لا يتكرر.

ومن ناحية أخرى يستمر الإبداع المبني على أسس الماضي عند طبقات المجتمع الدنيا ، وعلى نحو متداخل أحياناً مع إبداع الطبقة المسيطرة، وينتقل هذا الإبداع شفهياً من لسان إلى آخر محافظاً بذلك على خصوصياته التي أشرنا إليها سابقاً. هنا يجب أن نضيف فقط أنّ هذا الإبداع (عندنا حتى ثورة أكتوبر وفي الغرب حتى يومنا هذا) يتحدد بأشكال وعي مختلفة عن إبداع الطبقات العليا . وإذا كان العلم القديم قد سمى هذا الإبداع «لا واعيا » أو «لا ذاتياً » فقد استخدم مصطلحين تعوزهما الدقة، ولا يكفيان للتعبير عن جوهر الأمر، لكنهما يعكسان فكرة ما، هي بحد ذاتها فكرة صحيحة. يكفي أن نشير إلى أنّ ماركس وصف الميثيولوجيا اليونانية بأنها «طبيعة

وأشكال اجتماعية حصلت على معالجة فنية **لا واعية** في خيال الشعب»، وإذا كان ماركس لا يخاف من هذه الكلمة، فنحن أيضاً لا سبب لدينا للتهرب منها. مسألتنا تنحصر في أن نُطوِّر ونضبط ما يختبئ تحت هذا، لكنْ أن نتحاشى - بهذه المسألة - خصوصية الإبداع الشعبي بوصفه شكلاً من أشكال الوعي التي لم تدرس على نحو كاف بعدُ أمر لا يجوز.

ينطوي الفولكلور - مثله مثل أيّ فن حقيقي - على مضمون فكري عميق، إضافة إلى الاتقان الفني، ويعد الكشف عن هذا المضمون الفكري واحداً من وظائف علم الفولكلور. لقد كان العلم القديم الذي يمثله بوسلايف وتلامذته على حق عندما رأى في الفولكلور تعبيراً عن مبادئ الشعب الأخلاقية، علماً أن هذا العلم يمكن أن يكون رأى هذه المبادئ والمثل العليا هناك حيث لا نراها نحن الآن.

إن مضمون الفولكلور الروسي الفكري والعاطفي يمكن باختصار ألا يُلحق بمفهوم الخير بل بمفهوم قوة الروح، إنها قوة الروح ذاتها التي تقود

شعبنا إلى الانتصار. وإن دراسة الفولكلور الروسي ترينا أن الإبداع الشعبي الروسي مشحون على نحو قوي **بوعي الذات التاريخي**، وهذا جليٌّ في الشعر البطولي وفي الأناشيد التاريخية، وفي المرحلة الحديثة في الأغاني التي كانت تغنى أثناء الحرب الأهلية والحرب الوطنية العظمى، والشعب الذي يملك وعياً تاريخياً بهذه القوة، وفهماً لوظائفه التاريخية كهذا الفهم هو شعب لا يمكن أن يُهزم إطلاقاً.

الهوامش

*1) ترجم هذا الكتاب إلى العربية ثلاث مرات عبر لغات وسيطة، وأظن أن ترجمته عن الروسية مباشرة لن تكون خالية من الفائدة.

*2) يترجم كاتب هذه السطور أبحاث الكتاب تباعاً، وسوف تنشر في القريب العاجل.

المترجم: مدرس الأدب المقارن في جامعة البعث (سورية)، ويعمل حالياً خبيراً في المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة (طاجكستان).

*3) إن استخدام (شعري) بدلاً من (بويطيقي) قد يؤدي إلى بعض اللبس، لذا حرصت أن أستخدم كلمة (بويطيقيا) ومشتقاتها كما هي دون ترجمة، لأن لاستخدام بروب لهذا المصطلح خصوصية تتضح من سياق المتن. (المترجم).

*4) يعرف بروب مصطلح ليجيندا في كتابه «الإبداع الروسي الشعبي البويطيقي» (موسكو – لينينغراد، مج 2، ج 1، ص 386) بأنها «حكاية خيالية يرتبط مضمونها على نحو مباشر أو غير مباشر بالدين المسيحي». وليجيندا كلمة لاتينية LEGENDA معناها الحرفي: النص الذي يجب أن يُقرأ والمعنى الاصطلاحي الأول لكلمة ليجيندا في العصور الوسطى: سيرة حياة قديس كُتبت لتقرأ في الأيام الخاصة بذكراه (عيد ميلاده أو وفاته). وقد أطلق هذا المصطلح في القرنين 13 - 14 على الحكايات أو القصص الدينية أو الحكايات التي تتحدث عن الخلق والكون والتي تفيد في العبادة (المترجم).

*5) يختلف مفهوم التعويذة في الثقافة الروسية عن مفهومها في الثقافة العربية، فالتعويذة في الثقافة الروسية هي طقس وثني له شكل نتاج شعري أو نثري شفهي (وهو – حسب رأي من يؤديه – ذو قدرة تأثير شديدة تعتمد على قوة السحر) وهذا الضرب من النتاج الفولكلوري لا يسعى نحو الجمال الفني بقدر ما يسعى نحو المنفعة العملية. (المترجم).

*6) ف. إي. بوسلايف V. bouslaiev (1818 - 1897) أكاديمي روسي عالم لغة وفن وأدب وفولكلور. وهو أحد أهم ممثلي النظرية الميثيولوجية في العلم الروسي. (المترجم).

*7) أو. ميلّر O. miller (1833 - 1889) عالم موسوعي روسي من أنصار المدرسة الميثيولوجية في علم الأدب والفولكلور. (المترجم).

*8) أ. ن. فيسيلوفسكي: 1838 - 1906 عالم أدب وفولكلور، ومؤسس النظرية التيبولوجية في الأدب المقارن.

*9) م. س كريوكوفا M.S. KRIUKOVA (1876 - 1954)، راوية للأدب الشعبي بما فيه من حكايات وأناشيد بطولية وتاريخية.

*10) أ. أ. ديلفيغ A. A. DILVIG (1798 - 1831) شاعر روسي معاصر لبوشكين.

*11) المقصود هنا كتاب يصنع عادة من لحاء أشجار البتولا، التي تدون عليها النصوص، وترسم الرسوم، وهذا النوع من الكتب كان رخيص الثمن لذلك سمي بالشعبي.

*12) ل. ن. تريفوليف L. N. TRIVOLIEV (1839 - 1905) شاعر روسي من أتباع مدرسة نيكراسوف.

*13) د. ن. سادوفنيكوف D. N. SADOVNIKOV (1847 - 1883) شاعر روسي وعالم إثنوغرافي وفولكلوري.

*14) الإدّا: تسمية لكتابين إيلسنديين وضعا في القرن الثالث عشر ويتحدثان عن الأسطورة الإسكندينافية.

*15) غروتسك GROTESQUE: كلمة فرنسية تعني الغريب والمتنافر أو ما يخالف منطق الطبيعة.

*16) التنين ذو الرؤوس هو حيوان خرافي ضخم له ثلاثة رؤوس أو تسعة وأجنحة وبراثن، أما التنين المجنح فهو دودة ضخمة تشبه الأفعى لها رأس واحد وأجنحة.

*17) ن. ي. مار N. I. MAR (1864 أو 1865 - 1934) أكاديمي روسي مستشرق وعالم أدب وفولكلور وإثنوغرافيا.

*18) ل. هـ. مورغان L. H. MORGAN (1818 - 1881) عالم أمريكي إثنوغرافي ومؤرخ للمجتمعات البدائية.

* * *

ثقافة الشاعر الحديث

هنري غيفورد
Henry Giford

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

ما أدرسه في هذا الفصل الافتتاحي هو الإدراك الملحوظ عند بعض كتاب القرن العشرين الذين لا يرضيهم شيء سوى أفق عالمي. لقد بدا أن اكتشاف أدب أجنبي ضرورة حتمية لوجودهم حتى ولو كان بعيداً جداً عن أدبهم. ولقد نادى ماثيو أرنولد أن

على «كل ناقد أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأقل بالإضافة إلى أدبه وكلما اختلف هذا الأدب عن أدبه كان ذلك أفضل» (أرنولد عام 1865، ص 39). لقد شعر ماثيو أرنولد أن هذا هو أحد قوانين النقد، وهو يبدو في يومنا هذا على أنه إلى حد ما أحد قوانين المخيِّلة الإبداعية.

إن إزرا باوند هو مثالنا الأول وهو شاعر مثقَّف دون أي اعتراض، حتّى ولو كانت الثقافة في بعض الأحيان تعدّ سطحية أو ذات اتجاه خاطئ. ويبدو كأنه أخطأ بخصوص فينولوسا، الطبيعة الأساسية للشخصية الصينية المدوّنة، كما كانت قراءته الخاطئة لبروبيرتيس تعسفّية، ولقد تعامل على نحوٍ سريع وسائب مع اللغة الإنكليزية القديمة في القصيدة الشعرية الطويلة «البحار» ومع ذلك كانت أخطاؤه مفيدة في معظم الأحيان. وإن أية دراسة أو مقالة حول الأدب المقارن يجب أن تذكر باوند، وكلما كان أبكر كان ذلك أفضل. وتبرز شخصية باوند هنا لثلاثة أسباب: الأول حجم إنجازاته، والثاني قوة تأثيره، والثالث كونه أمريكياً.

لنبدأ بالسبب الأخير: فهو كاتب أمريكي نصفه داخل الثقافة الأوروبية ونصفه الآخر خارجها، ومولود من أجل المقارنات. إنه يشترك في اللغة التي تحتضن واحداً من أغنى الآداب في العالم، ولكن لا شيء يربطه بتقاليدنا وهو لم يعد مقيداً بأي قانون من قوانين إبحار العقل. وكما كتب باوند بحماسة عالية عن الأمريكان عام 1914: «..... إن فرصتنا أكبر من فرصة ليوناردو: لدينا الكثير من التحيُّز، وليس عندنا أي تقليد قديم واحد نحييه، ولدينا الصين ومصر والأراضي المجهولة الممتدة على سطح العالم - خوتان، كاراشار وكانسو» (باوند، عام 1954، ص 224). ويحتل الشاعر الأمريكي اليوم (شئنا أم أبينا) مكانة مثل مكانة الشعراء في بلدان قديمة: وبينما يمثل حالة متطرفة فهو غير نموذجي في قلقه وشوقه للنظام. ومن بين الشعراء الأمريكان لم يحاول أحد أن يجرب أكثر مما حاول باوند في أعماله. وقد نظم قصائد عمله المعنون بـ «الأناشيد» لتكون قصيدة أمريكية عظيمة في العصر الحديث. وقد كتب تلك القصائد كمساهمة في الأدب العالمي، كما أصبحت نقطة التقاء بين بحار العالم.

تحول اهتمام باوند من الشعر الفيكتوري (براوننغ وشعراء ما قبل الرفائيلية) إلى البروفنسال والكتاب الإيطاليين في العصور الوسطى الذين درسهم في الجامعة، وقد توصّل في دراسته الأدبيّة إلى أوفيد وبروبيرتس وهوميروس وسافو: وبمساعدة أبحاث فينولوسا توصّل إلى الشكل الشعري الياباني «الهايكو» ومسرحية «النو» وديوان الشعر الكنفوشيوسي. وفي تلك المحاولات فقط كانت أماكن راحته الرئيسة. ويجب أن لا نبعد عن ناظرينا نشاطاً كهذا كدليل على أنه كان يفتقر إلى مركز. وقد لُقّبَ باوند «شاعر الترجمة». وهذا لا يعني أنه دليل على أن كل إبداعه كان مشتقاً. فقد كان مهتماً بمتابعة البحث وتوسيع دائرة التراث في الأدب في كل مكان وليس في أدب واحد فقط. لقد دعا إلى «نقد الشعر بالاستناد إلى الشعر العالمي، على أساس العمل العالي الجودة»، نقد يجب أن يقوم به «أولئك الذين يملكون الأدوات في أيديهم» (المرجع السابق ص 225). إنه سيعتمد بشكل كبير على الترجمة التي اعتبرها في مكان آخر نوعاً من النقد (المرجع

السابق ص 74). كما يجب على مزاولي الشعر أو النقد أن يجعلوا العمل العالي الجودة متوفراً أمام جمهورهم، وهذه العملية استمرت عبر العصور منذ أن تُرجمت «الأوديسا» للرومان إلى أشعار سيد الزرع عندهم خلال الحرب القرطاجَنّية الأولى.

ومع الأخذ بعين الاعتبار سعة اطلاع باوند، فإلى أي مدى يمكن أن يكون قادراً على التوحيد والتحكم؟ إننا نفترض أن اهتمامات باوند يجب أن تتماشى على نحو جدي مع القارئ الحديث. وبالفعل فإن الإنسان المثقف ثقافة أدبية سيحتاج إلى متابعة باوند لتلك الآداب الأجنبية التي تصبح جزءاً حياً من تجربته. ولم يقترب كل من أرنوت دانييل وغيدو كافالكانتي كثيراً على ما أعتقد من ترجمات باوند. لقد أراد باوند أن يستعيد في كافالكانتي العالم المضيء حيث تنقطع فكرة من خلال فكرة أخرى بنصل نظيف، عالم الطاقات المتحركة (المرجع السابق ص 154). لكن ترجماته الفعلية لكافالكانتي كانت متصنعة وعديمة اللباقة على الرغم من قوتها. إن «حكمة مناطق البحر الأبيض المتوسط» التي أعجب

بها علينا أن نبحث عنها في مقاطع من «الأناشيد» حيث يتحرك كافالكانتي» و«الملهاة الإلهية» بنقلة واحدة، كجوٍ صافٍ على نحو خاص. ويبقى مثاراً للشك فيما إذا كان باوند قد أقنع العالم أن شعراء التروبادور وكافالكانتي لايزالون بعيدون عن قاعة المحاضرات. وقد دخل الشاعر دانتي من جهة ثانية الوعي العصري جزئياً بفضل العناية التي أولاه إياها باوند وإليوت ليس بوصفه شاعر الجحيم وكل ما فيه كامن هناك ولكنه لم يكن شاعر الجحيم فحسب، كما كان مع الشعراء الفيكتوريين.

لكن ربما كانت القضية الحاسمة هنا هي قضية الشعر الصيني والياباني. ولا شيء يظهر لنا بشكل أكثر حيوية وسعة لآفاق الإدراك من الطريقة التي ظهر فيها التيار الياباني في أواخر القرن التاسع عشر. ولم يكن غوته ولا غونكورتس ولا ويستلر بقدر ما كان باوند (رغم أنه تعلم من الآخرين) الذي اكتشف تطبيق المثال الياباني. لقد أظهر إيرل ماينر أن الفكر الصيني حول (الأخلاق والتاريخ) والشكل الياباني (في الشعر والمسرح) كثيراً ما شاركا في

تطوير باوند فكرياً وفنياً (ماينر عام 1958 ص 152). وجد باوند الشاعر التصويري - أي باوند الذي كان في مرحلة البحث عن نفسه - في الهايكو أو الهوكو (وهي قصيدة يابانية من ثلاثة أسطر منظومة في خمسة، وسبعة، ثم خمسة مقاطع) مفهوماً وتقنية، استطاع أن يجعل منها أسلوباً خاصاً به. وكان ذلك المفهوم مفهوم «الموضوع الطبيعي« بوصفه «رمزاً تاماً مناسباً» (المرجع السابق ص 124) ذا تقنية «الموقع الخارق» موقع توضع «الفكرة الواحدة فوق فكرة أخرى» (المرجع السابق ص 114). ويقدم باوند مثالاً عن قصيدة الهايكو اليابانية:

ويطير البرعم الساقط عائداً إلى غصنه

مثل الفراشة

ويعبر ماتشادو عن هذه الصورة تقريباً في الأبيات التالية:

... بياض شجرة اللوز التي فوق الهضبة

آه، وثلج على الورد وفراشة على الشجر

(الأعمال الكاملة، 1943، 201)

ولم يستخدم باوند هذه التقنية في أي مكان أفضل مما استخدمه في «أناشيد بيزا». وقد اختار ماينر المثال التالي:

هل استطعنا الوصول إلى نهاية ذلك الباسل من قبل

الفجر في بريطانيا؟

ربما لا

(المستدعون انسحبوا، يا سيدي)

(لكونهم غرباء في منطقة محرمة)

ترفع الغيوم جبالها الصغيرة

أمام الهضاب الشامخات

الغرباء هم ييتس وباوند في أيام زمن الحرب في ساسكس، ويُقيِّم المشهد كله في ضوء صورته الأخيرة التي تؤكد أن الشاعر مثله مثل الهضاب الشامخات خلف حبسه في بيزا، سيتغلب على النظام والاضطهاد الذي حل به (وبصورة متوقعة) بسبب قوة يعدّها وهميّة.

أخذ باوند في «الأناشيد» من مسرحيات النو

اليابانية «ما ندعوه وحدة الصورة» (ماينر ص 145) كقاعدة تنظيمية. ولم تكن الأناشيد، على نحو واضح، محبوبة لأنها مثل مسرحيات النو لا تترابط حول صورة واحدة، ويمكننا وصف ثلاثة مجالات رئيسة للصورة فيما يخص الأناشيد: مجال عصر النهضة الإيطالية، أمريكا في عهد آدمز وجفرسون، والتاريخ الصيني. ويُقَدم كل مجال بتفصيل كبير: ومن خلال ذلك يتلقّى القارئ درساً جديداً في كل هذه الفترات. وعندما تتجلى «الأناشيد» في الذهن نفهم بأن الصين يمكن أن تكون جزءاً من تجربتنا وليست أقل من عوالم مالاتستا أو الرئيس آدامز. وفي النهاية زرعت الرموز التصويرية الصينية في النص كعلامات وتعلمنا كيف نميزها. وقد أفسح باوند بهذه الطريقة المجال أمام تيار جديد للدخول إلى الشعر الغربي. وقد تكون هذه الطريقة حاسمة إن لم تكن عنيفة لكنها توسع إدراكنا وتفرض فهماً جديداً لأبسط الأفكار. كما قرر باوند بأن الفكرة الصينية يمكن أن تدخل في الشعر الغربي من خلال الرمز التصويري. شيء مثل معبد سيسموندو الذي يأخذ

العديد من الأضواء في القصيدة ومع ذلك يبقى ثابتاً. يمكن أن توجد طرق أخرى كلما أصبحت الثقافة الصينية مألوفة أكثر. وعلى أي حال فقد وصلت الثقافة الصينية إلى التخوم وربما تجاوزتها.

وقد طالب إليوت في كلمات غالباً ما كانت مقتبسة من أشهر مقالاته بأن على الشاعر أن يكتب وفي أعماقه ليس فقط جيله الخاص. وإنما بشعور أن أدب أوروبا كله يكمن فيه بدءاً من هوميروس بما فيه أدب بلده الخاص كله، وله وجود متزامن ويشكل ترتيباً تزامناً أيضاً (إليوت عام 1951، ص 14). لقد وسع باوند هذا الترتيب ليستوعب آداباً من خارج أوروبا، لكن فكرتهما بقيت نفسها. إذ يجب على الأمريكي أن يحدد موقعه بالنسبة لجميع الكتابات الأخرى فكراً وإبداعاً وحيال أي تراث يمكن استخدامه. ويميّز ماينر بين أساليب الأمريكيين والإنكليز من بين الشعراء التصويريين تجاه الثقافة اليابانية. وكلاهما تعلمتا تقنية من شعرها: وفي حين أن التصويريين الإنكليز لم يذهبوا إلى أبعد من هذا فإن الأمريكيين احتاجوا لتوضيح ما تعنيه

اكتشافاتهم بالنسبة للثقافة الأمريكية. وشعر التصويريون الأمريكان أن الولايات المتحدة مدعوة لتوحيد الشرق والغرب (ماينر. ص 180) إن الأدب العالمي هو مفهوم أبسط بالنسبة للأمريكي الذي اعتاد على مزج العروق والأجناس فوق ترابه.

شيء مثل الأدب العالمي يصرح عن نفسه في «الأناشيد» التي تفتتح بالتذكير «بالأوديسا» وملحمة «السيد» التي وصلت بسرعة «أشجار الصنوبر في تاكاساكو وأكباتان للشوارع المخططة»، ومعها بدايات الحضارة:

إلى الشمال كانت مصر،
والنيل الأزرق العميق
يقطع الأرض القاحلة المنخفضة،
رجال مسنون وجمال
يشغلون النواعير... ...
(النشيد الخامس)

ضاعت على القارئ العديد من تلميحات باوند.

ولكن إذا فاته التفصيل، تشع الصورة الواسعة بوضوح كاف. فقد حاول شاعر واحد على الأقل أن يوجه لحظات كثيرة في الحضارة الإنسانية - وهو يتجاهل التيار العبراني - ليُظهر لبعضها البعض معانيها ويربطها مع بعضها بوعي واحد. و«الأناشيد» مثلها مثل رواية «يقظة فينيغان» التي تستند إلى عدد كبير من الكتابات التي سبقتها. ويعتمد كلا العملين على ثقافة أكثر تنوعاً مما يمكن إحرازه من قبل جميع القراء بل والقراء غير العاديين أيضاً. ومع ذلك حالما تعرف هذه الاحتمالات سيصعب تراجع الأدب. وما يبدو غريباً للجيل الأول فإنه سريعاً، ما يصبح طبيعياً للجيل الذي بعده، إذا كان له معنى.

إنَّ وعي باوند الخاص دون شك ينتمي إلى أدب مازال في طور التشكل. ويظهر أدبنا الخاص في عصر النهضة أو الأدب الروسي في أيام بوشكين رغبة مشابهة في امتلاك أدب خاص، رغم أن الروس يملكون قاعدة وطنية أكثر رسوخاً من الأمريكيين اليوم. فقد اطَّلع بوشكين على الشعر الفرنسي في

عصر والده وفي أيامه من خلال بايرون وشكسبير وسكوت، واطّلع على حافظ ودانتي والقرآن وجون بنين. ولم يرفض أي شيء أثار اهتمامه وكان في متناول يده. ويقدم غوته مثالاً أكثر دقة لشاعر معاصر يسعى إلى التواصل مع جميع الآداب ليفهمها جميعاً. إن حالة ألمانيا عندما عاصرها خلال حياته كانت لاتزال تنتظر الوحدة القومية وعصر نهضة ألمانية. هذا الوضع جعله يسعى إلى حب الاطلاع والتلقي وربما كان هذا الوضع مشابهاً لوضعنا الحالي عندما ندرك فكرة تحقيق عالم فكري واحد.

وإذا عدنا إلى الأدب الإنكليزي نجد مثل حب الاطلاع والتلقي هذا عند أرنولد (وكمثال حديث) عند لورانس. إن أرنولد كشاعر قد أخذ حيطته وحذره، وكناقد وجه ذوق الجمهور المثقف وعبر عنه على نحو جزئي. وكان مجاله المناسب إلى حد بعيد أوروبا، أما الأدب الأمريكي فلم يكن له أكثر من حقل أدبي قائم في حد ذاته وغير مقنع كثيراً. وكان ملماً بالأدب الإنكليزي إلى عمق معين وبالأعمال الأدبية الإغريقية والرومانية ومشاهير الكتاب في

فرنسا وإيطاليا وألمانيا الحديثة. وفي آخر حياته ألقى نظرة على الأدب الروسي الذي أحاط به عبر أعمال تولستوي وخصوصاً رواية «آنا كارنينا». ولكن إذا كان أرنولد قد أظهر نظرة مميزة للأدب المقارن في أوجها، مع أنها ضمن حدود واضحة، فإننا نجد لورانس اليوم أكثر إغراء لاهتمامنا وأكثر توكيداً على نحو جريء. إن أخطاءه في التفسير، وتمرده وهواجسه تنكر عليه مركزية أرنولد الكبيرة إذا كان حقاً يمكن اكتساب مثل هذه المركزية في عالم متغير. إن قيمة اكتشافات لورانس تنبع بشكل رئيس من حقيقة أنه انقاد إليهم بضرورات فنه. وإذا قارناه كناقد لنقل مثلاً مع صديق عصره ميدلتون موري يظهر بأن لديهما نفس النظرة للأدب. وبالنسبة لكل منهما فإن عملاً أدبياً يعني اكتشافاً ذاتياً وتحدياً أمام حياتهما. لكن لورانس كان أمامه اكتشافات أكثر وواجه تحدياً أكثر شدة. ولو لم يعط موري عنوان «مناطق العقل» لمجموعة من مقالاته لما استطاع لورانس استخدام هذا العنوان. فهو يتضمن راحة تأملية وسلوكاً فلسفياً مشاء يتجول بدراحة وهذا

غريب تماماً عنه. وإن بصيرة لورانس الخاصة قادته إلى مكان آخر: فهي تكشف «روح المكان»، وهي غرابة يستطيع العقل أن يراها بشكل حدسي دون إلحاق أو احتضان.

كل شيء بالنسبة للورانس هو قضية علاقة حية. وقد اكتشف الأشياء بشغف أكثر من معظم نقاد عصره وانطلق من خلال ذلك إلى الأساسيات كلما وجدها. وليس هناك مقاطع فاترة في نقده ولا غموض ولا سطحية كتلك التي تشوب أحياناً كتابات إليوت. وقد كوفئ لورانس كناقد مثل سانت بوف على «الشجاعة أن يعترف بما يشعر به بالإضافة إلى المرونة في أن يعرف ما يشعر به» (لورانس عام 1955 ص 119). لقد أحب سانت بوف لكونه «مثقفاً عاطفياً» ولاستعداده أن يتفهم كل تجربة حسب قوانينها. وينصب تركيزه كله على التجربة الخاصة. ولم يكلف لورانس نفسه في ترتيب تصوراته أو في نوع التساؤل الذي كان يثير إليوت ويحركه مثل: ما هو العمل الكلاسيكي؟ وما هو الشعر الثانوي؟ ومن ثم أين نضع جورج هربرت أو هوبكنز؟ وقد تكون

الكاتبة السردينية غرازيا دليدا روائية ثانوية. ويعترف لورانس بأنها «ليست كاتبة عبقرية من الدرجة الأولى»، ولكنها شدت انتباهه بسبب المجتمع الذي تصفه. عرفت غرازيا دليدا كيف «تكتب أو تبدع في رسم العقدة العاطفية لدى شعب بدائي» (نفس المرجع ص 292). وهذا كاف بالنسبة له. يكفيه للتعبير عن مشاعره بصدق في قراءة روايتها. ولكن أن يُصنفها ويختار لها مكاناً في الترتيب الأدبي الأوروبي بين العمالقة الموجودين أمر لا يعيره لورانس أي اهتمام.

لقد كان للورانس تعاملات مع كثير من الكتابات التي كانت الأفضل في الأدب المعاصر: مع هاردي، وربما كان من أقرب أسلافه، ومع بينيت وجلزوورذي وويلز الذين لم يصل أحد منهم إلى مستوى يرضيه. كما كتب عن تولستوي ودوستويفسكي وروزانوف وشيستوف وعن توماس مان وفيرغا عن الأعمال الأدبية الأمريكية في القرن التاسع عشر وأعطى لها بعد ذلك اهتماماً جاداً عميقاً لم يسبقه إليها أحد مثله. وكان عنده شيء ما

ليقوله عن الكتّاب الجدد أمثال جويس وفورستر ودوس باسوس وهمنغواي. لم يكن هناك عمق رجعي كبير لنظرته، وعلى الأغلب ليس أكثر من إشارة لا مبالية وسطحية للكتّاب القدامى. لقد اهتم بالحاضر واهتم بجزء كبير من الماضي (هاردي وتولستوي ودوستويفسكي وويتمان وميلفل) كما كان عليه فيما بعد أن ينفذ إلى معناه. ويبدو أن ليس كل ما بدا مهماً في أوروبا شدَّ انتباهه، لكن لم يفته شيء يستطيع المرء تخمينه بأن له أهمية بالنسبة إليه.

يمكن أن يكون لورانس غير عادل ومتذمر وصاحب (وجهة نظر)، لكنه تناول تلك الأعمال بعاطفة شديدة من البحث. وهكذا فإن النقد الذي كتبه ومثله الروايات والقصص التي تستجيب لمثل ذلك التحدي النقدي كما في «آنا كارنينا» تظهر للجميع انشغالاً كاملاً واحداً فيها. إنه يكتشف بالحدس مباشرة فيما إذا احتوى الكتاب صدقاً عاطفياً، والحقيقة تجاه المناسبة والمكان، وهي الحقيقة التي يبحث عنها. ويخرج لورانس ليشترك في سباق مع ميلفيل أو دوستويفسكي، يتلمس طريقه معهما ليجد

ما هي القوة الأصلية عضلياً وعصبياً وما هو مجرد ترهل. وبالنسبة له فإن أوروبا وأمريكا تزخران بالفرص، كذلك الأمر طريقة الحياة الروسية والصقليية، وإتيروسكان المندثرة، وهوبي التي لاتزال على قيد الحياة. ليس هناك حدود لحب اطلاعه، وهو يتكلم جهاراً:

الثقافة الأوروبية ليس لها جذور عند الروس (نفس المرجع ص 242)

المشكلة مع فيرغا كما هي مع جميع الإيطاليين، أنه لا يبدو بأنه يعرف تماماً أين هو. (نفس المرجع، ص 272)

ربما من الأسهل أن تحب أمريكا بانفعال عندما تنظر إليها من خلال الطرف الخاطئ للمنظار، عبر مياه الأطلسي كله، «كما فعل كوبر» في أغلب الأحيان، أفضل منه عندما تكون هناك مباشرة. (نفس المرجع، ص 318) إن هذه العبارات غير مهادنة في صراحتها اللاذعة. ويقدم لورانس كلاً منها كأنها إشكال. ولكن هل قال الحقيقة كاملة؟ فهذا قابل للجدال، ولكن

درجة اهتمامه وتعاطفه تخوله كشاهد متمرس أن يقول هذه الأشياء.

وتبرهن المقالة التي كتبها لورانس حول رواية فيرغا بعنوان «السيد دون غيزوالدو» (1889) على صفات لورانس كناقد - على مدى اطّلاعه ودقته وشعوره تجاه ما هو خاص، بالإضافة إلى صدقه. وتأثر لورانس في البدء برواية «الزوجة الموعودة» «التي تعد إحدى أفضل وأهم الروايات التي كتبت»، ومع هذا فقد أهملت هذه الرواية من دون أي تبرير مثل باقي قصص فيرغا. واطلع لورانس على تشيخوف، في أثناء قراءته لقصة «الخيالة الريفية» (1885)، ثم اطلع على أوكتاف فيوليت وجب وأيضاً على ماتيلدا سيروا. احتاج لورانس إلى كل هذه المراجع لكي تساعده في معرفة فيرغا وليكشف شخصيته الفنية ومن ثم لينتقل إلى الحالة التالية: «إن فيرغا صقلي الأصل من إحدى القرى الزراعية النائية في جنوب الجزيرة». وهذا ينطبق على كل شيء وجد غير مقنع في فيرغا:... «إن الرؤية الكاملة للإنسان قد لا تكون خاصة به كلياً. لكنه هو مصدر

كل تحركاته، والدافع الرئيس في هذه التحركات مستعار». لذلك فقد شرع في اعتبار القوة المختزنة في قصة «البيت قرب الشجرة الوردية» (1881) وللتعبير ببساطة عن «المشكلة مع الواقعية»، كما عاناها فيرغا وفلوبير على السواء حيث أن الناس في هذه القصة لم ترق إلى المفهوم المأسوي للكتاب. وأخيراً وفي النصف الثاني من المقال نظر لورانس إلى الوعي الصقلي ضد الوعي الروسي ووصل إلى الرأي التالي:

إن ما نجده في رواية «السيد دون غيزوالدو» هو نقيض ما نجده في رواية «الأخوة كارمازوف». ومن الصعب تصور وجود كاتب غير روسي أكثر من فيرغا: باستثناء هوميروس.

... وتكمن في «غيزوالدو» القدرة والسرعة والحيوية التي يتمتع بها الإغريق، كما تكمن نفس العاطفة والحيوية تجاه الثروة، ونفس الطموح، ونفس النقص في الشكوك، ونفس الانفتاح الغريب، دون أن يلزم فيرغا نفسه فعلاً، وصراحة بأي شيء... وهو لا

يعطي أي قيمة للعواطف مطلقاً، ولا لأي شيء تقريباً: وبذلك يظهر من جديد مزايا إغريقية حقيقية.

وفي كل هذا يتحرك لورانس بثقة من يعرف أوروبا ويعرف أين سيذهب في أدبها من أجل القيام بمقارنات صحيحة. ويوجد هناك أيضاً روائيون آخرون مثل توماس مان الذي يتمتع بمدى مشابه لمدى لورانس. وتكمن أصالة لورانس في طريقة معالجته المباشرة وجرأة ترتيباته المنتظمة. ومرة ثانية فإن كل شيء يتصل باهتمامه المركزي. وبهذه الطريقة فإن هذا الشاعر والروائي المُجد وأحياناً الناقد النشيط الذي يستنبط نموذجاً من الأدب الغربي، يقوم بتوضيح العلاقة بين المتضادات ويوجه تجربتنا ويجعلها مرهفة الحس.

لقد أشرنا سابقاً إلى اسم إليوت في هذا الجزء من الدراسة. فهو كناقد يعبر دائماً عن عدم ارتياحه: فقد اشتكى ذات مرة بأن الفنان المبدع في انكلترا يجد نفسه مجبراً أو على الأقل متعرضاً لإغراء قد يقضي كثيراً من وقته وطاقته في النقد، وقت وجهد يمكن ادخارهما لإتمام عمله الحقيقي: لا لشيء إلاّ لأنه

لا يوجد أي شخص آخر يقوم به (إليوت، عام 1960، ص 46). إن النقد الذي مال إليوت إلى كتابته بيده اليسرى والذي قرأه مرات ومرات دون رغبة منه قد سيطر على العقول الأمريكية والإنكليزية ربما لمدة ثلاثة عقود من الزمن. كما فعل باوند فقد حرر إليوت نفسه من العالمين القديم والحديث، ولكن مركِّزاً اهتمامه في القديم على الفكر الهندي أكثر من التاريخ الصيني والفن الياباني. وكما فعل لورانس فقد تحول إليوت بشوق إلى أوروبا، على الرغم من أن المرء يمكن أن يقول إنه تحول إلى أوروبا «مختلفة» ومنفتحة على الماضي والتي فيها دانتي وفيرجيل يشغلان مركزاً لنظام موزون ومنظم على نحوٍ جميل. لقد كان إليوت محظوظاً في تعليمه فقد عاصر هارفارد (في العصر الذهبي) عندما كان يسمع محاضرات لكل من سانتايانا ورويس وبابيت وكيتريدج جميعاً، واستطاع أن يجمع أفكاراً بقيت معه طوال حياته (هاورث عام 1965، ص 64 - 94). وربما كان الشيء الأكثر قيمة والذي قدمته له هارفارد هو مدخل لدراسة دانتي. ومنذ عهد تيكور قبل

حوالي مائة سنة كانت دراسات دانتي قوية في هارفارد وتدريس الآداب الرومانسية يندمج معها. وقد كان إليوت في شعره يضع دانتي نصب عينيه منذ البداية. إن الوحدة التي كان يبحث عنها هي – وحدة الفكر والشعور والميتافيزيقيا والفكر الاجتماعي واللاهوت – والتي استوعبها من دانتي، كما أراد أن يخلف دانتي في شعره الخاص به.

كانت فكرة أوروبا، والتقاء حضارة العصور الوسطى في دانتي، وحضارتها الحديثة التي لاتزال بحاجة لإعادة اعتبار من خلال رؤيته الخاصة: الوحدة الروحية لأوروبا استقلالها وتنوعها وقوتها الإبداعية وطاقات أوروبا المتمدنة – اهتم إليوت بكل هذه الأشياء ربما بالقدر الذي يمكن لأمريكي فقط أن يهتم به، كما كان قلقاً بشأن القرن العشرين. إن مجلته التي احتفظ بها من عام 1922 إلى عام 1939 والتي تدعى «المعيار» حاول من خلالها أن يجعل أوروبا واعية أكثر لنفسها. كما أن المجلة مدينة ببعض الشيء إلى المجلة الفرنسية «المجلة الفرنسية الجديدة»، ربما تدين أكثر إلى مجلة «نيويورك دايل»

(المرجع السابق، ص 246). ومن خلال تلك المجلة انعكست اهتمامات إليوت الفكرية وفهمه الخاص لأوروبا (الضيق بعض الشيء) وآماله من أجل إحيائها. لقد كان إليوت معجباً بالفكر الفرنسي وبالشعر الساخر لكل من كوربيه ولافورغ، وكان أيضاً معجباً بشكل كبير بشعر كل من بودلير وباسكال والذي تلازمه سلاسة الأسلوب. لقد كان ممكناً بالنسبة له، بينما لم يكن ذلك ممكناً بالنسبة لأي كاتب آخر، أن يقبل حقول المعرفة الفرنسية المميزة التي فرضها - الاهتمام بالشكل، والحاجة لكي يكون شعره محدداً حتى ولو على حساب التبسيط الخفي، والثقة في الطريقة المنهجية. وبالطبع يبقى إليوت أمريكياً من حيث الجوهر ولكن الكثير من اهتماماته والتعبير عنها كان فرنسياً. لقد كان ريمي دو كورمونت في وقت ما أستاذ إليوت في النقد، واستقى إليوت من تشارلز موراس أفكاره السياسية إلى درجة واسعة، كما قاده فكره الغريب المفعم بالشك إلى باسكال، الذي كانت كآبته وحماسته المؤلمة، وسخريته وتواضعه هي نفسها صفات إليوت.

إن مخيلة كاتب ينتمي إلى القرن العشرين، إذا كان مناسباً أن نعمم من خلال ثلاثة أمثلة، اثنان منها أمريكيان، تظهر على أنها تركيبة. ويبحث الشعراء الأمريكيون باوند، وإليوت، وستيفينز، وروبرت لويل، من جماعة «التقليدات» على الأقل حتى الآن لامتلاك أشياء من مصادر كانت تعد أجنبية. إنهم يغلقون المسافات، وشعرهم مضياف وتطبيعي يقبل دخول لفظة من لغة أخرى. إن الأوروبيين لم يكونوا متأخرين عن الأمريكيين، ففي هذا المجال مثلاً ريلكة، الذي استفاد من تجربته في روسيا ثم وجد «مجالاً قاسياً ومفيداً» في باريس أعطاه سر الشكل، وباسترناك الذي أحس بصلات قوية مع ريلكة ومندلشتام، شاعراً بسحر الثقافة اللاتينية واللغة الألمانية أيضاً، وانجذب بروست بقوة إلى راسكين وجورج إليوت، وبيتس الذي كان مديناً لكاتولس، وفيرلين ومالارميه، كما كشف له ذلك آرثر سيمونز (بيتس عام 1955، ص 319)، وجويس بذخيرته الثقافية الواسعة والمتنوعة. وكي نفهم أياً من هؤلاء الكتاب لا يكفي أن ندرس أدبهم الخاص بهم فقط،

فهم يجبرون القارئ على أن ينظر إلى خارج البلاد ويعيش في أكثر من ثقافة. ومن أجل تقييمهم تقييماً أدبياً كافياً لابد من توافر الحس المقارن.

إن الناقد في الوقت الحاضر يحتاج إلى أن يثقف نفسه على نهج هؤلاء الشعراء والروائيين. ونحن لدينا أيضاً مثال إدموند ولسون، ومرة أخرى لدينا كاتب أمريكي تدفعه ظروفه إلى حب اطلاع لا ينتهي. إن مشكلة الناقد في هذه الأيام هي أن عدة أعمال تثير ملاحظته: إنّ تدفق الأفكار والأحاسيس هنا يجب أن ينظم إلى حد ما. وللخروج من هذه المشكلة هناك طريقة وهي الانسحاب إلى الاهتمامات المتخصصة. إنّ تراكمات الكتابات الثانوية - التفسيرات المفصلة، والسير الذاتية ودراسات الخلفيات - تميل لأن تزيل الحواجز من حول المجالات الضيقة وكلما علمنا المزيد عن كل واحدة على حدة أصبح الأمر محفوفاً بالمخاطر في أثناء الخوض في عدد من هذه الكتابات من أجل الحصول على وجهة نظر عامة. في مأزق كهذا فإن الكتاب المبدعين - شعراء وروائيين. وجدوا طريقهم بشكل طبيعي في

الانتقال من أدب إلى آخر - مما يخولهم أفضل فرصة لكسب منظور جديد. عندما تنتشر أعمال كاتب ناضج ما في النهاية فسوف يبدو أنه حقق في هذه الأعمال نسقاً ضرورياً ألا وهو التقدم من مرحلة من التجربة إلى المرحلة التالية. وإذا كان هذا الكاتب شاهداً يمكن الشعور بمرجعيته، والتي يظهر فيه العصر حياً بصورة تامة، فإن الناقد قد يجد طريقه من خلال أعماله. إن كثيراً من الدراسات المقارنة أدت إلى تنظيمات تكشف القليل، أو إلى تتبع تيارات لا يمكن أن تفقد غثاثتها. إن هذه الدراسة المقارنة يجب أن تنشط بحاسة من حواس العالم التخيلي الذي يتحرك فيه الكتاب الأحياء. ومن خلال التعرف على مشاكلهم والأسباب التي حثتهم على أن يبحثوا عن هذا أو ذاك الكاتب المعاصر أو السالف في بعض أجزاء من الأدب العالمي، ومن خلال شغف كي يتتبعوا خطوات رحلتهم الأصلية. إن النقد، إذا استعملنا المصطلح القديم، يجب أن يكون إبداعياً. وهذا يتطلب النشاط والتوازن. هذه الأشياء يجب أن ترافق الكاتب

إلى أرجاء شبه معروفة، وبينما يراها بعينيه أولاً، يحاول الاحتفاظ برؤاها الخاصة في ذهنه.

إن دارس الأدب المقارن المثالي - الذي من أجله درسنا هؤلاء الكتاب المبدعين بهذه الطريقة سوف يحتاج وقتاً وصبراً وتصديقاً بتوجهه، كما يحتاج إلى عين مهتمة بالعنصر المحلي والخصوصي، ويحتاج أيضاً إلى وعي بالإطار التاريخي، وتحققاً جازماً أن الأدب كله واحد وغير قابل للتجزئة. أضف إلى ذلك الإقدام والتحفظ معاً، عليه ألا يدعي كثيراً أو يصرح بشكل إيجابي جداً، ومع ذلك يجب عليه أن يكون جاهزاً للمخاطرة. ولكن المشكلة الأولى التي تنتظره هي مشكلة اللهجة الوطنية.

* * *

قصيـدتـان

ميخائيل لوكونين(*) – روسيا

Mikhail Lukonin

1 – أمي

منذ وقتٍ طويلٍ لم أقبِّل أمّي

عندما كنتُ طفلاً صغيراً كنتُ أقبّلها معانقاً؛

كنتُ أجري من الطريق إليها، شاكياً، عندما يضربني أحد

(*) الشاعر «ميخائيل لوكونين» ولد سنة 1918م وتوفيّ سنة 1976م. حاز جائزة الدولة في الشعر، وله ما يقرب من عشرين ديواناً. ويتميّز شعره بالسلاسة والعاطفة الجيّاشة.

وأقرر بعد ذلك فوراً أن أكون أكثر شجاعة.

كنت أقول في نفسي: «الشجاعة هي العقدة!»

وكنتُ أقول: «الشجاعة هي الطريق

الذي يمكنك أن تعود فيه إلى البيت قائلاً: طابت أوقاتكم!»

«أنا مغادرٌ إلى الحرب!»

هكذا قلتُها مبتسماً بنَزَق،

«سأدير ظهري للدموع المنهمرة،

وصرخات الأم،

ذاهباً إلى محطة السكك الحديديّة!»

إنها المرأة التي ربّتْنِي.

تملأ التجاعيد وجهها الآن.

شفتاها مزمومتان. لقد فقدتْ جمالها الآن.

ولم يعد لديها أيّ شيء من حِدّتي، متوقداً في عينيها كما اعتدت.

وها هي ذي لحظة تأمل.

من يوم إلى يوم
أفكّرُ فيكِ،
في أيام طفولتي،
في مستقبلي أيضاً،
وفي المرأة التي ربّتْنِي.

منذ أمَدٍ بعيدٍ لم أقبّل أمّي.
«إذا كتبت لي العودة من جديد يا أمّي،
إذا أمكنكِ أن تصفحي عن ابنك
- بقلب الأم الذي تمتلكين -
سأعزم على أن أكون لطيفاً معك،
وسأغمركِ بفيضٍ من القبلات.
سوف أتبع قلبي المتلهّف
وأحتضنكِ بحُرقة،
وأمسح دموعكِ،

سنكون وجهاً لوجه مرّةً أخرى،

قبل أن أغادرَ، وأذهب بعيداً إلى الحرب!

2 – سأعود إليك

أنت تظن

أنني سأعود

مرهقاً ومنهكاً،

مذهولاً من فظائع الحرب،

متلهّفاً لأن أحكي

عن الجحيم الملتهب،

عن القذارة والألم والدم.

الذي سوف أقوله

– كما لو كان حقّي –

هو عن الموت المتفشّي والمتزايد.

لكنّك ذات ليلة حالكة
سبحتَ عبر نهر «الفولجا» إلى الحياة.
لقد نِلْتَ نصيبَكَ من الأيام القاسية،
بسبب العهود التي تراعيها!

أنت تظنّ
أنني بين مباهج الوطن
كروحٍ تائهةٍ سأهيم!
سوف ترتب سريراً،
لكني سأنام على الأرض
وستعدّ مائدةً
لكني سأتناول طعامي بجوار الباب..
سأزحف إلى البوّابة، وأحفر خندقاً.
وفي الليل، عندما تكون غير منتبه إلى وجودي
سأقفز صائحاً، وقبضتيّ محكمتين على السلاح:

«قِفْ!! وإلاّ سأطلق النارَ! من هناك؟!»

لا!

لا شيء من هذا سيحدث على الإطلاق!

القصة الدامية حُكِيَتْ.

سنأتي وقلوبنا رقيقة وخالية من الهموم،

ونكون قد كبرنا وشخنا، ولكن لم نَفْتُرْ أبداً

لن نعود أبداً محزونين ومنهَكين.

ولكن عندئذٍ – لم العودة من الأصل؟!

سنأتي لكي نبني ونرأب الصدع

قبل أن نستهين بأي وظيفة أو عمل!

لكي أدفع دَيْنَ الحبّ والرعاية،

إليك يا من أسرعتُ إليه عبر الجحيم.

إن ما تحمّلتُه كان عليَّ أن أتحمّله،

أنا لم أفعل أيّ معروف على أيّة حال.

الآن ليس بندقيّة،

بلّ قلماً هو الذي سأمسِكُ بيدي،

لكي أكتب قصيدة حبّ.

سأعمل في مصنع،

وسأنام في سرير،

حيث السماوات الآمنة فوقي.

ليس لنا الحقّ في اختيار ما نأخذ وما نترك

ليس لنا الحقّ على الإطلاق،

مع ذلك، فإنه من الأفضل

أن تأتي بيدٍ فارغةٍ

على أن تعود بروح خاوية!

* * *

ترجمها عن الإنجليزية يوسف عبدالعزيز علي

ملف الشعر التركي المعاصر

1 - ناظم حكمت

2 - نجيب فاضل

3 - جاهد صدقي طراجي

4 - ياووز بلند باقيلر

5 - محمد باشاران

ترجمة عبدالرازق بركات

التبدد وديالكتيك الجملة: دريدا، جان بيير ريشارد، مالارميه(*)

بيير زيما
Pierre Zima

ترجمة عزيز توما

إن وضع التفكيكية والبنيوية في علاقة ربما يعتبر بمثابة مقدمة نظرية في النقد يوجهها دريدا نحو التحليل الموضوعي لـ مالارميه المقترح من قبل جان

(*) من كتاب: التفكيكية: دراسة نقدية، وتم الاستغناء عن الهوامش لأنها لا تغني عن مراجعة الأصل.

بيير ريشار، بالرغم أن ريشار لا يمثل التيار البنيوي (كبنيوية غريماس وغيره)، إلا أنه يستخدم، في كتابه الضخم حول مالارميه، التماسك/ اللاتماسك النصي. إنه يسعى إلى إثبات التماسك الموضوعي لعمل مالارميه ويستند ليس فقط إلى مفهوم التكرار الدلالي، إنما أيضاً إلى المفهوم الهيجلي للجملة. وبرأيه، تشكل نصوص مالارميه جملة دالة، حيث أجزاؤها المترابطة تتضح تبادلياً في علاقاتها الديالكتيكية.

في هذا السياق بالذات، الذي يهيمن عليه البحث عند «رؤية موحدة» مثلما لاحظ ذلك ناقد ألماني يستخدم ريشار كلمة تعدد Dissémination. هذه الكلمة هي في الأصل تعود إلى مالارميه وتظهر في مقدمة تعود إلى فاتيك Vathek حيث تتخذ معنى تحضيرياً بوضوح: في هذه المقدمة يتحدث مالارميه، بصدد إضفاء الطابع الإنكليزي على الرواية الفرنسية لـ وليام بكفورد Becford 1961، عن الجملة التي «تتبدد في الظلمة والغموض ويقابلها «بإضاءة كلمات».

في كتابه عالم مالارميه الخيالي L'univers imaginaire de Malarmé (1961) يعتمد ريشار على هذا التناقض بين الظلمة والنور ويدخل الاسم الذي سيتبناه دريدا فيما بعد «مقابل تبدد المعنى، ستكتسي هذه الكلمة الموفقة رداء الحقيقة، حقيقة رونق صلب». يبدو إذاً هذا المفهوم المتنازع للمرة الأولى في سياق «لوغومركزي» وهيجلي حيث أثارت ادعاءاته التوحيدية والشاملة دريداً، ويحمل أحد فصوله هذا العنوان «نحو ديالكتيك للجملة». لكن مم تتكون «هيجلية» جان بيير ريشارد ؟

بداية وفي محاولته لتقديم مالارميه كمؤلف يدافع عن المعنى ضد الـ «غزوات اللفظية للصدفة» ويسعى إذن إلى بناء جملة متماسكة، مشبعة بمعنى تنظمه غاية ذاتية. يستند ريشار بوضوح إلى هيجل حين يعود إلى قراءات مالارميه («ربما بوسع مالارميه أن يتذكر هنا تعليق فيرا Véra إلى هيجل») وعندما يصر على التوليفة المالارمية بين الـ «محسوس» sinnliche Erscheinung والـ «مفهوم المجرد» في الفكرة. هذه التوليفة ليست مجرد تجريد إنما «تشبه

بالأحرى لما يسميه الفلاسفة اليوم ماهية محسوسة» والأمر قد لا يتعلق إلا بالفلاسفة الهيجليين.

يرى ريشارد أن الفكرة المالارمية هي فكرة تتصل بتوليفة Synthése في حكايته الهندية «الميت الحي»، على سبيل المثال يسعى الشاعر إلى التوفيق بين الـ «مبادئ المتعادية» مثل نهار وليل، حياة وموت، إلخ.... ولكي ينجز هذا التوفيق يستخدم الاستعارة التي تبدو، عند ريشار، كأداة للتجاوز الديالكتيكي Auphenbung: «بالنسبة لمالارميه، إن التوازن المثالي هو في الواقع التوازن الذي يقوم بين عنصرين متعارضين. هكذا فالاستعارة هي مزاوجة والتوليف هو اختزال ديالكتيكي للمزدوج إلى واحد».

أخيراً، إن المنهج الموضوعي الذي طوره ريشار في كتابه حول مالارميه يذكرنا ببنيوية لوسيان غولدمان التكوينية Génétique التي تسعى إلى جعل الأجزاء تعبر بالنسبة للكل، والجملة بالنسبة للأجزاء. يبدو أن ريشار يتبع هذه الحركة التأويلية عندما يتحدث عن «البرهان الديالكتيكي للكل بواسطة

الجزء، والجزء بالنسبة للكل». إن مفتاح عقد التماسك الشامل هو الفكر الهيجلي، وريشار يتحدث، بصدد الفكرة المالارمية، عن «مركز أسمى هو الفكر».

على الصعيد الدلالي «يضمن تكرار الدوافع» «صرامة التطور الموضوعي». في مكان آخر يركز ريشار على معيار المعاودة. بالرغم أنها حدسية بالأحرى، وأن تحليلها النصي يستند إذن إلى المفاهيم التي تعدها (بصورة مستقلة عن التحليل الموضوعي) سيميوطيقيا غريماس البنيوية. إن طريقته لتصور التماسك الدلالي للنص المالارمي تدفع إلى التفكير بمفهوم غريماس حول التناظر: «شعلة، على سبيل المثال، تتراكب على شعر بغية إحياء مفهوم ازهرار يشتعل في داخلنا». جبل جليدي يتحد بطهارة النفس بهدف إبلاغنا جوهر البرودة العذراء. هنا نشهد محاولات جمالية هيجلية و«بنيوية» لتوضيح المحتوى المفهومي لعمل أدبي.

إذاً ليس من المدهش أن يُغضب عمل جان بيير ريشار فيلسوف التفكيكية. في مقال نشره دريدا

تحت عنوان «الجلسة المزدوجة» (تيل كيل tel quel 1970 التبدد 1972) يأخذ فيه على التحليل الموضوعي «مركزيته» الأفلاطونية ويتحدث، بشأن كتاب ريشار، عن «جو حميمي، رمزي وهيجلي جديد». ويبدأ في طرح إمكانية الـ «نقد الموضوعي» للنقاش.

إنه يعترض على القضية الأساسية للتحليل الموضوعي الذي بموجبه يستهدف المشروع المالارمي «توحيد العالم بواسطة الكتاب» في نفس الوقت يهاجم فكرة ريشار بأن مالارميه حاول احتواء تبدد المعنى والتحكم به بهدف القدرة على إنجاز مشروعه التوحيدي. بالنسبة لدريدا يتعلق الأمر بتحرير كلمة «بدد» من النير الأفلاطوني - الهيجلي ومن سطوة ميتافيزيقيا الجملة tolalité والجعل منها (لا -) مفهوماً أساسياً للتفكيكية.

فهو يحاول أن يبرهن - كان من الممكن توقع ذلك - على أنه ليس هناك لدى مالارميه «مدلولاً في الدرجة القصوى» أو «مرجعاً في الدرجة القصوى»

ويورد تعزيزاً لهذه القضية، جميع التباسات القصيدة المالارمية وتعدد معانيها ويبين إلى أية درجة تحول قراءة للنصوص المذكورة التكرارية الموضوعية (أو البنيوية)، التي يستند إليها ريشار، إلى قابلية التكرار، إلى بعثرة دلالية: إلى تبدد.

هكذا، فإن موضوع الطي pli (كلمة تتكرر لدى مالارميه على سبيل المثال في قصيدة الإجلال hommage: «صمت مأتمي لنسيج متموج/ يرتب على الأثاث أكثر من طية واحدة») يدرجه ريشار في جملة دلالية يحكمها مفهوم الحميمية، يفككه دريدا الذي يركز على أن «كل ما في الطية يعبر أيضاً عن الانغلاق، التبدد، الفسحة، الإرجاء إلخ». في السياق النظري المخطط له هنا، ثمة أهمية ما بدون شك لكلمة «أيضاً»: لأن دريدا لا ينكر وجود مواضيع يقوم ريشار بتحليلها (طية، أبيض، لازورد) لكن إمكانية تجميعها في جملة ممفهمة ربما تكون الـ «حقيقة».

خلافاً لهيرمينوطيقيا ريشار الشاملة إن التبدد الذي ينادي به دريدا لا يعرف أي تحديد مفهومي.

فهو حتى يستبعد التمييز التقليدي بين الـ «معنى الأصلي» والـ «معنى الاستعاري». في وضع مأزوم، حيث الحقيقة ذاتها تتحول إلى «جمهرة عاجة بالاستعارات» (نيتشه)، كل محاولة لعرض الاستعارة على المستوى المفهومي محكومة عليها بالفشل على الفور. ليس هناك غير الصورة والفلسفة تتحول إلى علم البلاغة بالمعنى النيتشوي: «إن تبدد البياضات (ونحن لن نعني البياض) ينتج بنية مجازية تدور حول ذاتها بواسطة الإضافة المستمرة المتمثلة بدورة على الأكثر: لا استعارة ولا مجاز مرسل بعد الآن. كل شيء يصبح مجازياً، لم يعد هناك معنى حقيقياً ولا استعارة». والطية لا يمكن اختزالها إلى مفهوم الاستعارة: ليس فقط لأن المعنى الحقيقي يتلاشى، إنما أيضاً لأن هذا الدال المالارمي يكتسي دلالات متناقضة. ويرى دريدا أن كلمة «طية» هي في نفس الوقت عذرية وما يغتصبها، وغالباً إنها ليست هذا ولا ذاك، هذا ما يجعل معناها «غير قابل للبت فيه» وازدواجي بصورة غير قابلة للاختزال.

من الواضح أن التبدد بشكله الدريدي لا يمكن أن يماثل تعدد السيميوطيقي الذي حدده غريماس وكورتيز على أنه «مماثلة متعددة»: كمشاركة مماثلتين أو عدة مماثلات متنافرة، لأن في سياق تعدد المعنى، ربما يحدد المعنى بمقدار ما يمكن تحديد موقع كلمة (sémème) على مماثلة واحدة. إذاً، أمرٌ «لا يمكن البت فيه». تتميز التفكيكية عن السيميوطيقيا من خلال الازدواجية الجذرية، النيتشوية التي تجعل تحديد الوحدات اللغوية مستحيلاً. هذه الازدواجية تفضي إلى المأزق المنطقي الذي يلعب دوراً هاماً في الخطابات التفكيكية الأمريكية (بول دومان).

إن الازدواجية الدريدية تقود إلى تجاوز التمييز الممأسس بين الأدب والفلسفة «يعلق دريدا بأن نصوصي لا تنتمي لا إلى السجل «الفلسفي» ولا إلى السجل «الأدبي». إنه إذاً لأمر عارض أن يجري الحديث عن الاستطيقيا بصدد التفكيكية -مادام أن كل استطيقيا هي فلسفة. بالرغم من هذه الصعوبة فإن النقد الأدبي الدريدي قد يدرك على أنه جمالية نيتشوية للدال على صعيد التعبير: جمالية تحاول

تجاوز حدود البوليسميا [تعدد المعنى] عند تخيل التبدد. غير أن دريدا لم يبرهن حقاً أن الكلمات الأساسية للنصوص المالارمية «لا يمكن البت فيها» ويمكن أن نأخذ عليه بأن هذه النصوص ربما قد تحلل على المستوى السيميوطيقي كالوحدات المتنافرة و«المتعددة – التماثل» حيث معناها يتغير من مجتمع إلى آخر، من عصر إلى آخر. إن النقد الذي يوجهه إلى ريشار مبرر بمقدار ما ينزع التحليل الموضوعي إلى إعطاء الأفضلية لأحادية المعنى النصية وإلى إهمال التنافر الدلالي للقصيدة المالارمية، وقدرتها على الاضطلاع بدلالات جديدة في سياق تاريخي مفتوح. أخيراً تظهر بعض الصعوبات المتعلقة بالسيميوطيقيا البنيوية أن قرار إسناد مفردة lexème طي] إلى تماثل isotopie خاص أو إلى عدة تماثلات هو أحياناً – ليس دائماً اعتباطي، وأنه يمكن إذاً أن تكون هناك كلمات «غير قابلة للبت فيها»: من هنا تدعو الحاجة إلى ضرورة متابعة الحوار بين هذين الموقفين المتشددين.

* * *

العلم والشعر وجهان للنشاط الفكري(1)

جاستون باشلر
Gaston Bashelord

ترجمة مصلح النّجّار

استمرارية الأفكار المسبّقة:

في إطار سعينا وراء تقريب أنفسنا من السمة

(*) هذا النص ترجمة للعنوان: TWO ASPECTS OF A CAREER من كتاب SCIENCE AND POETRY ON POETIC IMAGINATION AND REVERIE.

الموضوعية، ينبغي لنا أن نتكلّم أولاً على موضوع ما. بَيْدَ أن ردّة الفعل الأولى، الناجمة عن هذا القرار، تكمن في أن هذا الموضوع سيعمل بدوره على تحديدنا، بقدرٍ أكبر مما سنعمل نحن على تحديده. وأنّ ما نعده أفكاراً أساسية عن العالم، ليس في حقيقته إلاّ تبدّياً لمدى فجاجة عقولنا. ففي بعض الأحيان تدهشُنا بعض الأشياء التي نتخيّرها، فنجمع حولها جمهرةً من الافتراضات والتخيلات، حتى نكوّن فكرة مسلماً بها، تتمظهر بعدها بمظهر المعرفة في حين يكون مصدر المعرفة غير صافٍ؛ ذلك أن الدليل الأولي لا يمكن عدُّه حقيقة أساسية.

لا يمكن الوصول إلى الموضوعية العلمية تجاه شيء ما؛ إلا بعد قطع العلاقة المباشرة مع هذا الشيء، ورفض عزو الاختيار الفطري، وفحص الأفكار المتكوّنة لدينا عند الحديث عن هذا الشيء للمرة الأولى، ثم رفض هذه الأفكار. وإن أية طريقة موضوعية، ومثبتة جيداً، وكفيلة بدحض الارتباط الأوّليّ بالموضوع؛ عليها التدقيق أولاً في كلّ شيء: الإحساس، والعقلانية، وحتى أصل الكلمة التي تدل

على الشيء موضوع الحديث؛ ذلك أنّ هذه الكلمة التي ابتُكرت لتغني، وتدلّ، نادراً ما تتطابق مع ما تكوّن لدينا من أفكار حولها. وإننا من دون مثل هذا النوع من اليقظة الناقدة؛ لا يمكن أن نكوّن اتجاهاً موضوعياً حقّاً.

نجد عند دراسة الإنسان أنّ التعاطف هو أساس منهج العمل، ولكننا يجب أن نبتعد عن المشاعر الجياشة، وعن الرحمة، وكبت النفس؛ حين نواجه كلمة عاجزة عن إحداث الأثر المطلوب، وغير منسجمة مع طريقتنا في الحياة، ولا تحمل معنى من معاني الفرح أو الأسى لدينا.

إنّ محوري الشعر والعلم متضادّان منذ البداية، وتُعنى الفلسفة بجعلهما متكاملين، ولتوحيدهما بوصفهما طرفي نقيض أُحسن اختيارهما. وإن هنالك نوعاً من الكره بين الشاعر والعالِم، وهو عائد إلى طبيعة تكوين شخصية كلٍّ منهما؛ فالعالم قليل الكلام، وهذا لا يروق الشاعر.

سأدرس مشكلة في نص لم تُحقّق فيه النظرية

الموضوعية الهدف المرجوّ منها ، وكانت الأفكار المسبّقة مهيمنة إلى درجة أنها تضلّلُ العقول المستنيرة، وتسير بها القهقرى إلى الحظيرة الشعرية، حيث تحلُّ الأفكار المسبّقة محل التفكير المنطقي، وتختبئ النظريات بين سطور القصائد. فكل ما كوّناه من أفكار مسبقة، وتخيلات حول النار مثلاً، مرجعه مسألة نفسية صرفٌ، حتى إنني لا أتردّد في الحديث عن تحليل نفسيٍّ للنار.

ظهر لي كتاب منذ مدّة، حاولت فيه أن أصف ظاهرة calorific بوصفها محوراً محدّداً للموضوعية العلمية. وقد شرحت كيف تشارك الهندسة والجبر بمظاهرهما المجردة ومبادئهما في توجيه التجارب نحو المقترب العلمي. وأما المحور النقيض – الذاتية subjectivity التي أودّ اكتشافها لإعطاء مثال على النظرة الثنائية التي يمكن أن تطبق على أية مشكلة ناجمة عن دراسة حقيقة شيء تمّ تحديده. وإذا ما كنتُ محقاً فيما يتصل بالموضوعية والذاتية؛ فينبغي أن يتحقق تفريق أكثر وضوحاً بين الحالم والمفكر، على الرغم من استبعاد وجود نهاية لمثل هذا التفريق.

وعلى أية حال فإن الرجل الذي أرغب في دراسته حقاً، هو ذلك الرجل الحالم المتأمل الجالس معتزلاً إلى موقده، عندما تكون النار متوهجة كما لو كانت الوعي الماثل في وحدته.

إنّ مهمة مثل مهمتي هذه لا يمكن أن تكون متوافقة مع خطة تاريخية، ففي الحقيقة توافرت حالاتٌ من الأفكار المسبقة في الأذهان لمدة طويلة، فلم يعد ممكناً بذلك إقصاؤها بالتربية العلمية المعاصرة. فحتى العالم نفسه، حين يبتعد عن عمله قليلاً؛ يجد أنه لا مناص له من اللجوء إلى هذا النوع من الخيال؛ ولذلك كان من غير المجدي، مروراً بمراحل التاريخ، شرحُ عملية فكرية دائمة التناقض مع تعليم تاريخ العلم. وعلى النقيض مما سبق؛ يجب أن أكرّس جزءاً من جهدي لتوضيح إمكانات الخيال الحالم في العودة بنا إلى الأفكار البدائية البسيطة، والعمل الدؤوب لضمان ذلك، على الرغم من حيثيات التفكير العلمي.

وأخيراً، فأنا لن أبقى في مرحلة منعزلة، من السهل فيها وصف أفكار عن النار. وما يبدو مثيراً

من استمرارية هذه الأفكار المسبقة أنه كلما كان ما أستخدمه لإثبات ذلك معاصراً، كانت أطروحتي أقوى. وإنّ الشيء الذي أبحث عنه في التاريخ هو هذا الدليل الدائم على مقاومة هذا التطور في التفكير العلمي: رؤية العجوز خلال الطفل، والطفل في العجوز، والمشتغل بسحر الكيمياء القديمة خلف المهندس.

الخيال والمنطق قطبان لعملية واحدة

إذا كان ينبغي لي اتخاذ قرار بشأن مهنة معينة، تتسم بتنوع مصادر الكتب المتصلة بها؛ فإنه من الأفضل إدراجها في بند الإشارات المتناقضة الناجمة من مفهوم الشيء، وصورته. وهما عنصران لا يمكن دمجهما أو التجسير بينهما؛ فالشخص الذي يكرس عقله للمفهوم، وينذر روحه ونفسه للصورة، ينبغي له أن يدرك بأن الطرفين قد تطورا عبر خطين متشعبين من الحياة الروحية. ولعل من الناجع التحريض على إذكاء جذوة المنافسة بين الفعاليات

المفهوماتية، والفعّاليات التصورية. وعلى أية حال فإن أية محاولة لجعل هذين النوعين من الفعاليات يتعاونان آيلةٌ إلى الفشل. فالصورة لن تُسبغ السمة المادية علي المفهوم، والمفهوم يعمل بدوره على تحديد الصورة وتقييد وجودها.

لن أحاول الإقلال من التنازع القطبي للفكر والخيال، من خلال اللجوء إلى تفسيرات مضلّلة. ففي أحد الأيام انتابتني رغبة في تأليف كتاب يساعد على التخلّص من الصور الخيالية، التي تميل إل توليد مفاهيم في مجال المعرفة العلمية، وتعزيز هذه المفاهيم. ولكن المفهوم عندما يمارس حضوره الأساسي في حقل المفاهيم؛ فإن استعمال الصور الخيالية يضعفه. وهنا تظهر المفاهيم المتداخلة، وهي تلك المفاهيم المتكونة من خلال التفكير العقلي المنطقي، وهذه مفاهيم استمدت معناها وتماسكها من خلال علاقات فكرية نشأت بينها ، وقد عملت على إظهار مثل هذه العلاقات في كتابي الموسوم تطبيقات في المذهب العقلي Le rationalisme appliqué. ففي التفكير العلمي يعمل المفهوم بأداء أحسن إذا تم

تجريده من أية صورة خيالية مرتبطة به، وهذا التحديد في الأداء يحرّره من بطء مراحل التطور التي يمرّ بها عادة. هذا التطور الذي يصبح بالتدريج مسألة نفسية بحتة.

تنمو قوّة المعرفة مع كل نصر للتجريد البنّاء، ويختلف عملها عمّا يوجد في كتب علم النفس، فالقوة التنظيمية للفكر المجرد بالغة الوضوح في الرياضيات، برأي نتشه الذي يقول: «تكون المعرفة المطلقة مفرطة في الرياضيات».

إن الشخص الذي ينذر نفسه للتفكير المنطقي يمكنه تجاهل الضبابية التي يحاول غير المنطقيين التعتيم، من خلالها، على ذلك الضوء المسلط تجاه المعارف المنظمة، بمعزل عن الخيال.

من جهة أخرى لن أتكلم هنا على حبي المخلص للصور لأدرسها، بعد ذلك، بمساعدة منظومة هائلة من المعارف. إن النقد المستند إلى الفكر والموجه إلى الشعر لن يقود إلى المركز، حيث تتشكل الصور الشعرية ويجب علينا أن نتجنب تحري صور شبيهة

بالمعلومات التي يَنشدها المنوِّم المغناطيسي من مريضه. ولابد لنَخْبر هذه الصور من اتباع طريقة معينة، شبيهة بالتنويم إلى حد ما، مع إطلاق العنان لأخيلتنا، كما يجب علينا أن نسمع ما يقوله المنوم لمرضاه على حدّ زعم تشارلز نودر Charles Nodir ولا يمكننا دراسة الصور إلا من خلال الصور ذاتها، نحلمها كما حدثت، وكأنها أحلام يقظة. ولا يمكن دراسة هذه الصورة بطريقة منطقية موضوعية، ذلك أن المرء لا يمكن أن يستذكر صورة ما إلا إذا كان معجباً بها، وإننا نجازف بفردية الصور من خلال مقارنة بعضها ببعضها الآخر.

ولهذا تتكون الصور، والمفاهيم على طرفي نقيض من العمليات الذهنية: الخيال، والفكر. وتمثل هنا فاعلية قطبية الإقصاء بين هذين الطرفين، على العكس تماماً مما هو الحال عليه في أقطاب المغناطيس؛ فالقطبان المختلفان لا ينجذبان، بل يتنافران، وإذا كان المرء محباً لكليهما؛ فعليه أن يتعلم أن يحبّ قواه الذهنية بطريقتين مختلفتين، إحداهما حبّه للواقع، والأخرى حبّه للخيال. وقد

توصلت إلى ذلك متأخراً جداً، بحيث غدوت مؤهلاً لإجراء تناوب في العمل بين الصور والمفاهيم، بين ضوء النهار، وعتمة الليل. وللتمتع بكلتا الطريقتين في التفكير - بل بطبيعتي المزدوجة في توجيه تفكيري، التي غدت منظمة، صار بإمكاني تصنيف كتابين: أحدهما يتناول العقلانية المطبّقة، ويتناول الآخر الخيال الفاعل. ومهما كانت الطريقة الحسنة في التفكير غير مرضية في أعمالي، فإنها طريقة متعمقة، وغير فارغة أبداً، وهي تمثل ضمير الإنسان الدؤوب حتى النفَس الأخير.

السر الذي يخبئه الحليب مثال للتوليف الخيالي

عندما يخبرنا شاعر ما بحقيقة كون الحليب أسودَ اللون مثلاً؛ فهو بالطبع لا يكذب على نفسه، ولا علينا. بل على العكس من هذا، فهو يتوصل هنا إلي نتيجة غير عادية، ويعدّها حقيقة واقعة، على حدّ مذهب سارتر، حين قال: «إذا أردنا يوماً اكتشاف حقيقة الشيء... فعلينا أن نبحث في أعماقه»، وقد نعرف عن الحليب هنا سواده السرّي. ولكن بالنسبة

إلى رينارد Renard فإن «الحليب أبيض بشكل واضح، بحيث إنه ليس إلاّ ما يظهر منه فحسب».

ونستطيع هنا أن نلحظ الفرق بين محاورة المنطق، تلك القائمة على ترتيب المتناقضات بعضها بجانب بعضها الآخر، بهدف الإحاطة بمدى الاحتمالات كلها، بالإضافة إلى جدل الخيال الساعي إلى كل ما هو حقيقي ومخفي، أكثر منه ظاهراً. وإن حركة جدل المحاورة تتنافى مع جدل التطابق Superposition، ففي حين تعتمد الأولى للتسوية بين مظهرين متعاكسين؛ يعتمد التطابقُ. الفهمَ التحليلي للشكل والمادة، وتأتي التراكيب المتطابقة في المرتبة الأولى. والشاعر الذي يتعامل مع الصورة المادية العميقة يعرف تمام المعرفة أن المادة غير الشفافة مهمة لوعي ذلك البياض اللطيف.

لقد كان برايس بارين Brice Barain محقاً في مقارنة هذه الصورة بمقولة أناكساغوراس Anaxagoras: «الثلج المكوّن من الماء أسود.. على الرغم مما نراه، وبالفعل؛ ما الفضل الذي يستحقه الثلج بسبب بياضه، في حين لم تكن مخلّفاته ونتائجه

بيضاء. وما لم ينبع ذلك من الأعماق المخبأة، لتتبلور وتصبح بيضاء؟

إن نيّة وضع البياض لم تُوهب للون جاهز موجود، وينبغي له أن يبقى على ما هو عليه، فالخيال المادّي هو وحده القادر على وضع الأشياء البيضاء من مواد غامقة، والتغلب على تاريخ السواد كلياً.

قد تبدو هذه التعبيرات ادّعاءات كاذبة، وبعيدة عن الحقيقة، بالنسبة للأذهان المستنيرة، ولكن الأفكار المسبقة عن خصوصية المواد لا تتبع القوانين التي يفرضها الفكر الدال. ويبدو أنه بالإمكان بطريقة ما أن نوازن الأطروحة المثيرة التي وضعها بارين حول اللغة، وتتضمن إعطاء أي كلام معنى معيناً ذا عمق، يمكن من خلاله للخرافة والصور أن تستمر، وتظهر الصور إلى العيان بطرق خاصة.

وأحسن دليل أنّ جدلَها موضوعي أننا رأينا للتوّ صورةً غير مخطوطة تعرّض نفسها ليتناقلها جمهرة من الكتاب على اختلاف طبائعهم.

* * *

بائعة الحليب

ميخائيل زاشينكو* - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمروف

بينما نحلّ وإياكم مسائل مختلفة ذات أهمية حول المزارع التعاونية والخطط المالية والصناعية، فإن

(*) 1895 - 1958: ولد في أسرة رسام فقير. كانت والدته تكتب القصة عن حياة الفقراء. شارك في الجيش خلال الحرب العالمية الأولى وتولى بعد ثورة 1917 العديد من المناصب كما عمل بعد تقاعده في كثير من الأعمال. يركز في قصته على حياة الشعب الروسي.

الحياة تسير بدورها، والناس يدبّرون أمورهم - فالرجال يتزوجون، والنساء يتزوجن، ويهتم الناس بسعادتهم، وبعضهم يقوم بالخدع والمضاربة[1]، وطبعاً - في الوقت الحاضر - القيام بالمضاربة أمر صعب نوعاً ما، ومع ذلك يوجد المواطنون الذين يخترعون شيئاً جديداً في هذا المجال.

وأريد التحدث إليكم عن إحدى هذه المضاربات، لأن هذا الحدث ممتع بعض الشيء، ومع ذلك هو حدث واقعي، وقد وصل أحد أقربائي من القرية وأخبرني هذا الخبر.

إحدى المواطنات في مدينة سيمفيروبول، طبيبة أسنان، اسمها «آ»، وهي أرملة، قررت أن تتزوج.

أما الزواج للنساء في الوقت الحاضر فهو أمر ليس بسهل، لاسيما للمرأة المثقفة، وهي تريد أن ترى بجانبها رجلاً مثقفاً مناسباً لها.

(1) المضاربة: هي أن يشتري شخص شيئاً ثم يبيعه ليكسب بعض المال، وكان هذا الأمر ممنوعاً في العهد السوفيتي (المترجم).

في بلادنا - في بلاد العمال - مسألة المثقفين لاتزال مسألة حادة، ولم تحلّ قضية الكوادر بصورة إيجابية، أما هنا، معذرةً، فالموضوع موضوع عريس!! ومن المعروف، أن العرسان المثقفين ليسوا كثيرين في الوقت الحاضر، يعني يوجد عدد منهم، ولكنهم إما متزوجون، وإما لديهم عائلتان أو ثلاث، أو أنهم محرومون من الحقوق المدنية، وطبعاً، الحياة الزوجية مع هذه الطائفة ليست حلوة.

وفي هذا الحال كانت تعيش في مدينة سيمفيروبول الأرملة التي فقدت زوجها في العام الماضي، وكان قد توفي بمرض «السل».

ها، يعني مات زوجها! في بادئ الأمر، ربما تحملت هذا الحدث بسهولة، ربما كانت تفكر أنه لا بأس به، ثم رأت أن الأمر ليس بسهل، فلا يكثر العرسان في العالم، وطبعاً، فقد حزنت، واستمر حزنها حوالي سنة، وهي تتحدث عن حزنها إلى بائعة الحليب. كانت بائعة الحليب تأتي إليها، تحضر لها حليباً. ولأن زوجها مات بالسل، فقد بدأت تهتم

بصحة نفسها ، وتتناول أطعمة جيدة وبعناية دائمة، وها هي تشرب الحليب خلال السنة، وتتحسن، ومع ذلك تدردش مع بائعة الحليب.

ولا نعرف كيف بدأ الحديث بينهما ، من الممكن أنهما دخلتا المطبخ وبدأتا تتحدثان، مثلاً، هي تقول إن المأكولات تغلو، وفي الحليب دسم قليل، وغير هذا لا يوجد عريس.

وتقول بائعة الحليب:

- آه، بلا شرط، يمكننا التحدث عن أي شيء، ولكن عددهم قليل:

تقول طبيبة الأسنان:

- أكسب جيداً، كل شيء لديّ متوفر - الشقة والأثاث والنقود ، وعن نفسي فأنا لست قبيحة. أما الزواج مرة ثانية، فلا أقدر، ولا أعرف، فهل من الأفضل نشر الإعلان عن الرغبة في الزواج في الجريدة؟

تقول بائعة الحليب:

- الجريدة هي ليست عملية ولكن لابد من تدبير شيء ما.

تجيب طبيبة الأسنان:

- عند الضرورة، لا أبخل بالنقود ، سأعطي نقوداً للتي تعرّفني على شخص يريد الزواج.

تسأل بائعة الحليب:

- هل تعطين كثيراً من النقود ؟

- نعم، - تقول طبيبة الأسنان، - طبعاً، هذا الأمر يتعلق بالشخص الذي سوف يُوجد، لو كان مثقفاً وسيتزوج، أعطي ثلاثين روبلاً دون تفكير.

تقول بائعة الحليب:

- ثلاثون روبلاً قليل. اعطيني خمسين روبلاً، وأنا أدبر الأمر، أعرف شخصاً يناسبك.

- طيب، من الممكن أنه ليس مثقفاً، تقول طبيبة الأسنان، - أو ربما كان شخصاً بسيطاً.

- لا ، - تقول بائعة الحليب، - لماذا شخص بسيط؟!

إنه مثقف جداً، هو كهربائي، وقد أكمل سبع سنوات من الدراسة في المدرسة.

تقول طبيبة الأسنان:

- إذن، عرّفيني عليه، ها هي عشرة روبلات عربوناً لشغلك.

كان هذا هو كل الحديث.

ولابد من القول، إنه لم يكن لدى بائعة الحليب أي شخص، عدا زوجها، ولكنها اهتمت بالمبلغ الكبير، وبدأت تفكر في أي طريقة سهلة، تحصل بها على النقود من هذه الطبيبة.

وها هي تعود إلى البيت وتتحدث لزوجها:

- اسمع، يا نيكولاشا، يمكننا الحصول على خمسين روبلاً دون مشقة.

إذنْ، تتحدث إلى زوجها عن واقع الأمر، وتقول إنها تعرفه على هذه الطبيبة التي أصبحت غنية، وهي غبية وستدفع خمسين روبلاً، وتقول:

- وعند الضرورة، إذا كانت الطبيبة مصرة، يمكن

تسجيل الزواج، في الوقت الحاضر هذا الأمر ليس من الصعب؛ اليوم أنت تسجل عقد الزواج، وغداً أو بعد غد عكسه، أي الطلاق.

أما زوج بائعة الحليب هذه فهو شاب (ابن كلب) وسيم وجميل، وذو شنب فيقول:

- هذا ممتاز جداً، من فضلك، أنا سأكون مسروراً للحصول على خمسين روبلاً بلا مقابل! وبعض الناس يعملون من أجل هذا المبلغ شهراً كاملاً، أما هنا تسجيل زواج فهو لا شيء!

وهكذا بعد يومين، تعرف زوجها على طبيبة الأسنان.

فرحت طبيبة الأسنان من قلبها ودفعت المبلغ دون أن تكثر الكلام.

سجّل زوج بائعة الحليب، هذا الشاطر المعروف، ذو الشارب، عقد زواجه على طبيبة الأسنان بصورة عاجلة، وانتقل إلى شقتها مؤقتاً وبدأ يعيش هناك.

وظل يعيش خمسة أيام، ثم أسبوعاً، ثم عشرة أيام.

وبعد ذلك تأتي بائعة الحليب وتقول له:

- ماذا إذنْ، ما الأمر؟

يقول الكهربائي:

- لا، أنا غيرت رأيي عن العودة، أنا سأبقى للعيش مع هذه الطبيبة. هنا أكثر متعة لي!

لقد تلقى على وجهه ضربة لخلقه غير المؤدب، ولكنه لم يغير رأيه، وهكذا ظل يعيش عند الطبيبة، فعندما عرفت الحكاية ضحكت كثيراً وقالت إنه لا يوجد هنا إكراه، بل توجد حرية الاختيار، والمسألة قد حلّت.

وجاءت بائعة الحليب إلى هذه الشقة مرتين، وتشاجرت، وهي تطلب عودة زوجها، إلا أن النتيجة لم تكن طيّبة، وزيادة على ذلك، فقد رفضوا خدمتها وأمروا بعدم إحضار الحليب، وذلك تجنباً للمشاجرات.

* * *

1 - ناظم حكمت
« 1902 - 1963م »

حدقات عيون الجياع

لسنا قلة
خمسة أو عشرة
بل نحن
ثلاثون مليون
جائع!.
هم
نحن!

ونحن

هم!

الموج

من البحر!

والبحر

من الموج..

لسنا

خمسة أو عشرة

بل نحن

ثلاثون مليون

جائع مصفوف!

كلهم من الهزال

ضعيف نحيف..

قد انحنت هاماتهم

كأشجار مقوسة!.

الكل

جائع مصفوف!.

إنهم

كأشلاء أرض

مقفرة

تمشي!

بعضهم

يحمل بطناً مستديراً

يرتطم بركبتيه العظميتين!

وبعضهم

جلد فحسب!

لا حياة

إلا في عينيه!

من بعيد

تلمع حدقات العيون

حدقات العيون المذهولة

مثل مسمار حدوة ذي رأس كبير

يندس في الأعصاب

ويمتد في نقاط سوداء!

لهفي عليهم

ما أقسى الألم الذي يعانون!

لهفي عليهم

نظراتهم تقول:

ألمنا كبير

كَبير

كَبير!!

مِثل كرم

الهواء ثقيل مثل الرصاص!!

وأنا أصيح

أصيح

أصيح

أصيح

منادياً

أنْ أسرعوا

لإذابة الرصاص!!

إنه يقول لي:

إنك ستصبح رماداً بصوتك!

وتحترق

تحترق

مثل كرم..

«الألم

كبير

وهيهات أن تجد

مَنْ له ألمك؛

فالقلوب

والآذان

صماء..

والهواء ثقيل مثل الرصاص!»

وأنا أقول له:

فلأكن رماداً

ولأحترق

لأحترق

مِثل

كرم..

فأنا إن لم أحترق

وأنت إن لم تحترق

ونحن إن لم نحترق

فكيف

نخرج

من الظلمات

إلى النور؟

الهواء مثل الأرض الحبلى

الهواء ثقيل مثل الرصاص

وأنا أصيح

أصيح

منادياً أنْ أسرعوا

لإذابة

الرصاص..

2 - نجيب فاضل
« 1905 - 1983م »

الأرصفة

وحيداً في الشارع أمضي
ساهماً شاخصاً بصري
وفي ومضة اخترقت ظلام دربي
لمحتُ شيئاً كأنه الطيف..

السحب الرمادية تدثر السماء السوداء
والصواعق تترصد مداخن البيوت

والكون في سبات.. بينما هناك رفيقان مسهدان
أحدهما أنا ، والآخر الأرصفة الشريدة..

أمضي ويمتد طريقي، أمضي ويمتد طريقي
والفنارات ينسال ضوؤها عن يميني وشمالي
والكلاب الجوعى تسمع وقع أقدامي..

الخوف يتراكم في قلبي قطرة قطرة
فأخال الشوارع مردة بلا رؤوس
تنشب زجاجها الأسود في جسدي
والبيوت كأعمى بينه وبين عينيه أميال..

لا الصبح قادم، ولا أنا بالغه
تركتُ لكم النهار، فامنحوني الظلام
دثاراً دثروني به..
فدثروني دثروني بالظلام..

بعيداً عن المدينة

هيا بنا يا صديقي، هيا بنا نرحل

بعيداً عن تلك المدينة..

هيا بنا يا صديقي، نطوف بالدنيا

ومعنا الوديان رفاقا،

والجبال أصحابا..

هيا بنا يا صديقي، هيا بنا ننجو

وللحسان نسلو..

هيا بنا نرحل،

عن عالم غامض،

وبيوت شاهقة عالية،

ومردة عيونهم زجاجية..

ولتحملنا الريح كريشة،

وليجرفنا السيل كغصن،

ولتطرح صرخاتنا

ألم التعاسة عن كواهلنا ،
وليمتد الطريق أمامنا في الظلمات،
ولتبلعنا في جوفها المغارات،
في أسحق الغابات..
حيث الريح العاصف ودويها ،
والأفاعي ناجيها ،
وأبناء آوى نصحبها ،
نمضي نصفق خلفها ،
وننعق مع بومها ،
ونهاجر مع طيورها ..
ولنطو الأرض والبحر...
ونطوف بكل الأرجاء!
هنالك الطريق هو آثار أقدامنا ،
وإن سمعنا نسمع أصواتنا ،
وإن رأينا نرى ظلالنا ..

هنالك الميلاد بلا بداية،

والحياة...

وكل ما هنالك من حياة،

في أعلى سمته وبهاه..

يموت من يموت ولا يُنبش قبره،

ويرحل من يرحل ولا أحد يغتابه..

هكذا تمضي بنا السنون،

حتى يدركنا ريب المنون..

4 – جاهد صدقي طرانجي
« 1910 - 1956م »

ماذا فعلتِ يا أماه؟

ما تمنيتُ منك تاجاً ولا قصراً يا أماه!
كان بقائي ببطنك كل ما أتمناه!.
أم أن هلاكك كان فيما أهواه؟.
...

الصمتُ في غرفتي

وانحنى السقف فوقي يضمني كأنه أمي

وأحاطت بي الجدران كأنها أخوتي..
وباحت عيونهم بالأسرار لعيني..
أردنا البوح لكن الصوت حبيس!
لست أدري أينا قلبه تعيس؟
فتناجينا وتوحدنا بالأنفاس!!

هذا قدري!

أجد الطقس عليلاً.. فأفتح النافذة..
أنت من فتح؟!.. وينهمر المطر!.

امرأة تبتسم في الشرفة المقابلة
أظنها تبتسم لي.. انظر إليها ، فتختفي!.

ألاما أطيب رائحة تلك الورود!
أشتهي جناها ، فتطير الرائحة!..

أفاكهة تلك التي تتدلى من أغصان الجار؟
أمد يدي، فلا يبقى منها أثر!.

كل الناس يشربون ليطربوا،
وأشربها فتستعر أفكاري!..

فلماذا وكيف ركبتُ تلك السفينة...؟
كلما أبحرت في بحر سكنت الريح!..

ساعي البريد

عبثاً تدق
يا ساعي البريد
عبثاً تدق بابي
تلك الخطابات التي عليها اسمي وعنواني
لم تعد لي..

اذهب وأفرح غيري

أو اذهب وأترح غيري..

ما عاد لك شأن بي..

فاليوم حبي فقط

للورود التي في حديقتي..

كم ذا أردت أن أضحك أو أبكي

لكني أنا وحدي الذي أسمع صوتي!.

5 - ياووز بلند باقيلر
« 1936م - ٠٠٠ »

أين أنت

على مهلٍ فوق حوض الماء وضعت رأسي
فترقرق خرير الماء في أذني..
لكن ليس هذا مائي القديم!..
وغامت من الحزن ملامح وجهي..
وترددت الحسرة على الماء وبين شفتي..
فأين أنت يا مائي؟!

من طوابق تلك العمائر خلصوني..

من أسقفها المنخفضة وحجراتها الضيقة خلصوني..
أيتها الساحات التي تزين أيام طفولتي..
أين أنت يا ساحاتي؟!

عيناي في منتصف الليل آنية دم
بعدما احترق مصباح غرفة بكارتي..
في هذه المدينة طال سهادي،
فأين أنت يا نومي؟!

كإشارة مرور حمراء يستعر قلبي
فالوحدة والغربة، عُقَدٌ عُقَدٌ بداخلي
أيتها الوجوه التي كنت أراها في الأعياد..
أين أنتم يا جيراني؟!

6 – محمد باشاران
« 1926 – ... »

المدينة

هذا ظلام غريب
أصفر يلدغ القلوب
ظلام في الشوارع والمنازل والبشر
ظلام بارد..
عيناي مسدلتان في قدمي..
والغربة تقف جداراً أمامي،
ويرتد إليّ وقع أقدامي..

صائحاً: غريب!. غريب!.

وتجرني المدينة إلى قلبها

الرهيب

فيرتعد في قلبي الوجيب..

عمائر بساعدي شيدتها

لكن لا مكان لي فيها

وطرق عبَّدتها ، تقودني إلى الضياع!.

فنادق كبيرة، وليالٍ طويلة

ولكني بلا مكان..

استبد بي الشوق هنا

إلى صديق

فيه برا ءة وبكارة

إلى مرج صغير

فيه رائحة الحقول

إلى قريب إليَّ كالأرض

كشجرة الصفصاف،

في صوته أعرف نفسي..

فأنا هنا

بين تلك الوجوه الباردة

والجدران والأحجار

أصيح: «انقذوني!»

وأعود إلى بيتي في النزع الأخير..

ترجمة عبدالرازق بركات

شقة للإيجار

ميخائيل زاشينكو - روسيا
Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمروف

أراد أحد العمال في موسكو أن يبحث عن شقة يسكنها، وأخذ يتجوّل ويفتش في المدينة حتى صار نحيفاً، كما شاب وأصبح عصبياً، إلا أنه في النهاية - وبالمصادفة - وجد شقة.

كانت الشقة صغيرة، تتكون من غرفة ومطبخ في بيت مستأجر! ومن المستحيل أن نصف فرحة العامل، فهو يقول:

- سآخذها، أيها المؤجّر، ويمكنك أن تعتبر أن هذه الشقة لي منذ الآن!

فيقول المؤجر:

- نعم، طبعاً، هي لك، لا مانع عندي، ادفع - من فضلك - أجرتها ستين روبلاً، وخذها، إن تأجير هذه الشقة سهل جداً، والمستأجرون يتلهّفون على مثلها.

قال العامل:

- يا أخي، أنا لا يوجد عندي مبلغ كبير كهذا، ألا يمكن - يا أخي - تخفيض الأجرة؟

وباختصار، فإنهما لم يتفقا على السعر، وانهار العامل ممّا حصل.

ويعود العامل إلى بيته محزوناً وهو يفكر، وقال في نفسه: «سأنقد هذا الملعون في الجرائد، هل من المعقول أن يطلب مبلغاً باهظاً مثل هذا ؟!».

وفي اليوم التالي، فعلاً، نشر في الجريدة مقالة نقدية صغيرة بتوقيع: «العامل المراسل»، نقد فيها المؤجر نقداً شديداً، وكان مما قال:

- إنه عنكبوت وليس ذبابة! أن يطلب ستين روبلاً في شقة مثلها... هذا مملّ جداً.

نقده بمثل هذه الكلمات، وأشار إلى عنوانه، لكي يُتخذ اللازم بشأنه عند الضرورة!

يا سلام!! ماذا حدث؟! تقاطر جمهور من الناس صباح ذلك اليوم، وتجمّعوا في الشارع أمام العنوان المذكور في المقالة، وقفوا في طوابير وجميعهم يحملون الجرائد في أيديهم، وهم يشيرون بأصابعهم إلى المقالة ويقولون:

إنها شقة يا ناس بستين روبلاً، شقة كاملة، سندفع مائة روبل - هكذا - لأجلها إذا لزم الأمر!

وكادت أن تحدث مشاجرة عند الباب، وحاولوا أن يطلبوا شرطة الفرسان، وفي هذه اللحظة ظهر المؤجر نفسه في النافذة، ولوّح بيده وهو يصيح:

- انصرفوا يا سادة، لا تقفوا بلا فائدة، الشقة مؤجّرة!

وسأله أحد الموجودين:

- بكم أجرتها؟

- بمائتي روبل! الطلب كثير جداً، لا يمكن - يا إخواني - أقل من هذا.

وتأوّه الناس بحسرة، وقال كثير منهم:

- بمائتي روبل!... يا عمّ، ندفع لك ثلاثمائة روبل عن طيب خاطر، أجرها لنا!

ويلوّح المؤجّر بيديه بأسف واضح، معبّراً عن تعجبه، ويبتعد عن النافذة، ويتفرق الناس ملوّحين بالجرائد!

* * *

المـــارد

صالتيكوف شيدرين – روسيا

ترجمة باسم إبراهيم الزعبي

ولد مارد عملاق في إحدى الممالك. ولدته ساحرة شريرة، ورعته بالطعام والشراب والدلال، ولما كبر وأصبح عملاقاً، رحلت هي إلى الصحراء طلباً للراحة، وأطلقته ليتجول، كما يقال، في الاتجاهات الأربع. قالت: اذهب، أيها المارد العملاق، وحقق بطولاتك.

إن أول ما قام به المارد العملاق، بالطبع، هو الاندفاع نحو الغابة: شاهد شجرة سنديان واقفة - اجتثها من جذورها، رأى شجرة أخرى - كسرها نصفين بضربة من قبضته، وشاهد ثالثة واقفة، فيها تجويف، اندس فيه، وراح في إغفاءة.

وهذا ما كان - أصدرت أمنا السنديانة الخضراء صريراً من شدة غطيطه، هاجت الوحوش الضواري وهربت من الغابة، وأجفلت الطيور وطارت في السماء، حتى عفريت الغابة ذاته ضم زوجته وعفاريته الصغار إلى حضنه من شدة الخوف.

ملأت أمجاد المارد أرجاء الأرض. أهله، والغرباء، والأغيار، والأعداء. لم يستغربوا ذلك منه وأصيبوا بالخوف: أهله يخافون بشكل عام، لأنهم إذا لم يخافوا، بأي صورة سيعيشون؟ إضافة إلى ذلك، هم يأملون: المارد لم يندس في التجويف إلا من أجل أن يستجمع في نومه قوة أكبر: «نعم سيستيقظ ماردنا ويعيد أمجادنا أمام العالم بأسره» - الغرباء، بدورهم، كانوا يخافون، يقولون ما أن يسمعوا صريراً

يسري في الأرض: أتراه مارد ولد هناك! نخشى أن لا ينبهنا، عندما يستيقظ!

وجميعهم كانوا يدورون حوله على رؤوس أصابعهم، مرددين همساً: نم، أيها المارد، نم!

وها هي مائة عام تمر، تلتها مائتان، وثلاثمائة، وفجأة ألف عام كاملة. سار الحلزون خلالها، وسار، نعم، في النهاية وصل. الطائر الأزرق، بقي يستعرض نفسه ويستعرض، لكنه في الحقيقة لم يشعل البحر. وظلوا يطبخون الفلاح ويطبخونه - لكنه لم ينضج.

اقترفوا كل الموبقات، قضوا على كل شيء، سرقوا بعضهم بعضاً - كفى! أما المارد فمازال نائماً ينظر مباشرة إلى الشمس بعينين مطفأتين من جوف السنديانة، وغطيطه الذي يقذفه انتفخ به المدى المحيط على مسافة مائة فرسخ.

تأمل الأعداء طويلاً، وفكروا طويلاً: لابد وأن تكون البلاد، التي يخاف أهلها من المارد...، حتى وهو نائم في جوف السنديانة، عظيمة!

لكنهم بدؤوا يرخون لعقلهم العنان قليلاً..

قليلاً: بدؤوا يسترجعون، كم مرة انثالت على تلك البلاد المصائب الشداد، ولم يقبل المارد لمساعدة الناس الضعفاء.

وفي سنة من السنين تشاجر الناس فيما بينهم، وقتل عبثاً خلق كثير، ولول كبار السن بحرقة، وبحرقة استغاثوا: احضر إلينا، أيها المارد، وحاكم زمننا القاتم هذا - أما هو فبدل أن يفعل شيئاً بقي غافياً في جوف الشجرة. وفي سنة مثلها احترقت الحقول من حرّ الشمس، وأتلفت من الصقيع: فكروا، سيأتي المارد، وسيطعم الناس الضعفاء حتى الشبع، أما هو، فإنه بدل ذلك، ظل مسترخياً في مكانه. وفي سنة ثالثة أتت نيران على المدن والقرى، ولم يبق لدى الناس مأوى أو لباس، أو طعام، وفكّروا: سيأتي المارد، وسيوفّر احتياجات العيش - أما هو فقد بقي نائماً.

باختصار، فقد عانت تلك البلاد من كل الأمراض خلال الألف عام، ولم يحرك المارد أذنه ولو مرة، ولم يرمش بطرف عين، كي يعرف مما تصدر الأرض أنيناً من حوله.

أي مارد هذا؟

كان لدى أهل تلك البلاد التي عانت كثيراً، وصبرت كثيراً، إيمان لا يأتيه الوهن. كانوا يبكون – ويؤمنون، يتنفسون الصعداء – ويؤمنون. آمنوا بأنه عندما ينضب نبع الدمع، وتنضب الأنفاس، فإن المارد سيختار اللحظة المناسبة لينقذها. وهذه هي اللحظة المناسبة قد هلّت، لكنها ليست نفسها التي كانوا ينتظرونها. انتفض الأعداء وطوقوا البلاد، التي كان العملاق ينام فيها في جوف الشجرة. ذهبوا جميعاً إلى المارد مباشرة. اقترب أحدهم بحذر باتجاه التجويف – عفن، اقترب آخر – عفن. قال الأعداء: إذا المارد متعفّن!» وانقضّوا على البلاد.

كان الأعداء قساة لا يرحمون. قطّعوا وحرّقوا كل شيء كان يقع في طريقهم، منتقمين بذاك من الخوف المضحك، الذي أنزله المارد في نفوسهم قرون عدّة. اضطرب الناس وهم يمرون بلحظات لا توصف بقسوتها. اندفعوا لملاقاة الأعداء، نظروا، لا شيء لديهم يلاقونهم به.

وتذكّروا هنا المارد...، وراحوا ينشدون...

عندها حدثت المعجزة: لم يحرك المارد ساكناً، كما من ألف عام، كانت رأسه تنظر بعينين مطفأتين نحو الشمس، لكنها لم تعد تصدر ذاك الغطيط العظيم، الذي كانت ترتجف منه أمنا السنديانة الخضراء.

في تلك اللحظة، اقترب إيفانوشكا المجنون من المارد...، وحطم بضربة من قبضته التجويف - نظر، كانت أفاعي الكوبرا السامة قد أكلت جسد المارد... حتى رقبته.

«نم، إيها المارد، نم».

* * *

زهرة الحظ السعيد*

كونستانتين بوستوفسكي - روسيا

ترجمها عن الإنجليزية زهير شفيق رومية

في الصيف الماضي، كنت على درب البيت المؤدي إلى القرية من بحيرة «بوردنوي». يفضي الدرب إلى أرض عراء في غابة صنوبر. كان كل ما حولي مكسواً بالعشب الفواح بجفاف الصيف.

(*) (1892 - 1968) ولد في موسكو وقضى طفولته في أوكرانيا. عمل سائق قطار وقاطع تذاكر وصياد سمك وصحفياً ومعلماً للأدب الروسي. بلدان روسيا وشعوبها موضوعه المفضل.

نمت الأزهار والأعشاب بوفرة خاصة قرب الجذوع العتيقة. كانت هذه الجذوع تتهاوى إرباً إثر رفسة خفيفة. حينئذ، ارتفعت في السماء غيوم داكنة ذات غبار رمادي كحثالة القهوة الناعمة. وبدا ثمة في الممرات الغامضة المعقدة التي حفرتها الخنافس نشاط صاخب للنمل المجنح والخنافس ذوات القرون الطويلة والظهر الأسود المنبسط وقد اصطفت كأعضاء فرقة موسيقية عسكرية، فلا عجب إذا ما دعيت هذه الخنافس بالعساكر المزيفة.

وطارت نحلة طنانة ذهبية اللون ناعسة كانت خرجت لتوها من جحر تحت الجذع وهي تئز كطائرة تهدف صفع جبهة الدخيل بكل ما أوتيت من قوة.

كما ارتفع السحاب النغاض[1] في السماء بشكل مرتب للغاية، بحيث بدا بمقدور إنسان أن يجلس على كتلته البيضاء المبهرة ويحدق من خلاله نحو الأرض الباسمة بغاباتها وسهولها وفسحاتها

1) النغاض: سحاب مؤلف من أكداس مدورة ذات قاعدة مسطحة.

وجاودارها المزهر ومياهها الساكنة المتألقة وقطعان الماشية المتعددة الألوان.

في فرجة، قرب طرف الغابة، رأيت بعض الأزهار الزرقاء الناضجة وقد تجمعت معاً على شكل أجمات أشبه ببحيرات صغيرة من المياه الزرقاء العميقة. قطفت باقة كبيرة من تلك الأزهار ثم هززتها فخشخشت بذورها الناضجة داخلها.

كنت أجهل هذه الأزهار لكنها تشبه الجريس، إلا أن كؤيسات هذا الأخير تكون دائماً منحنية نحو الأرض بينما لهذه الأزهار المجهولة كؤيسات تنتصب شامخة إلى الأعلى.

امتد الدرب من الغابات إلى الحقول. وكان سمع للتو غناء قبّرات خفية ثمة في الأعالي فوق نباتات الجاودار. كان الانطباع الأول كما لو أنهن يرمين خيطاً زجاجياً من واحدة إلى أخرى. فإذا انقطع للحظة، تلحقه حالاً بطيرانها، فلا يتوقف تغريدها المرتعش خلال هذه الهنيهة.

على الطريق، عبر الحقول، رأيت فتاتين قادمتين نحوي. لابد أنهما قد أتيا من مكان بعيد. حذاؤهما

المغبران - وقد ربط كل زوج بسيوره - علقا فوق كتفيهما. كانتا تتجاذبان أطراف الحديث ضاحكتين. لكن، عندما لمحتاني صمتتا فوراً وأسرعتا بترتيب شعريهما الجميلين تحت الوشاحين ثم أطبقتا شفاههما باحتشام.

كنت فعلاً على وشك الشعور بجرح مشاعري عندما أصبحت الفتاتان بمحاذاتي، حيث توقفتا وابتسمتا لي بسرور وحياء شديدين حتى أنني أحسست بالارتباك. وهل ثمة ما هو أفضل من ابتسامة مفاجئة كهذه لفتاة على طريق ريفية موحشة، حينما يظهر الوهج الأملس الندي في الأعماق السحيقة الزرقاء لعينيها وأنت تقف حائراً كما لو أن دغلا من صريمة الجدي[2] أو الزعرور البري قد فتح أمامك، فجأة، زهراته المتألقة المتبقعة من الشمس، والعطرة بجمالها.

- شكراً لك، قالت الفتاتان لي.

- لماذا؟.

---

2) صريمة الجدي: شجرة أزهارها غنية بالرحيق.

- لأنك التقيتنا ومعك هذه الأزهار.

وركضت الفتاتان فجأة، لكنهما التفتتا وراءهما عدة مرات، ضاحكتين وهما تكرران الكلمات نفسها:

- شكراً لك! شكراً لك!

في ضواحي القرية، مررت بإمرأة هرمة، أنيقة المظهر، تركض على طول الطريق. كانت تقود بحبل عنزة رمادية كالدخان. وعندما رأتني، توقفت وأرخت يديها، تاركة العنزة تذهب وقالت لي بصوت غنائي:

- أواه يا عزيزي!! كم هو رائع أن ألتقيك في طريقي. الواقع لا أدري كيف أشكرك.

- تشكريني؟ لماذا يا جدتي؟ سألتها.

أجابت العجوز وهي تهز رأسها بدهاء.

- والآن، لا تتظاهر كما لو أنك لا تعرف! إنه سر لن أبوح به. يجب على المرء ألا يتكلم عنه. لتذهب في طريقك، ولا تسرع كي يلتقيك أكبر عدد من الناس.

في القرية، فحسب، حلّ اللغز أخيراً. إنه إيفان كاربوفيتش، مختار القرية، من قدم لي الحل. كان

المختار رجلاً صارماً يشبه رجال الأعمال، لكنه ذو ميل نحو المعرفة المكتسبة من الخبرة المحلية والبحث التاريخي - في قوانين المنطقة، كما فسرها. قال:

- إنك لواجد زهرة نادرة، كما ترى، تدعى زهرة الحظ السعيدة. وثمة تخمين - في الواقع لا أدري إن كنت سأفشيه لك - بأن هذه الزهرة تجعل حظ البنات في الحب كبيراً.... إنها تجلب السعادة عموماً.

ضحك إيفان كاربوفيتش وأضاف:

- وهنا، أيضاً، قابلتني بزهرة الحظ السعيد والاحتمال كبير بأنني سأنجح في عملي.

أتصور أننا سننهي الطريق من المركز الإقليمي إلى قريتنا هذا العام ونحصد المحصول الأول للجاورس الذي لم يزرع أبداً هنا من قبل.

- صمت المختار لبرهة وابتسم لفكرة أتته فأضاف:

- رغم ذلك، أنا مسرور لأجل الفتاتين. إنهما جيدتان وأفضل من عمل في جنائن القرية.

* * *

أمر إلى الجيش

الكسندر غرين* - روسيا

Alexander Grin

ترجمها عن الإنجليزية معين رومية

الحرب الأوروبية العظمى التي جرت بين عامي 1914 - 1917، توقفت في جوار قريتي فيتبرن و ويسنبرغ،

(*) (1880 - 1930) يعد واحداً من الرموز الأصيلة في الأدب الروسي، القصة من مجموعته «الباحث عن المغامرة» (The Seeker of Adventure).

تم إيقافها من قبل مواطنة من سكان القرية الأخيرة، إنها الفتاة جين كارول البالغة من العمر تسع سنوات وثلاثة أشهر. حقيقة، لم تتوقف الحرب بشكل كامل، وربما ليس لأكثر من ساعة، وفي موضع واحد فقط. إذن ما القضية؟ وما الأخبار حول الحادث الذي وقع؟.

في حوالي الساعة الخامسة بعد الظهر، برز شخصان على الطريق المغبرة التي تلتف حول غابة تحتوي هضبة واسعة مشجرة. أحدهما، الأضخم قليلاً، كان يحتج ويصرخ عالياً مكفكفاً دموع عينيه المنتفختين بيدين مضرجتين بالدماء، بينما الآخر، الأصغر قليلاً، كان يقود الأول بإصرار، باتجاه قرية بدت سطوح منازلها عن بعد. كانت الفتاة الصغيرة تحكم قبضتها على قميص أخيها وتشده بقوة كلما حاول التملص منها مستحضراً استقلاليته الذكورية وصارخاً:

«اذهبي إلى الجحيم يا جين! هذا ليس شأنك. أنا لا أريد الذهاب».

مع ذلك، كان يذهب، وبسرعة أيضاً، مبدياً

مقاومة فوق العادة، لكن ليس بجدية تامة. كان في الحادية عشرة من عمره، وقد تعرضت هيبته الذكورية - مصدر ازدرائه للبنات - للإنكسار من خلال لطمة قوية على أنفه. إذ كان للتو قد فرغ من عراك خاسر، فانطوى على نفسه مكللاً بالهزيمة. شعرت جين - رغم نزقها - بالأسف عليه، فالعراك جرى أمام عينيها مباشرة.

«لا تصرخ من فضلك». قالت. «يجب أن نسرع، من المحتمل أنهم بدؤوا يقلقون علينا في البيت. كل الشكر لك، أي عمل جيد في أنك استقدمتني معك؟ كانوا سيقطعونك إرباً!».

«ها، ها... «صرخ جان». بل أنا من سيمزقهم إرباً، فقط انتظري حتى ألتقي بهم مرةً ثانية، سوف أريهم، ها ها. يمكن لأي شخص أن ينتصر إذا كان ثمة اثنين مثلك. لا، فقط حاولي، واحد مقابل واحد، سترين حالاً، سوف أمرغهم في الوحل».

«لكن، كان عليك ألا تستفزهم».

«أنا لم أستفزهم».

«أنت تكذب. لقد قذفتهم بالحجارة وصرخت:

(عفريت فيتبرن يتقدم إلى العصيدة أولاً! يلوك فمه ويلعق الحساء، ولا تسألوا عن المزيد). ألا تدري أن الأهالي أصيبوا بالجنون عندما قلت ذلك؟ ».

« آه، يالك من حمقاء، يالك من حمقاء! »

«صرخ جان». «على أية حال، ما الذي تعرفينه عن أمورنا؟ أنت مجرد بنت. ثم ماذا عنهم؟ ألم يغنوا (في ويسنبرغ، فئران أشجار الصنوبر تحلم ببعض قطع الجبنة...؟) ».

«حسناً، لقد فعلوا ذلك، ولكن أنت من كان يستفزهم».

«هذا لا يغير شيئاً في الأمر، جميعهم مخادعون».

أثلجت هذه الحجة القاطعة صدر جان، وأخرست الفتاة هنيهة. ثم ما لبثت العداوة أن وجدت طريقها إلى صدريهما، وانتهت بهما إلى التوقف قليلاً.

وراءهما انتصبت الغابة، وأمامهما إلى الأسفل قليل من الطريق، أرض فسيحة مقطوعة الشجر، تخللتها أغصان وجذوع توسطت بين أكوام الحطب

المتناثرة مما جعل الرؤية تبدو واضحة على مسافة عشرين خطوة أو أكثر.

منذ ثلاثة أيام كان القتال محتدماً في الجوار والدخان المتصاعد في السماء يظهر أن قرية بعيدة تحترق. كانت أصوات نيران البنادق تتوالى من وراء الأفق وكأنها تتدحرج بسرعة ثم تقف عند القدمين.

«يوماً ما ستحاسب على كلامك السابق» قالت الفتاة. «ما الخبر؟ هل أنفك ينزف؟ ليس بالكريما طبعاً».

«إنه دم» قال جان، متفحصاً أصابعه الملطخة. «هذا لا يهم، نحن الرجال علينا أن نعتاد على القتال، وأنت تجلسين للخياطة والبكاء».

«بإمكان أي شخص أن يرى كيف كان قتالك. لقد تورمت عيناك تماماً.

«أنا لا أبالي البتة، على المرء أن يتحمل كل شيء. عندما أكبر وأصبح جندياً، سيقول الجميع: أمر مؤكد، جان كارول سيصبح جنرالاً».

«هل سيقولون ذلك عنك؟».

«ولم لا؟ انظري كم من الحطب هناك؟ إنه بقدر ما هنالك من جنود في العالم وربما أكثر. يمكنهم جميعاً أن يصبحوا جنرالات وينتصروا على عدوهم. لكنك أنت لست من عدادنا».

بدت جين مستغرقة في التفكير وهي تجر الولد بشكل آلي من كم قميصه. كانت تحدق في أكوام الحطب المتناثرة وتتخيلها مثل جان، حافي القدمين دامي الأنف. في روحها العذبة انبثقت شجاعة من سميت على اسمها، لكنها كانت شجاعة بغرض التوجيه والنصح، فالتمعت عيناها وتوهجت.

«سأواجهك ببسالة!» «صرخت». وسأوبخك، أليس هذا جيداً!». انظر هنا يا جان، لو أن جميع هذه الأكوام من الحطب أصبحت جنوداً وصوبوا أسلحتهم علي فسأقول لهم: «اذهبوا إلى بيوتكم أيها الجنود. إني أصدر أمراً إلى كل الجيش. الحرب أمر سيئ. لقد قتلوا فتاة في بيتنا اليوم. وكذلك سوف يقتلونكم جميعاً. آه، آه! تفرقوا، هيا تفرقوا وانتشروا. نحن سنذهب حالاً أيضاً، كل الآباء في القرية يقولون أن العيش أصبح لا يطاق هنا. لماذا لا تمكثون في

بيوتكم؟ أي هدف جئتم من أجله؟ فقط فكروا قليلاً بأمر الحرب. لا أريد أن أراكم هنا ثانية، وإلا فإنكم ستتعبون ويفوتكم موعد الغداء».

هكذا نفثت خطبتها بصوت غاضب ملتهب، وفي اللحظة التالية، قفزت عن جذع الشجرة المقطوعة الذي اتخذته منبراً يوحي بالمهابة، ثم توارت خلف جان الذي اكتفى بأن صاح: «آه!». فجأة، فوق أكوام الحطب، ظهرت مئات من القبعات العسكرية ثم برزت كتيبة كاملة من الجنود الفرنسيين من مخبأ نصبوا فيه كميناً لسرية من الفرسان الألمان كانت تقوم بأعمال الدورية. ضاحكين، اندفع الرجال باتجاه الفتاة الصغيرة.

وشاء القدر أن يقع أمر آخر في هذا الحادث العرضي. كانت جين ماتزال في مكانها على كتف جندي فرنسي ضخم الجثة طويل القامة، يدور بها كالخذروف، داعياً رفاقه للقدوم والنظر إلى هذا «العفريت المعارض للحرب، والخطير كأفعى». في تلك اللحظة، اندفعت مجموعة من الفرسان الألمان إلى الغابة ثم انعطفت باتجاه الأرض الفسيحة.

دهشتهم، التي توّجها منظر الفتاة الصغيرة المرفوعة كراية، جعلتهم يتخذون حالة التأهب لإطلاق النار. كان الوضع غريباً مضحكاً. جهز الجنود بنادقهم لكن الفوهات كانت باتجاه الأسفل، وسرعان ما بدأ رجل من الفرنسيين يلوح بمنديل فوق رأسه.

«على رسلكم، على رسلكم، أيها الألمان». صاح الكمين الفرنسي. «نحن في استراحة نتناول الغداء، ونقرأ الجريدة البرلينية».

شيئاً فشيئاً بدأ الطرفان يتجاذبان أطراف الحديث. وانتهى الأمر على خير، كما يحدث في مثل هذه الحالات من الارتباك المفاجئ، ولم يحدث أي قتال. اقتاد الجنود الطفلين خارج الغابة إلى الطريق وطلبا منهما العودة إلى البيت. كان جان غاضباً.

«أيتها الحمقاء، لقد أفسدت الأمر كله». قال. «كان هؤلاء الجنود على وشك الدخول في معركة حامية».

«آه، امض، امض». قالت الفتاة بحزن.

* * *

هُنَا أرْضُ الغُرْبَة

جان ماري لوسيدانْيِي* - فرنسا

Jean-Marie Le Sidaner

ترجمة عبدالرحيم حُزَلْ

كنا قد غادرنا مدينة براغ، على متن شاحنة،

(*) جان ماري لوسيدانيي قاصة فرنسية محدَثة. ولدت عام 1947، وغادرت المدرسة مبكراً للعمل بأحد المعامل. كان أول إبداعها في الشعر. وبعد أحداث «مايو 68»، عاودت الالتحاق بالدراسة. ثم كان اتصالها ببعض كتَّاب الطليعة من أمثال: پيير گارنيي، وموريس روش، إلخ، دفعة قوية لها في بحر الإبداع والتجريب القصصيين. ولقد شرعت في نشر=

متكوميْن وسط سلال ملأى بالفواكه. وكانت تلك الشاحنة تقلُّنا إلى النمسا؛ حيث سيكون بعض الأقارب في انتظارنا.

كنت ترتدين بدلة قروية. وكنتُ بلباس مستخدمي المكاتب. ولم أعد أذكر أسباب ظهورنا في هذين الزيَّيْن المضحكين.

وكان قد أرشدنا كاتِبُ إحدى السفارات. ثم جرَّدنا من نقودنا. فما كان سوى محتال.

لم نكن من موقعنا، نستطيع تمييز شيء من الطريق.

كانت تبلغ إلى أنوفنا، بين الفينة والأخرى،

= مقالاتها في مختلف المنابر الفرنسية. وتقول لوسيدانيي عن نصوصها القصصية التي أخذت في كتابتها منذ أزيد من عشر سنوات: «إنها تجارب ذهنية. أفيد فيها من مختلف الأجناس الأدبية، وأستعمل فيها أدوات مستعارة من مختلف الفنون التعبيرية؛ كطرائق استخدام المختصرات السينمائية، في هذه القصة محاولة استكشاف الإمكانات الجديدة للمعرفة بواسطة الكتابة في عصر التعدد اللغوي وهيمنة المعارف العلمية. نقطة انطلاق هذه القصة القصيرة جملة لفرانز كافكا مقتطفة من إحدى رسائله إلى ميلينا Lettres à Mélina: «هنا أرض الغربة». والواقع أنِّي، في هذه القصة، من يحدِّثك – أيها القارئ – بلغتك الأم، من مكان أنا فيه مجرد غريبة».

روائح أقوى من رائحة الفواكه التي تحيطنا من كل جانب. فكنا نخمن مصادرها: حفرة لماء المزابل، أو قار طري، أو مدفن عظام.

كما كانت تصلنا، كلما توقفت الشاحنة، صيحات وفرقعات مصمة. ورغم ما كانت تسببه لنا تلك الروائح وتلك الضجات من إزعاج، فقد كانت ترفّه علينا في ألفتنا المؤقتة.

لقد كنا طفلين تأخرا في اللعب حتى المساء، ولم يكونا يعلمان أن ثمة حقاً من يبحث عنهما!

كم استغرقت الرحلة؟

ربما عشر ساعات. بيد أن الساعات الطويلة التي قضيناها نائمين على متن تلك الشاحنة والأحداث التي قُدِّرَ لنا أن نعيشها عند وصولنا قد شوشت على هذا السؤال في ذهنينا الصغيرين.

وفي الصباح الباكر، أنزلَنا السائق في أرض جبلية، وصعد إلى مقعده مسرعاً، وهو يصيح بنا:

- الحدود في هذا الاتجاه. حظاً سعيداً!

ولقد طفح بنا الكيل! فهرولت نحو السائق

مستفسراً، لكنه انطلق بشاحنته، وأمسكتِ أنتِ بذراعي، فأنعشني حنوُّك.

لقد كنّا سالمَيْن، وفي منأى، دون شك، عن مضطهدينا.

قادنا الطريق إلى قرية؛ حيث التمسنا السبيل إلى الحدود.

كان الناس في تلك القرية يتكلمون لغة لا نفقهها، بالرغم من اللغات التي تعلمناها في المدرسة.

أراد السكان أن يعطونا ما نجدد به قوانا، لكي نواصل - بعد ذلك - طريقنا نحو حدود مفترضة.

كان يمتد أمام ناظرينا فضاء شبه مقفر من تلال حجرية، ومزارع ذابلة العشب. فلزمنا أن نعود أدراجنا إلى القرية لالتقاط أنفاسنا.

ولقد انطلقنا - مرات كثيرة - في اتجاهات مختلفة، دون أن يتغير المنظر الطبيعي أو الحدود.

وكنا على وشك أن نولي أعقابنا إلى پراغ.

عندما اقترحت أن نبقى في القرية، ونبحث فيها عن مسكن وعمل.

كنا منهكيْن وضائعيْن. فبدا لي ذلك حلاً جيداً.

جعل القرويون منزلاً تحت تصرفنا. وشُرِعَ في تدريبي بالإشارة على فن الخبازة. ودخلتِ أنتِ في خدمة خيَّاطة عجوز.

وكنا في معظم الأحيان، قبل أن نخلد إلى النوم، نحاول اختراق لغز اللغة المستعملة في القرية.

ولقد مضت علينا عدة أسابيع من إقامتنا. وبدأت بعض الصيغ التعبيرية تبدو لنا أليفة، على نحو غامض. ولهذا السبب بقينا خائفين، رغم عطف مضيفينا!

غادرْتِنِي هذا الصباح.

فبمجرد استيقاظك، شرعت في تهيئة القهوة، مترنمة بأغنية لم أفهم كلماتها. فاستدرت نحوي مبتسمة، متكلمة لغة القرية!

أسرعَت نحوك مستفسراً كيف نجحت، أخيراً،

في اختراق اللغز. فأجَبْتني، من جديد، بتلك اللهجة المبهمة. ولم أتمكن، للحظَة، رغم توسلاتي، أن أحصل منك على كلمة قد أفهمها.

ثم غادرتِني لتلتحقي بالعمل.

لن نستطيع اللقاء هذا المساء. ثمة سيارة سوداء تربض في الساحة أمام البيت. إنهم ينتظرونني. كيف لي أن أهرب؟

يعتريني الشعور الخادع بكوني لم أتحدث إلى أحد منذ أمد طويل.

لن أعرف، قطُّ، اسم تلك القرية.

* * *

أنصاف أخوة

إليزابيث جاسكل

ترجمة فيروز معوض

تزوجت أمي مرتين. لم تتحدث مطلقاً عن زوجها الأول. القليل الذي أعرفه عنه هو ما سمعته من الآخرين. كانت على ما أعتقد في حوالي السابعة عشرة من عمرها عندما تزوجته. وكان هو بالكاد يبدو في الواحدة والعشرين. استأجر مزرعة صغيرة في

كمبرلاند باتجاه الساحل، ولكن - ربما لصغر سنه وعدم درايته الكافية بأمور المزرعة والماشية، لم تثمر جهوده، وتدنت صحته فتوفى من السل الرئوي قبل مرور ثلاث سنوات على زواجهما، تاركاً أمي أرملة في العشرين مع طفلة بالكاد تخطو خطواتها الأولى، ومزرعة مؤجرة لمدة أربع سنوات قادمة، نصفها ميت ومتهالك والنصف الآخر بدأت ببيعه قطعة قطعة لسداد الديون المتراكمة وللمعيشة اليومية، كان هناك طفل آخر في الطريق وعليها أن تفكر فيه أيضاً، بكل الحزن والأسف.

وجاء عليها الشتاء في ذلك المسكن المتواضع البعيد عن كل شيء. جاءت أختها لمساعدتها في ترتيب أمورها والتفكير في كيفية استثمار كل فلس يقع بين أيديهما. لا أستطيع أن أحدد كيف وقعت أختي الصغيرة فريسة للمرض، وتوفيت. لكن، وكأن كأس الأحزان التي قدر لوالدتي أن تتجرعها لم تكن مليئة بالقدر الكافي. أصيبت أختي بداء الحمى القرمزية وتوفيت. صدمت أمي من هذه الصفعة

الأخيرة... قالت خالتي (فاني) إنها لم تبك. فقط ظلت تحمل الجسد الصغير الخالي من الحياة وتنظر إلى الوجه الجميل الذي شحب بفعل الموت. لم تبك. حتى عندما أخذوا الطفلة لدفنها قبلتها مودعة وأعطتهم إياها. جلست قرب النافذة ترقب موكب المعزين (الجيران، الخالة (فاني)، وأحد الأقارب) يحملون الجسد لدفنه عندما عادت الخالة فاني من الدفن وجدتها في نفس المكان وبنفس النظرة الجامدة. ظلت على هذا الحال حتى ولد جريجوري. مولده حرك جمودها فبدأت بالبكاء ليلاً ونهاراً. عبثا حاولت الخالة فاني والآخرون تعزيتها وتهدئتها ولكنها لم تستجب. فقد طلبت منهم أن يتركوها وحدها وألا يقلقوا عليها، لأن كل دمعة تذرفها تساعدها على تنقية دواخلها من الأحزان وترتيب فكرها. كان عقلها متعباً بسبب حاجتها للدموع.

بعد ذلك انغمست في الاهتمام بطفلها الوليد، لدرجة أنها لم تعد تتذكر زوجها أو طفلتها المدفونين تحت مقابر بريجهام. هكذا قالت الخالة فاني. أنا أظنها مخطئة في ذلك. خالتي كثيرة الكلام وأمي

بطبعها هادئة. وعدم ذكرها زوجها أو طفلتها الراحلين لا يعني أنها نسيتهما.

كانت الخالة فاني أكبر من والدتي وكانت دائماً تعاملها كطفلة. لكنها كانت طيبة القلب وتهتم بمصالح والدتي أكثر من مصالحها هي. كانت تساعد والدتي مادياً، وكانتا الاثنتان تجنيان بعض النقود من وراء عملهما في مصنع جلاسكو للحياكة. هذا العمل كان السبب في ضعف نظر والدتي، لم تصبح عمياء تماماً... كانت تستطيع التحرك في المنزل والقيام ببعض الأعمال المنزلية. ولكنها لم تعد قادرة على حياكة الأثواب وكسب المال. يبدو أن كثرة البكاء تسببت في ذلك، كانت ماتزال شابة وجميلة، بل إنني سمعت أنها كانت الأجمل في تلك المنطقة. كانت حزينة جداً لعدم مقدرتها على كسب المال الذي يكفيها وصغيرها. حاولت الخالة فاني إقناعها بأن عليها أن تهتم بشؤون الطفل والمنزل فقط وأن لا تهتم بالنسبة للمال. ولكن والدتي كانت تعلم أن الخالة فاني نفسها لا تملك ما يفي باحتياجاتها، وليس لديها ما يكفيهما معاً وأن الصغير في حاجة مستمرة

للطعام والكثير من اللحوم والخضر والفاكهة الضرورية لنموه وتقوية بنيته. في أحد الأيام - حكت لي الخالة فاني هذا الشيء عن أمي المسكينة بعد وفاتها بفترة طويلة. بينما كانت الأختان تجلسان معاً، الخالة فاني تقوم بعملها المعتاد وأمي تحمل جريجوري وتؤرجحه، حضر وليام بريستون - الذي أصبح فيما بعد والدي. كان أغزباً من أغنى المزارعين، وفوق الأربعين من العمر. كان على صلة وثيقة بجدي ووالدتي وخالتي في الأيام الخوالي. جلس يحرك قبعته يمنة ويسرة، يحدق بوالدتي والخالة فاني تتحدث. بعد زيارات متعددة واتصالات متكررة أفصح عن هدفه الأساسي. في أحد الآحاد، ذهبت والدتي بمفردها للكنيسة بينما بقيت الخالة في المنزل مع جريجوري. عادت أمي من الخارج وصعدت ركضاً إلى الطابع الأعلى دون المرور بالمطبخ لرؤية جريجوري والخالة فاني. أغلقت الباب عليها وأجهضت بالبكاء لفترة طويلة دون أن تستجيب لطرقات الخالة فاني القلقة. هدأت بعد فترة وفتحت الباب واحتضنت خالتي وأخبرتها أن وليام قد طلبها للزواج. قال أنه سيتكفل بكل شيء وأنه

سيرعى الطفل وأنها لن تحتاج لأي شيء؟ صدمت الخالة فاني بذلك، لأنه أثبت لها أن أمي نسيت زوجها الأول بسرعة، فهي فكرت في الزواج مرة أخرى بمنتهى السرعة. شيء آخر وهو أن الخالة فاني كانت ترى نفسها أنسب من أمي للزواج من رجل في مثل سن وليام. كثيراً ما كانت تقول أن هيلين لم تكمل عاملها الرابع والعشرين بعد. على أية حال، قالت الخالة فاني إنه لا أحد طلب رأيها أو مشورتها. بالتدريج بدأت بالنظر للأمور من منظور إيجابي واقتنعت بأن زواج أمي من وليام هو الحل الأمثل.. هيلين لن تستطيع استعادة بصرها كما في السابق، وبزواجها من وليام لن يكون عليها أن تشقى، فقط ستهتم بصغيرها.

لم تبتسم أمي منذ اليوم الذي وعدت فيه وليام بالزواج منه: ازداد حبها لابنها وأصبح هو الشخص الوحيد الذي يجعلها تتحدث إليه كلما كانا وحيدين برغم أنه كان صغيراً جداً على مواساتها أو فهم ما تقول. كانت لمساته الحالية البريئة هي فقط التي

تواسيها. تزوجت وليام بريستون وانتقلت للعيش في بيت فخم لتصبح سيدته..

كان البيت يبعد مسافة نصف ساعة من مسكن الخالة فاني. حاولت أمي إرضاء والدي بشتى الطرق، كانت تريد إسعاده وكانت نعم المثال للزوجة المطيعة المؤدية لكل واجباتها. سمعت والدي يقول ذلك بنفسه. لكنها لم تكن تحبه. وهو سرعان ما اكتشف ذلك.

كانت تحب جريجوي فقط. لم تكن تحبه هو. ربما كان الحب سيأتي لو أنه كان صبوراً بالقدر الكافي. كان يؤلمه أن يرى تلك النظرة المشعة المليئة بالحب في عينيها عند مرآى ذلك الصغير بينما تعطيه هو تلك الكلمات الرقيقة الحانية الباردة كالثلج. وبخها مرات عديدة، وكأن ذلك كان سيجعلها تحبه. بدأ يكره جريجوري، كان غيوراً جداً منه. كان يغار من ذلك الحب الغامر الذي يندفع مثل مياه الغدير العذبة كلما مر ذلك الطفل بجانبها. كانت له أمنية شريرة، لم يكن يريدها أن تحبه أكثر، أو بنفس القدر، بل كان

يريدها أن تحب طفلها بدرجة أقل. في أحد الأيام لم يتحكم في انفعالاته وشتم جريجوري الذي قام بخطأ طفولي بسيط، ككل الأطفال. دافعت عنه أمي، مما جعل والدي يفقد أعصابه، ويصرخ معلناً أنه من الصعب جداً أن يتحمل المرء أطفالاً ليسوا من صلبه بدون أن يضطر اضطراراً سرمدياً لتحمل وقاحتهم ووقاحة دفاع أمهاتهم عنهم..... إلخ. من شيء صغير تطور الموقف ليصبح مشكلة ضخمة... وتوالت المشكلات والسباب. ذلك اليوم كان يوم مولدي أنا. كان والدي سعيدا، فخوراً، وآسفاً. كل تلك الأحاسيس في ذات الوقت. سعيداً فخوراً لأنه أباً، وآسفاً،على ما سببه من جرح لأمي بكلماته الحادة. وبما أنه كان من النوع الذي يفضل أن يكون غاضباً على أن يكون آسفاً، فقد صب شتائمه كلها على جريجوري واتهمه بأنه تسبب في كل ما حدث، حتى تدهور صحة أمي بعد الولادة المتعثرة، ألصقه به.

بدأت أمي بالذبول وظهر عليها الإعياء منذ تلك الليلة. حاول أبي إنقاذها بشتى الطرق. كان مستعداً لأن يحول دمه إلى ذهب لو كان ذلك

يشفيها. أحضر لها الأطباء من كارليسل. في بعض الأحيان كانت الخالة (فاني) تقول إن أمي هي من تمنت الموت. لم تكن قوية بالقدر الكافي الذي يجعلها تتمسك بالحياة. ولكن حين سألتها قالت بأن أمي امتثلت لأوامر الأطباء وهي صابرة صبرها على كل مصاعب حياتها. آخر شيء طلبته كان أن يحضروا لها جريجوري ليستلقي بجوار أخيه المولود في فراشها. نظرت إليهما. حضر والدي وانحنى فوقها ليسألها كيف حالها، فنظر إلى أنصاف الأخوة اللذين بجوارها. يرقدان فيما يشبه قبراً من الرقة والعطف، رفعت بصرها إليه وابتسمت. ابتسامتها التي كادت أن تكون الأولى له، قبل أن تكون الأخيرة ابتسامة رائعة - هكذا قالت الخالة فاني - في خلال ساعة بعد ذلك كانت قد فارقت الحياة.

انتقلت الخالة فاني للعيش معنا. كان هذا أفضل شيء يمكن القيام به لمصلحتنا. والذي كان يجب أن يسعد للعودة لحياة العزوبية، لكن ماذا سيفعل بطفلين؟؟؟ كان يحتاج لامرأة ترعاهما. ومن سيكون أصلح لهذه المهمة غير خالتهما؟؟ هكذا

تحملت خالتي فاني مسؤوليتي منذ أن ولدت، كانت دائماً بجانبي، في الليل والنهار، اهتمت بكل أموري وكانت تقلق على ضعف صحتي الشديد، مثل والدي تماماً.

كان والدي يريدني أن أرث أرضه التي توارثتها عائلته أباً عن جد.. كان يحبني بجنون جعله يخرج عن إطار الصرامة والجدية الذي كان يعرف بهما حتى والدتي كانت ستجد كل هذا الحب لو لم يكن لها ماض يغار منه.؟ أنا أيضاً أحببته من كل قلبي. كنت أحب كل شيء حولي لأن الجميع غمروني بالحب والمعاملة الطيبة. مع الوقت تحسنت صحتي وتخطيت مراحل الخطورة. تحولت إلى غلام قوي البنية أحظى بنظرات الإعجاب كلما أخذني والدي معه إلى المدينة. في المنزل كنت الفتى المدلل لخالتي، محبوب من الجميع الذين كانوا ينادونني بـ (السيد الصغير). كنت أمارس لعبة (السيد المالك) مع العمال في المزرعة وأدعي المسؤولية والسيطرة، الشيء الذي كان يبدو غريباً على الطفل الذي كنته ولكنهم كانوا يحبون ذلك.

كان جريجوري يكبرني بثلاث سنوات. كانت خالتي تحبه وتحسن معاملته، ولكنها لم تكن تفكر به كثيراً. ولم تكن توليه الاهتمام الذي كانت توليني إياه. تملكتها كلية عادة الاهتمام بي ولم تنس مطلقاً أنني المولود الضعيف الذي تحملت مسؤوليته منذ ولادته. والدي لم يغير معاملته له قط. ظل في نظره الشخص الذي غلبه ببراءة وفاز بقلب ماما، أنا أيضاً أخجل من نفسي، والدي كان دوماً يرى أن جريجوري هو السبب في ضعفي عند مولدي وفي وفاة أمي المبكرة، بالرغم من أنه لا يوجد منطق يحكم هذه الفكرة، وأظن أن والدي كان لا يحب القرب من أخي ويتعامل معه على أنه واجب مفروض عليه. لقد كانت رعايته من شروط زواج أمي منه.

كان جريجوري بليداً، أخرقاً وصعب المراس، كان يتطفل فيما لا يعنيه مما يجعل الآخرين يسمعونه الكثير من الكلمات القاسية والحادة من عمال المزرعة اللذين كانوا ينتظرون عودة والدي بفارغ الصبر ليصبوا جام غضبهم يشكونه. أشعر بالخزي، لأنني

وقعت في تلك الطريقة العائلية المتبعة في معاملة جريجوري، أخي اليتيم.

لا أذكر أنني كنت حاد الطباع معه في يوم من الأيام، لكنها العادة... التطبع على أنني الأفضل والأهم. وساهم في ذلك نجاحي المستمر. انتزعت من جريجوري أكثر مما كان هو قادراً على إعطائه. ثم بدأت، في بعض الأحيان، بترديد ما يقوله الآخرون لجريجوري من نعوت سيئة. واستخدمت ذات الألفاظ التي يقولونها دون أن أفهم معانيها. ولا أدري إن كان هو يفهمها أم لا. لكني أعتقد أنه كان يعلم. كان دائماً هادئاً وصامتاً، عابساً ومتجهماً. ظنه والدي بليداً. الخالة فاني كانت تقول إنه غبي. الجميع كانوا ينادونه بـ (الغبي الممل). وكبر الغباء والملل بداخله. أصبح يجلس لساعات وساعات أحياناً، دون أن ينبس ببنت شفة، حتى يزجره والدي ويأمره بالقيام ببعض الأعمال، ربما في المزرعة. ويكرر أوامره ثلاث أو أربع مرات قبل أن يستجيب جريجوري.

عندما ذهبنا إلى المدرسة، استمر جريجوري على

نفس المنوال. لم يكن يستوعب الدروس مطلقاً، فطفح الكيل بالناظر وتعب من توبيخه المستمر له. نصح والدي أن يأخذه عله يتقن صنعة ما لا تستعصي على إدراكه. بعد ذلك ازداد تجهمه وغباءه. ومع ذلك لم يكن غلاماً فظاً. كان صبوراً ذا طبيعة لطيفة وهادئة. كان طيباً مع الآخرين طوال الوقت. لكن في كثير من الأحيان كانت طيبته ومحاولته خدمة الآخرين تأتي بنتائج سلبية فيقوم بالأخطاء بدلاً من المساعدة لارتباكه الدائم. أعتقد أنني كنت غلاماً ذكياً. كنت أستحوذ على الكثير من المدح. كانوا يطلقون علي اسم (طاووس المدرسة). كان الناظر يشجعني ويقول إنني أستطيع أن أدرس وأتعلم في أي مجال أحبذه. لكن والدي لم يكن يملك إلا القدر القليل من التعليم، لذا كان الأفضل في نظره هو أن أتعلم كيفية إدارة المزرعة وشؤونها.

جريجوري أصبح راعياً، بدأ بالتدرب على العمل على أيدي العجوز آدم. يبدو أن آدم هو أول شخص يكون له رأي إيجابي عن جريجوري. كان يقول إن جريجوي يمتلك الكثير من المواهب والجوانب

الجيدة ولكنه لا يعرف كيف يستغل هذا. كان يمدحه طوال الوقت. كان والدي يتمنى لو أن آدم يأتي شاكياً من تصرفات جريجوري أو بلادته، ولكن هيهات.

ذات شتاء، كنت في السادسة عشرة من عمري بينما كان جريجوري في التاسعة عشر، أرسلني والدي في رحلة عمل إلى مكان يبعد حوالي سبعة أميال من الطريق العام، ولكنه يبعد حوالي أربعة أميال فقط من منطقة الهضاب. وطلب مني أن أسلك الطريق الثاني في رحلة العودة على أن يكون ذلك قبل هبوط الظلام الذي يحمل معه الضباب الكثيف طوال فصل الشتاء. خاصة وأن العجوز آدم، والذي أصبح الآن طريح الفراش، كان قد تنبأ بعاصفة ثلجية. انتهيت من مهمتي قبل ساعة من الوقت المحدد، فقررت العودة عن طريق الهضاب نفسه مادام الوقت باكراً على حلول الظلام. كان ذلك مع بداية أول خيوط المساء. كان الجو يبدو شاحباً ومنذراً ولكنه في الوقت نفسه كان هادئاً جداً لدرجة جعلتني أعتقد أن أمامي الكثير من الوقت للوصول قبل هبوط الجليد. أسرعت الخطى ولكن الليل كان أسرع. الطريق يبدو

واضحاً في النهار ولكنه ليس كذلك في الليل. بدا لي أن هناك ثلاث طرق فرعية تتفرع من الطريق الرئيسية.

لم تكن الرؤية ممكنة في ذلك الجو كان هناك شئ في الأرض غير واضح بتاتاً. يمكن أن تكون صخرة صغيرة أو حفرة غير مرئية... جمعت رباطة جأشي واتخذت ما تخيلته الطريق الصحيح. لم يكن كذلك، قادني إلى مكان لا أعرفه مستنقع منعزل يبدو قذراً ومؤلماً. لم تطأه قدم إنسان من قبل لتكسر وحشته. حاولت أن أصرخ لعلي أجد من يسمعني. أو ربما لأطمئن نفسي بصوتي... لكن صوتي خرج مبحوحاً ومتحشرجاً، ضعيفاً وقصيراً، مما زاد من رعبي. كان صوتاً غريباً علي في ذلك المدى الأسود البعيد. فجأة امتلأ الجو برقاقات قائمة وكثيفة، ابتل وجهي ثم يداي بالجليد. فقدت السيطرة على ذهني تماماً. أصبحت في لحظة لا أعلم من أين أتيت ولم أستطع متابعة آثار خطواتي.

غمرني الجليد أكثر وأكثر، والظلام من حولي

أصبح ملموساً، تحركت التربة المستنقعية تحت قدماي، ولكني لم أجرؤ على التحرك خطوة. غادرتني كل قواي في لحظة. لولا الخجل لكنت انفجرت بالبكاء والنحيب. لأمنع نفسي من البكاء بدأت أصرخ. كانت صرخات عنيفة وخائفة. شعرت بالمرض وأنا أنتظر. لم يرد أحد. فقط الصدى الصامت. فقط الجليد القاسي ينهمر وينهمر بقوة وسرعة. بدأت أشعر بالخدر والنعاس. حاولت التحرك لم أستطع خوفاً من الجروف التي تشتهر بها منطقة الهضاب هذه. أصبحت أكرر بين الفينة والأخرى ولكن صوتي أصبح مخنوقاً بالدموع. فكرت بالطريقة التي سأموت بها. وكيف أنهم يجلسون حول النار الدافئة حزانى على ما جرى لي. فكرت كم سيحزن والدي علي. سيقتله الأسى لا محالة، سينفطر قلب الرجل العجوز المسكين. الخالة فاني أيضاً، هل ستكون هذه نهاية اهتمامها بي ورعايتها لي كل هذه السنوات؟؟

بدأت حياتي تمر في ذهني وكأنها حلم نشط. سنوات طفولتي تمر أمامي في شكل مناظر متعددة. داهمني ألم لاذع وغصة عميقة لكربي الشديد.

فاستجمعت كل قوتي وصرخت مجدداً، صرخة عالية وطويلة أشبه بالنحيب اليائس الذي لا أرجو منه رداً سوى الصدى من حولي.

لدهشتي، سمعت صرخة تكاد تكون أقوى من صرختي. تخيلتها صرخات الأرواح التي تشتهر بها الحكايات التي سمعتها عن منطقة الهضاب. إنها تسخر مني. زادت دقات قلبي بشدة. لم أجب للحظة تصورت أنني فقدت النطق تماماً. فجأة سمعت نباح كلب. هل هذا نباح (لاسي)؟؟ كلبة جريجوري الضخمة القبيحة التي تبدو دائماً مريضة ويركلها والدي كلما رآها، أحياناً لعيوبها الخاصة وأغلب الأحيان لأنها ملك أخي. كان جريجوري يناديها ويجلس معها بعيداً خارج البيت كلما أساء والدي معاملتها. وكان والدي يشعر أحياناً بالخزي عندما تصرخ الكلبة بالألم، لذلك كان يفرغ الشحنة بالصراخ والشتائم في وجه جريجوري ويقول له إنه لا يعرف شيئاً عن تربية الكلاب وإنه كفيل بأن يخرب طباع أي كلب من الكلاب الاسكتلندية الضخمة في منطقة كريستيندوم، بطريقته الغبية في أن يتركها تستلقي

أمام نار الموقد في المطبخ وقتما شاء ت، لم يكن جريجوري يعلق على كلمات والدي القاسية. كان يبدو وكأنه لا يسمع، دائماً في حالة شرود.

نعم إنه نباح لاسي. الآن أو أبدا. رفعت صوتي أعلى وأعلى «لاسي.. لاسي...» بعد لحظات ظهرت لاسي بوجهها الأبيض الكبير مهللة.. طفرت وانحنت عند قدماي بفرحة. نظرت لي متوسلة خوفاً من أن أباغتها بصفعة كما أفعل في كثير من الأحيان ولكني بكيت فرحاً وانحنيت أربت عليها. كان عقلي ضعيفاً كجسدي. لا أعلم السبب، ولكني شعرت أن الخلاص آت. من الظلام الكثيف بدا شبح رمادي بالظهور رويداً رويداً. كان جريجوري، بكل العطف الذي يغلف شخصيته رميت ذراعاي حول عنقه «آه جريجوري».. لم أكن قادراً على قول المزيد، كان لا يتحدث كثيراً، كان لا يجيبني في معظم الأحيان. قال إننا يجب أن نجد طريقنا للمنزل، وأننا إذا لم نتحرك، سنتجمد حتى الموت.

«ألا نعرف الطريق؟» سألته.

«كنت أعرفه عندما تحركت ولكنني الآن لست متأكداً. الجليد أعماني، وأخشى أن أكون فقدت طريق العودة الصحيح». كان قطيعه الذي يرعاه يندفع بقوة وتهور أمامنا، تعلقنا ببعضنا البعض وتقدمنا بحذر خوفاً من الوقوع فوق إحدى الصخور. كان عملاً بطيئاً وشاقاً. تابع جريجوري الطريق الذي تسلكه لاسي واثقاً من حدسها. الظلام دامس لذا كان يناديها بصورة متواصلة حتى لا تسرع فنفقد أثرها. الحركة البطيئة ساعدت أكثر وأكثر على تجمد الدماء في عروقي. كل عظامي، كل خلية في جسدي كانت تصرخ بالألم، تورم جسدي كله وأصبح خدراً. صعود جريجوري في كثير من الأحيان إلى التلال والهضاب جعله يتعود على أجوائها. لم يكن ينطق إلا لينادي على لاسي. حاولت الصمود ولكني لم أستطع أكثر. قلت له بصوت واهن «لا أستطيع أن أحتمل أكثر» كنت أتمنى النوم ولو لخمس دقائق فقط حتى لو كان الموت هو النتيجة. وقف جريجوري صامتاً. أدرك مدى المعاناة التي وصلت إليها. «لا فائدة. لم نقترب من المنزل. وكأننا لم نتحرك. أملنا الوحيد الآن هو

لاسي. استلق بجانب هذه الصخرة وسأستلقي بجوارك. لنحتضن بعضنا البعض، علك تشعر ببعض الدفء. هل لديك شيء يعرفونه في البيت؟ هيا ، هل لديك؟ ؟ ».

مع تكراره للسؤال أخرجت من جيبي منديلاً كانت الخالة فاني قد أهدتني إياه. أخذه وربطه في عنق لاسي وحثها على الإسراع بالذهاب إلى البيت.

استلقيت، وفي غمرة إحساسي بالنعاس والخدر شعرت بجريجوري يغطيني بجسده مما بعث الدفء في أوصالي. كنت متبلداً جداً، متعباً جداً، أنانياً جداً على أن أفكر وأعقل الأمور... كنت سعيداً جداً بحمايته لي. أمسكت يده بقوة. «أنت لا تذكر ذلك اليوم الذي احتضنتنا فيه أمنا ووضعت يدك الصغيرة فوق يدي. كنت صغيراً جداً على أن تدرك الأشياء. ربما هي ترانا الآن، وربما تفكر بأننا سنلحق بها. مشيئة الله فقط هي التي تكون». قال جريجوري.

«عزيزي جريجوري...» اقتربت منه أكثر وهممت بكلمات. كان مازال يتحدث عن أمنا عندما غرقت في النوم.

بعد لحظات، أو هكذا بدا لي الأمر، سمعت همهمات كثيرة حولي، ووجوه كثيرة تطالعني، فجأة تغلغل داخلي إحساس بالدفء والنشوة عندما اكتشفت أنني في سريري في المنزل.

كانت أول كلمة نطقت بها عندما وعيت لما حولي هي «جريجوري؟».

تبادل الجميع النظرات، كان والدي يحاول أن يحافظ على صرامة وجهه ويحاول التخلص من دموع غير مرغوب فيها عالقة بعينيه.. «كان يمكن أن أعطيه نصف أرضي، كان بإمكاني أن أباركه كابن لي، كان بإمكاني أن... أطلب منه السماح على قسوتي عليه......».

لم أسمع المزيد. آخر ما شعرت به كان دوامة في دماغي وألماً شديداً حد الموت في ظهري....

استعدت الوعي بعد عدة أسابيع. كان شعر أبي قد أصبح أبيض اللون. يداه كانتا ترتجفان عندما ينظر إلى وجهي. لم نعد نتحدث عن جريجوري بعد ذلك مطلقاً، ولكن كان له حضور مميز وغريب في

أفكارنا. لاسي كانت تتجول هنا وهناك ملقية اللوم على الجميع. حاول أبي أن يربت عليها مراراً ولكنها كانت ترفض تودده لها بكل الألم.

الخالة فاني - التي تثرثر دائماً - أخبرتني فيما بعد عما حدث في تلك الليلة المشؤومة. كان القلق قد استبد بوالدي، مما جعله في حالة من العصبية والهستريا، فصب هذا كله على جريجوري. شتمه وعايره بفقر والده وببلادته. وعندما طفح الكيل بجريجوري نادى على لاسي التي كانت ترقد تحت قدميه خائفة من أن تفاجئها ركلة. أخذها وخرج من المنزل. وكان قد دار حوار حول غيابي وتأخري بين الخالة ووالدي قبل ذلك. قالت الخالة إنها أحست أن جريجوري ربما شعر بقدوم العاصفة فخرج بحثاً عني. بعد ثلاث ساعات من خروج جريجوري، كان الجميع يعدون هنا وهناك بحثاً عني. وخوفاً من أن يكون قد لحق بي مكروه، لا يعلمون أية طريق يسلكون، لم يفكر أحد باختفاء جريجوري، أو يشعر بغيابه. المسكين. عادت لاسي للبيت وهي تحمل المنديل حول عنقها. فهموا ما حدث. كل من في المزرعة تابعوها

بالأغطية والشراشف والمشروبات، إلى حيث وجدوني مستغرقاً في نوم خدر ولكني كنت مازلت حياً. كنت مغطى بمعطف الرعاة السميك الخاص بجريجوري، وكان هو لا يرتدي سوى قميصه الخفيف ذي الأكمام. ذراعاه كانت تطوقني، وابتسامة هادئة (كان نادراً ما يبتسم) تعلو وجهه الجامد البارد.

كانت كلمات أبي الأخيرة هي «سامحني يا ربي على قسوتي على ذلك اليتيم المسكين».

بعد موته، وجدنا ورقة دون فيها المكان الذي يريد أن يدفن فيه، وهو الشيء الذي أكد حبه لأمي وندمه على قسوته، كان ذلك المكان عند طرف القبر الذي ضم - بناء على رغبته - جريجوري وأمنا.

* * *

بـــــدءاً

لو بحثنا في المعنى الأصلي لكلمة ترجمة باللغة الإنجليزية Translation، لوجدناها تعني الانتقال من مكان إلى آخر، فكأننا حين نقوم بترجمة لما كتب في لغة ما، فإننا نلتقطه التقاطاً ونحمله حملاً، ثم نضعه في «وعاء» هذه من هيدجر الذي يتعامل مع الكلمات علي أنها أوعية لمعان دفينة وغير مرئية، فتأتي الترجمة لتكشف عن الإيماءات اللفظية وتبوح بإمكانيات النص السيمانتيكية، وذلك لأن الترجمة نشاط فكري لا يمكن فصله عن عملية التأويل التي يقوم بها القارئ حين يطلع على نص ما ويتفاعل معه ويتأثر به. والمترجم ما هو إلا قارئ للنص ومؤول له قبل أن يكون ناقلاً لمحتواه من لغة المنطلق إلى لغة الهدف. لذا فهو حين يترجم، فإنه ينقل مفهومه الخاص للنص المترجم ويكشف عن الحقيقة التي وجدها وقد كانت في الأصل إخفاء ومواراة.

النشاط الترجمي إذاً هو بمثابة انتقال عبر الحدود اللغوية يهيمن عليها محركو وسائل ذلك الانتقال. من هذا المنطلق لا تعدو الترجمة الواحدة لنص ما كونها طبقة واحدة فقط من طبقات وطبقات من المعنى المفروض على الأصل، فالمترجم يختار من اللغة الهدف ما يتناسب مع فهمه الخاص لمضمون النص اللغوي، ويبقى التطابق التام بين الكلمة ومثيلتها أمر شبه مستحيل. و**نوافذ** هي مطبوعة ثقافية تعنى بترجمة الأدب، والأدب هو فن أدواته الوحيدة هي اللغة، باللغة وحدها يحدد النص المعنى التاريخي والقيمة الجمالية، باللغة وحدها يعكس الواقع في زمن ما ويثير الأحاسيس تجاه معطياته. واللغة تشكلها كلمات والكلمة تحمل أصداء تاريخية واجتماعية وعقائدية

عميقة الجذور، في كل كلمة هنالك تاريخ صامت لا يمكن أن تفصح عنه الكلمة المقابلة.

من المفترض أن مجرد الاعتراف بهذه الطبيعة الزئبقية سيؤدي حتماً إلى إخماد نيران جدلية الأمانة/ الخيانة في تناول النصوص بالترجمة. ولكن هذا الاعتراف، في الحقيقة، يفتح باب النزاع على مصراعيه. ففي الوقت الذي نقر فيه بأن الترجمة هي قراءة شخصية، فإننا نحذر بشدة ضد تقمص المترجم لشخصية الكاتب، وبالتالي ضد إعادة كتابة النص وادعاء ملكيته. إذا كانت محاولة القبض على الكلمة المرادفة والمطابقة في اللغة المنقول إليها محاولة فاشلة، وإذا كان المترجم الأدبي لا ينقل سوى ما فهمه من مرجعيات هذه الكلمة وتلك، فهل في ذلك ترخيص مفتوح له بأن يتصرف في النص أثناء الترجمة إلى أن يصل بالتغيير والتصرّف إلى حالة جذرية تنتج نصاً جديداً؟ من منا يا ترى سيضع نواظم ثابتة تفصل بين تعددية الرؤى وتشابكها. هنالك عهدة أدبية لا شك، وليس منا من يقر بمبدأ الإجازة غير المشروطة لتغييرها، ولكن ما هي طبيعة تلك الشروط التي يجب الالتزام بها؟ وكيف نستطيع أن نوازن هذا التماذج العجيب بين الاختلاف والتماثل؟

هواجس الالتزام تلازمني منذ التحاقي بهيئة تحرير «**نوافذ**»، وحين أراجع ترجمة النص وأقارنها بالأصل، أجدني أمام نصين يزاحمهما نصي الخاص بي. وأتساءل إن كان من حقي تغيير ما قد تغير، وإلى أي مدى أستطيع أن أبادل رؤية المترجم برؤيتي الشخصية، وحين أنتهي، من منا سيصبح صاحب النص، الكاتب، أم المترجم، أم المراجع؟

لمياء باعشن

العـدد التـاسـع عشـر مـحــرم 1423هـ – مــارس 2002

18

السميولوجيا

تزفيطان تودوروف

ترجمة سعيد بو عيطة

مقدمة:

حين بلور فردينان دو سوسير/ f. de. sussure، نظرية اللسانية؛ اقترح بأنها ستندرج ضمن نظرية شاملة تتجلى في السميولوجيا. لكن إلى مرحلة متأخرة، (في فرنسا على الأقل). شكل الفيلسوف الأمريكي/ c. s. peirce؛ أهم مصدر للمسيولوجيا.

على الرغم من كون أغلب تصوراته يلفها نوع من الغموض. لتشعب اهتماماته وعدم وضوح الرؤيا لديه. وفي المنحى الفلسفي نفسه، شكل كتاب - فلسفة الأشكال الرمزية - لصاحبه أرنست كايزر ernest cassirer مصدراً هاماً. أما المصادر ذات البعد المنطقي، فتجلت في أعمال: فريج/ frege، مروراً بروسل/ russel وكارناب ووصولاً إلى الفيلسوف الأمريكي شارل موريس/ ch. moris.

في حين استند آخرون إلى الإرث السويسري والبحث عن قيمة اللغة اللفظية داخل المنظومات الأخرى. وعلى رأسهم إريك بويسن/ Eric buyssens. وفي الحقبة نفسها، برز ما أطلق عليه اللسانيات البنيوية. تجلت في أعمال كل من: رومان جاكبسون R-Jakobson، يالمسلف/ Hielmslev وبنفنست/ Benveniste تنطلق من تصورات سميولوجية، لتحديد أهمية اللغة داخل المنظومات الأخرى (غير اللغوية). أما داخل المنظومة الفنية، فنلتقي مع أحد أقطاب حلقة براغ/ C-Prague، وهو جون موكارفسكي J-Mukariuvsky. واقتفت أثره الباحثة الأمريكية سوزان

لينجر/ S- Langer. اتي ميزت بين المنظومة الفنية والمنظومة اللسانية.

بعد الحرب العالمية الثانية، تم جمع هذا الموروث السميائي خاصة في كل من: أمريكا، فرنسا، والاتحاد السوفياتي. وبرزت أعمال هامة مع كل من كلود ليفي ستراوس/ C. L. Strauss في المجال الأنثروبولوجي، رولان بارت/ R. Barthes في مجال النقد الأدبي وغريماس/ A. J. Greimas في مجال السرديات فتشعبت بذلك حقول اهتماماتها.

لكن السميولوجيا، على الرغم من ذلك، لاتزال غامضة الملامح. إن هذا التطور، وهذه المرجعية المتنوعة، وما تعرفه السميولوجيا من غموض. هو ما سنحاول تبيانه من خلال هذا النص الذي ترجمناه عن المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لصاحبيه تزفيطان تودروف وأوزفالد ديكرو.

- النص المترجم -

السيموطيقا (أو السمولوجيا)، هو علم

العلامات، وقد لعبت العلامة اللفظية، دوراً ريادياً في هذا المجال. وعلى الرغم من تداخل التفكير حول العلامات والتفكير حول اللغة لمدة طويلة؛ فإن التفكير اللساني (الذي وصلنا)، يحتوي على نظرية سيميائية. خلال العصور الوسطى، نجد محاولات عدة في الصين والهند، عند اليونان وفي روما، تكونت أفكار حول اللغة. باعتبارها محمولاً سيميائياً. لكن على الرغم من هذه المدة الزمنية الطويلة، فإن اسم سميوطيقا/ Sémiotique لم يبرز إلا مع لوك/ Locke لأن هذا الاسم، لم يكن مميزاً من النظرية العامة أو فلسفة اللغة.

لقد أصبحت السميوطيقا نظاماً مستقلاً مع مؤلَّف الفيلسوف الأمريكي بيرس/ Charles Sanders peirce. إن السميوطيقا حسب بريس عبارة عن إطار مرجعي. يحتوي جل الدراسات الأخرى «لم يكن بوسعي دراسة أي شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافزيقيا، النحت، البصريات، الفيزياء، علم الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجل والمرأة، إلخ.... بشكل مختلف عن

دراسة السميوطيقا » مما أدى إلى تنوع كتابات بيرس/ Peirce السميائية. نظراً لتنوع حقول اشتغاله. أدى هذا إلى عدم وجود عمل منسجم لدى بيرس يجمع ويحدد أفكاره الأساسية، مما جعل تصوراته تبقى غامضة لمدة طويلة. مع صعوبة التحكم فيما لحقها من تغيير من سنة لأخرى.

تكمن أهمية النسق البرسي/ Peircien، في التعريف الذي حدده للعلامة/ Signe. إذا يرى بأنها إحدى الأولويات التي تدخل في علاقة مع عنصر ثان يسمى الموضوع/ Object. يؤدي هذان العنصران إلى تحديد عنصر ثالث ينعت بـ: المؤول/ interprétant. تحدد على رثرها علاقة ثلاثية.

لاستيعاب هذا التصور نشير بأن التجربة الإنسانية؛ تتلخص حسب بيرس في ثلاث مستويات. ينعتها بـ: الإوالية، الثنائية والثلاثية والتي توازي الإيجابيات الكاملة وتجربة القوة والعلامات. إن العلامة نفسها، ترتبط بإحدى هذه العلاقات ذات عناصر ثلاثة. لأن ما يؤدي إلى سيرورة التسلسل هو بمثابة الموضوع والحدث الذي تنتجه العلامة أو المؤول.

إن المؤول - بالمعنى الواسع - يحمل معنى العلامة أما بالمعنى المحدد، فبين العلامة والمؤول؛ علاقة براغماتية. يبقى - دائماً - علامة تبحث عن مدلولها إلى ما لا نهاية. في حالة العلامات التالية، يمكن تبيان هذه السيرورة التحويلية بين العلامة والمؤول بواسطة علاقات خصائص الكلمة مع المصطلحات التي تعرفها داخل المعجم (المرادفات أو ما يفسرها). إذ يتم تحديد كل مصطلح من جديد، عن طريق كلمات أخرى. إن العلامة لا تتحقق إلا إذا كانت قابلة لتصبح علامة أخرى أكثر تطوراً. يجب أن نلاحظ كذلك، بأن هذا التصور يتجاوز كل نزعة نفسانية. لأن العلاقة بين العلامة ومدلولها، تتموقع داخل نسق العلامة وليس في ذهن مستعمليه (يجب أن نتجاوز بعض مفاهيم بيرس. كما أشار إلى ذلك هو نفسه).

المظهر الثاني لحركة بيرس السميائية، يتجلى في ترتيب العلامات حسب اختلافها. لقد لاحظنا بأن رقم 3 قد لعب - هنا دوراً أساسياً. خلافاً لرقم 2 عند سوسير/ Saussure. إن العدد العام للتنويعات التي

ميزها بيرس، تصل إلى 66. فيما أصبحت بعض هذه التصنيفات متداولة: العلامة، النمط، الحالة، إلخ...

ثمة تمييز آخر، لكنه غير واضح: الأيقونة/ icône، الإشارة/ indice والرمز/ symbole. ضمن هذه المستويات الثلاث، توازي العلامة التراتبية السابقة: الأوالية الثنائية والثلاثية. وتحدد كالتالي: الأيقونة باعتبارها علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي/ dynamique. استناداً إلى طبيعته الداخلية. أما المؤشر، فيعرف باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعه الديناميكي استناداً إلى العلاقة الواقعية التي تربط بينهما. في حين يعرف الرمز، باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي. بالمعنى الذي يسمح به التأويل فقط. إن الرمز يرتبط بقوة قانون معين. إنه شأن الكلمات في لسان معين. إن المؤشر علامة توجد مجاورة للموضوع المشار إليه؛ مثل: أعراض مرض معين، انخفاض مقياس الضغط، دوارة الهواء/ giroutte التي تبين اتجاه الرياح، إلخ... في لسان معين، كل ما يرتبط بذلك، عبارة عن مؤشر يتجلى ذلك في كلمات من

قبيل: الأنا، أنت، هنا، الآن... (إنها عبارة عن رموز مؤشرة). وأخيراً الأيقونة التي تبرز المقومات المميزة للموضوع المشار إليه. مثل: النقطة السوداء بالنسبة للون الأسود، الرسوم البيانية التي تحدد العلاقات بين خاصيات معينة، إلخ... يعلن بيرس كذلك، تجزيء الأيقونات إلى: صور، رسوم بيانية واستعارات. لكن لا نجدها إلا نادراً. وفي أية حالة لا نستطيع مقارنة (كما نقوم دائماً خطأ) علاقة الأيقونة بالتشابه بين دالين/ signifiés (بالمعنى البلاغي) فإن الأيقونة عبارة عن مجاز أكثر من كونها استعارة: هل يمكن القول بأن النقطة السوداء، تشبه اللون الأسود؟. أكثر من ذلك يعرف تشابهاً بين دالين (كما يحصل هذا التشابه - بالنسبة للمؤشر - بين العلامة والمرجع. وليس بين جوهرين من طبيعة واحدة، إلا أن هذا التشابه، قد سبق لبيرس أن رفضه.

بشكل موازي، لكن مع نوع من الاختلاف، حددت السميولوجيا من طرق الباحث اللساني فردنان دو سوسير F/d/ saussure. باعتباره لسانياً وليس فيلسوفاً. وظف سوسير السميولوجيا، قصد بناء

نظريته اللسانية ·اللسان عبارة عن منظومة من العلامات تعبر عن أفكار). بهذا الفهم، فإنها توازي الكتابة، أبجدية الصم والبكم، أشكال العلامات العسكرية، إلخ... إنه الجانب الأكثر أهمية في هذه المنظومات.

في هذا الإطار يمكن الحديث عن علم يتناول حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. كما يشكل جزءاً من علم النفس العام. يتجلى هذا العلم في السميولوجيا. يبين لنا مكونات العلامات والقوانين التي تربطها. وعلى الرغم من كونها لم تكتمل بعد، فإنها قد حددت سلفاً. إن علاقة سوسير بالسميولوجيا غير اللسانية قد حددت - تقريباً - في هذا الإطار. وعلى الرغم من أن تعريفات سوسير للعلامة (الدال والمدلول) قد تشكلت انطلاقاً من اللغة اللفظية، فإن أغلب السميولوجيين قد اهتموا بالتصور السوسيري.

أما المصدر الثالث للسميولوجيا الحديثة، فيكمن في الكتاب الهام للفيلسوف الألماني إرنست

كاسيرر - فلسفة الأشكال الرمزية - حيث يطرح - بنوع من الوضوح - مجموعة من المبادئ:

1 - كون اللغة أكثر من وسيلة. لا تحدد حقيقة موجودة سلفاً، لكن تربطها بمحددات مفهوماتية. هذا الدور الرمزي نتناوله هنا بالمعنى الواسع. كل شيء عند الإنسان يحمل معنى معيناً. خلافاً لما نجده عند الحيوان، الذي لا يملك سوى منظومات الاستقبال والفعل (الإوالية، الثنائية عند بيرس). كما ميز الرمز الحيواني. إلا أن اللغة اللفظية ليست وحدها ذات هذا الامتياز. لكنها تتقاسمه مع منظومات أخرى. ترتبط - في مجملها - بعالم الإنسان. تكمن أهمها في: الأسطورة، الدين، الفن، العلم، التاريخ، إلخ... كل هذه الأشكال الرمزية، تشكل العالم أكثر مما تحدده. يكمن الهدف الأساسي عند كاسيرر، في تحديد القوانين المميزة والمتحكمة في المنظومات الرمزية واختلافها عن القواعد المنطقية. في هذا الإطار، تأخذ المعاني المتعددة مكان التصورات العامة: الصور الشخصية، الطبقات، تدعيم

الأفكار (بواسطة التكرار، التنوع، إلخ...) إن رحلة كاسيرر، تقييم البرهان عن وجود مشروع فلسفي أكثر من كونه مساهمة علمية.

انطلق المصدر الرابع للسميولوجيا، من تصورات النطق وعلى الرغم من كون بيرس نفسه كان رجل منطق، فإن تأثيراته لم تكن واضحة خلال هذه الحقبة. وعلينا أن نتتبع تسلسلاً ينطلق من فريج مروراً بـ: راسل وكارناب. عمل هذا الأخير على بناء لغة نموذجية باعتبارها أساس السميولوجيا. وقد أخذ بهذا التصور – خلال الثلاثينات من هذا القرن – المنطقي والفيلسوف الأمريكي شارل موريس حيث حدد متوالية واضحة من التمييزات مثال ذلك: بيت: de-signatum وdenotatum. هذا الأخير عبارة عن صنف من المواضيع أو صنف يجمع عناصر عدة. وقد يجمع عنصراً واحداً أو لا شيء. إن denotata تشكل عناصر صنف معين. يميز كذلك بين معايير السميولوجيا، التركيب والبرغماتية لعلامة معينة. إن السميولوجيا تحدد العلاقة بين العلامات وdesignata أو denotata باعتبارها تركيبة. أما علاقة العلامات فيما بينها،

فتبقى برغماتية. وهي نفسها، بين العلامات ومستعمليها. أما مفاهيم موريس الأخرى فتبقى محدودة الانتشار بالمقارنة مع سابقتها.

ثمة مجهود آخر بارز في حقل السميولوجيا. تجلى في كتاب إريك بويسن - اللغات والخطاب - (1934). انطلق من مقولات سوسيرية معتمداً على اللغة اللفظية من جهة. وعلى المنظومات السميولوجية المختلفة (العلامات الطرقية، إلخ...). كما عمل على بناء عدد من المفاهيم والتعريفات التي توحي ببعد وظائفي. وخلال الحقبة نفسها برزت كتابات أساسية تجلت فيما نعت باللسانيات البنيوية (تمثلت في أعمال: سابير، تروبتسكاي، جاكبسون، يالمسلف، ينفنست). تأخذ بالمنظور السميولوجي ومحاولة تحديد أهمية اللغة وسط المنظومات الأخرى للعلامة.

لقد أثار انتباه السميولوجيين، الفن والأدب. نجد ذلك عند أحد أقطاب حلقة براغ اللسانية، جون موكارفسكي. في «الفن بصفته فعلاً سميولوجياً». أشار إلى كون الفنون، جزء من السميولوجيا. كما حاول تعريف وتحديد خصائص العلامة الجمالية

باعتبارها علامة مستقلة ذات أهمية في ذاتها وليست فقط وسيط للدلالة. لكن إلى جانب هذه الوظيفة الجمالية المشتركة بين جميع الفنون، ثمة أخرى تحتوي عليها الفنون التالية: الأدب، الفن التشكيلي النحت. تعمد إلي اللغة اللفظية. وتحمل وظيفة تواصلية. فكل عمل فني، عبارة عن علامة مستقلة. أما الأعمال الفنية ذات طبيعة: أدبية، تشكيلية، نحتية، فلها وظيفة سميولوجيا ثانية المتمثلة في التواصلية. يعرّف شارل موريس، العلامة الفنية انطلاقاً من تعارض مبني على الأيقونة. حسب موريس، يوجد صنفان رئيسيان من العلامة. الأولى تماثل ما تدل عليه. في حين تفارق الثانية مدلولها. ويسمى هذا النوع الثاني بالعلامات الأيقونية أو غير الأيقونية. العلامات الفنية، عبارة عن علامات أيقونية.

انطلقت الفيلسوفة الأمريكية سوزان لينجر، من تصورات كاسيرر. لكنها تؤكد على التمييز بين المنظومة اللسانية ومنظومة الفنون (على الرغم من كون المنظومتين، عبارة عن أشكال رمزية).

فالموسيقى – مثلاً – لا تتوفر على لغة معينة. لكنها ذات طبيعة دالة. تعمل بواسطة بنيتها الدرامية، على التعبير عن أشكال تجربة حيوية. لا تحمل مميزات اللغة لكن جوهرها يكمن في الأحاسيس، الحياة، الحركة والتأثير، إلخ...

بعد الحرب العالمية الثانية، عملت مجهودات أخرى على جمع وتوجيه هذا الموروث المختلف. في كل من: الولايات المتحدة، الاتحاد السوفياتي، وفرنسا. في أمريكا، تم الاهتمام بالمنظومات الأخرى غير اللغوية (الإشارات، سميائية الحيوانات). وقد نحت منحى اللسانيات الوصفية. أما في الاتحاد السوفياتي، فتحت تأثير علم التوجيه ونظرية المعلومات، انتشرت – خلال الستينات حركة سميائية. اهتمت بالمنظومات الثانوية انطلاقاً من لغة مختلفة. أما في فرنسا فقد مل كل من كلود لفي ستراوس، رولان بارط وغريماس إلي توجيه السميولوجيا إلى دراسة الأشكال الاجتماعية التي توظف باعتبارها لغة (منظومة الأبوة، الأسطورة، الموضة، إلخ...) وكذا دراسة اللغة الأدبية. ومن جهة

أخرى، تطور نقد يهتم بالمفاهيم الأساسية للسميولوجيا أنه نقد العلامة. استند إلى فرضيات حددت انطلاقاً من هذا المفهوم. وانطلاقاً من 1969، ظهرت مجلة سميوطيقا من طرف الجمعية العالمية للسميولوجيا.

*** نقد:**

على الرغم من هذه الأعمال التي غطت ما يزيد عن قرن من التاريخ) وعشرون قرناً قبل التاريخ، فقد بقيت السميولوجيا عبارة عن مشروع علم منظم. والجمل التنبئية لسوسير، بقيت محافظة على قيمتها المرجوة. إن مرد ذلك، لا يرتبط ببدايات هذا العلم، بل تميزه بنوع من اللايقينية؛ خاصة في مبادئه وتصوراته الأساسية وخاصة العلامة اللسانية وغير اللسانية. إذ هيمنت اللسانيات علي السميولوجيا. وقد ننطلق من العلامات غير اللغوية، مكان اللغة (إنه مسار بيرس). لكن هذه العلامات، لا تحدد بشكل جيد. وعندما تكون كذلك لا تستطيع إضاءة هيكل اللغة

(إنه شأن قانون الطريق). وقد ننطلق من اللغة، قصد دراسة المنظومات الأخرى (إنه مسار سوسير). لكننا نجازف بإسقاط النموذج اللساني على ظواهر مختلفة. إن الحركة السيميائية تختزل التسمية (أو إعادة التسمية). وتنعت الأفعال الاجتماعية المعروفة - مدلولاً -، دالاً -، تركيب أو نموذج. مما لا يعمل علي تطوير المعرفة. يمكن الإشارة إلى هذه الصعوبة التي ترتبط - أساساً. بمكانة اللغة داخل السميولوجيا وطبيعة العلامة.

1 - يمكن الإشارة مع بنفنست، إلى مبدإ - الاختزال - بين المنظومات اللغوية. لأن منظومتين سميولوجيتين لنمط مختلف لا يمكنهما أن تعرفا تحولاً. فالإنسان لا يعتمد عدد مختلف من المنظومات لنفس العلاقة الدلالية. لأن المدلول، لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الدال. كما أن مدلول منظومة معينة، لا يتعلق بآخر.

2 - كون اللغة اللفظية، هي الوحيدة التي تتوفر على حالة الثنائية. لاحظها - من قبل - سانت أوغست. إن اللغة، هي المنظومة الوحيدة التي

تمكن من الحديث عن منظومات أخرى. أشار بنفنست إلى ذلك قائلاً: ٠إن الشيء المؤكد يكمن في كون أية سميولوجيا: الصوت، اللون، والصورة لا تتمظهر في الأصوات، الألوان، والصور. لذا يمكن لسميولوجيا منظومة معينة، الاعتماد على اللغة. فلا يمكنها التحقق إلا ضمن سميولوجيا اللغة. إن الإتيان بهذين المبدأين، يؤدي بالسيميولوجيا إلى مغزاها الصحيح. إلا أن ذلك لم يأت من غياب معنى لسانياً. لأن هذا الأخير موجود. لكن لا يمكن الحديث عنه باعتباره مصطلحاً لسانياً. يعجز عن ضبط ما يوجد في المعنى غير اللساني. إن كل سميولوجيا، تنبني انطلاقاً من اللغة (لا نعرف غيرها لحد الآن). لكن عليها - كذلك - الاهتمام بدراسة المسائل المحورية لكل منظومة سميائية، والمتمثلة في الدلالة. حيث لا تهتم إلا بالدلالة اللسانية. إن السميولوجيا غير اللسانية، تقع في دائرة ضيقة. ليست على مستوى موضوعها. لكن على

مستوى الخطاب. مما يجعل نتائج العمل سلبية بواسطة الملفوظ.

إن هذا ما أدى إلي تحول داخل الدراسات السميولوجيا المعاصرة. إن الحديث عن الدلالة، يجعلنا نربطه بالعلامة الرمزية. بمعنى هذه العلاقة الثانية التي تربط الجواهر المتجانسة بشكل غير ضروري. كما هو الشأن في حالة العلامة، التي تعلل عن طريق كشف نفس ميكانزمات عمل معين داخل المجتمع.

إن مجال الرمزية يكمن - أساساً - في: الإتنلوجيا، تاريخ الأديان، علم النفس أو التحليل النفسي. باعتباره موضوعاً للسميولوجيا أما علاقتها باللسانيات، فهناك تكمن الإشكالية. لأن لكل نظام منهما موضوعه الخاص. وعلي الرغم من التقائهما حول مادة واحدة (المتجلية في اللغة)، فإن تناولها يرتبط بمنظور مختلف. فاللغة غنية بالأساليب الرمزية. لكنها ترجع إلى ميكانيزمات لسانية صرفة. كما نجد تشابهاً (غير مبرر) بين موضوع السميولوجيا والقوانين غير الرمزية. مثلاً: الموسيقى،

إلخ... إذا وضعنا إشكالية الكتابة جانباً، تبقى السميولوجيا (لحد الآن)، مجموعة اقتراحات. أكثر من كونها كياناً معرفياً متكامل البناء.

الهوامش

1) إن الإحالات على مقالة هيدجر «أصل العمل الفني» نشير إليها بالحروف PLT-OWA، وهي مقالة نشرت أولاً في كتاب الدروب المتقطعة Holzwege. وكلمة Holz هي اختصار لكتاب الدروب المتقطعة في طبعة كلوسترمان (Frankfurt Klostermann, 1980). أما طبعة ريكلام لهذه المقالة (Strutgart: Reclam, 1960) فإنها تحتوي على توطئة كتبها هانز جورج غادامير الذي حرر هذه الطبعة المدرسية الصغيرة.

2) Paolo le Caldano, Van Gogh: Tout l'oeuvre peint, 2 vols. (Paris: Flammarion, 1971).

3) لقد أعيد تقديم أربع من هذه اللوحات الخمس في مقالة دريدا المعنونة «Resitutions de la verité en pointure في كتاب Verité (1978), pp. 291-436.

4) Verité, p. 432.

5) في النسخ المبكرة لمقالة «**أصل العمل الفني**» - وهي محاضرات ألقيت في فرايبورغ وزيورخ في العام 1935 - لا يناقش هيدجر لوحة «**الأحذية**» لفان كوخ. ففضلاً عن غياب مثل فن الرسم. هناك أيضاً غياب المناقشة المصاحبة التي تدور حول الأداة. وبين العامين 1935 و1936 بدا هيدجر أنه اكتشف أهمية العودة إلى مسألة **الأداة**. وربط هذه المناقشة بمناقشة الأحذية. والسبب الذي جعل هيدجر يعنى عناية خاصة بالأداة، والأحذية، والحياة القروية المصاحبة لها، يبقى هذا السبب يتطور في سياق سياسة النزعة الاشتراكية القومية لدى هيدجر، تلك النزعة المنحطة بلا ريب.

*) نسوق هنا تعليقاً لدريدا يبين فيه صعوبة، إن لم يكن استحالة، ترجمة بعض المصطلحات (ولاسيما الهيدجرية، ناهيك عن مصطلحاته هو). يقول دريدا في مقابلة أجراها معه كاظم جهاد: «إنه [هيدجر] يركز على المفردة Geschlecht التي تعني في الوقت نفسه «المجتمع»، و«البيت»، و«الجنس»، و«العرق»، و«السلالة»، والتي ترتبط بأفعال عديدة منها Schlagen ومعناه: «يضرب»... فالكلمة Geschlecht غير قابلة للترجمة في كلمة واحدة». انظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، ص 48-49. المترجم.

5) See Jacques Derrida, Spurs: Nietzsche's Styles, trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

وسنشير إلى هذا الكتاب بالكلمة: Spurs.

*) parergon، وergon مصطلحات يستخدمهما جاك دريدا كبديلين عن مصطلحي frame وwork، ويقول دريدا: «في الفنون البصرية يكون الـ parergon هو الإطار، أو الرداء، أو صندوق التغليف، ويمكن أن يكون أيضاً نصاً (نقدياً) يغلف نصاً آخر». عن معجم المصطلحات الأدبية الحديثة – د. محمد عناني. المترجم.

*) العرى: جمع عروة؛ وهي مداخل الأزرار بالنسبة للقميص، أو الأربطة بالنسبة للحذاء، وتعني أيضاً أزهار القرنفل كما سيرد بعد قليل. المترجم.

7) martin Heidegger, Aus der Erfahrung des Denkens (Pfullingen: Neske, 1954).

8) See Derrida, Limited Inc. (1977/1988).

وانظر أيضاً كتابي Inscriptions، الفصل 17 « Self-Decentering: Derrida Incorporated».

* * *

نصية السيرة الذاتية لأحذية هيدجر

هيو سلفرمان

ترجمة حسن ناظم

... لعلنا نلاحظ، في اللوحة فقط، كل هذا الذي يتعلق بالأحذية، فالفلاحة، من جهة أخرى، تلبس الأحذية فقط. وإذا كان هذا مجرد لبس فقط، فإنه أمر بالغ البساطة. فهي عندما تخلع أحذيتها في المساء، منهكة القوى ولكن معافاة، وتلبس أحذيتها ثانية في الفجر المعتم، أو تمشي بهما ما تبقى من النهار؛ فإنها تعرف ذلك كله من دون ملاحظة، ومن دون تأمل. تكمن الخاصية الأداتية للأداة في منفعتها.

هيجدر، **«أصل العمل الفني»**

إن «حقيقة» المنفعة ليست منفعة، و«حقيقة» النتاج ليست نتاجاً. وحقيقة إنتاج «حذاء» ليست حذاء - ولكن بوسع المرء أن يفكر في

الاختلاف بين الكينونة والكائن مثل الحذاء في خطواته. وبطريقة مماثلة بوسعه أن يفكر في الاختلاف الأونطولوجي: الاحتذاء في الرسم/ الطريق في الرسم.

دريدا ، **الحقيقة رسماً**

عندما نشر دريدا ، للمرة الأولى، مقالته عن «التبادل» بين هديجر وماير شابيرو في المجلة الفنية المعنونة Macula (العدد 3)، كان عنوانها « La Verité en pointure »، ويمكن ترجمة هذا العنوان إلى الإنجليزية كالآتي «**الحقيقة في مقاس الحذاء** Truth in shoe Size ». وقد أعيد نشر هذه المقالة في «الكتاب» المعنون الحقيقة رسماً 1978 (La Verité en pointure) ، وترجم إلى الإنجليزية بعنوان **الحقيقة رسماً** The Truth in painting (1987)، وكانت المقالة الرابعة من المقالات الأربع التي تضمنها الكتاب بعنوان « **تعدد الأصوات**» وهي نسخة موسعة لمقالته «**الحقيقة في مقاس الحذاء**» أما العنوان الجديد الذي أعطى لمقالته نقد «**الأصوات polylogue**»، فهو «تعويضات الحقيقة في مقاس الحذاء Restitutions de la Verité en pointure». وثمة ترجمة إنجليزية للجزء الأول من المقالة نشر في عدد 1978 من مجلة Research in

Phenomenology. لذا ثمة ثلاثة عناوين مترابطة ترافق هذه المقالة وهي: «**الحقيقة في مقاس الحذاء**» و«**الحقيقة رسماً**»، و«**تعويضات** Restitutions». وما يربط هذه العناوين الثلاثة - المؤقتة، والدئمة في آن واحد - سوف يكون موضوع بحثنا. وبمعنى آخر، إن ما يجمع معاً هذه التساؤلات عن الأحذية، ومقاساتها، والتساؤل عن الرسم، ومشكلة التعويض، سوف يشكل نسيج مساهمتي هنا.

وبعبارة أكثر دقة، تعنى مقالة دريدا (في نسخها وترجماتها المتنوعة) بمقالة هيدجر «**أصل العمل الفني**» (**Der Ursprung des Kunstwerkes**) التي ظهرت أصلاً، وفي بضع نسخ أيضاً، بين عامي 1935، 1936، وأخيراً نشرت في العام 1950 في الكتاب المعنون بـ «**الدروب المتقطعة** Holzwege»، وبعد ذلك في العام 1960 في طبعة ريكلام، وأخيراً في طبعة Gesamtausgabe[1]. بيد أن مقالة دريدا تعنى أيضاً بمقالة لمؤرخ الفن ماير شابيرو التي نشرت أولاً في الكتاب التذكاري عن كورت غولدشتين Kurt Goldstein والمعنون **The Reach of Mind** (1968). إن

مقالة دريدا، في نسخها المتعددة، **لا تدور حول** مقالة هيدجر «**أصل العمل الفني**»، إنما هي **تدور حول** تبادل، أو مراسلة جرت بين هيدجر وشابيرو، الأول كتب بالألمانية، والثاني كتب بالإنجليزية، والثالث (أي دريدا) كتب بالفرنسية. وبهذه الطريقة، يلج دريدا في عملية التبادل، ويسهم في حركتها. إن توبوس التبادل – إذا فهم التوبوس هنا كموضوع بلاغي، لا كمكان فعلي يحدث فيه التبادل – يتركز حول مقاسات حذاء: ولكن ليست مقاسات الحذاء بحد ذاتها، ولا حتى أبعاد الأحذية الفعلية، بل بالأحرى حول دور ومنزلة سؤال الأحذية في واحدة من لوحات فان كوخ أو أكثر، في واحدة من اللوحات التي تظهر فيها الأحذية أو أكثر، في واحد أو أكثر من النصوص (الهيدجرية، والدريدية، إلخ) التي تناقش فيها الأحذية.

الذات/ التصاحب

هل هذه المسألة مسألة أشياء، مسألة أحذية

على وجه الخصوص؟ بالتأكيد لا. فما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان هيدجر يلبسها عندما كان يلقي محاضراته في تشرين الثاني من العام 1935 في فرايبورغ، وفي كانون الثاني من العام 1936 في زيورخ، وأخيراً في العام 1936 في فرانكفورت. وما من أحد يتساءل عن مقاس هذه الأحذية. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها ماير شابيرو، أستاذ الفن في جامعة كولومبيا، عندما كان يعد مقالته المعنونة «الحياة الصامتة موضوعاً شخصياً» للنشر في العام 1968. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها دريدا عندما كان يستكمل مقالته لنشرها في مجلة Macula، والأحذية التي ألبسها أنا الآن ليست مهمة بأي حال من الأحوال. فجميع هذه الأحذية بمنأى عن التساؤل، وليست مدعاة للمناقشة، ولم يجد هيدجر، كذلك، أي شغف بالأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسه عندما كان يرسم لوحة الأحذية في نهاية العام 1986، لاسيما اللوحة المعنونة «**أحذية قديمة بأربطة Old Shoes with laces**»، أو المعنونة «**أحذية Les**

Souliers»، كما هي في الترجمة الفرنسية لطبعة في العام 1971 لباولو لا كالدانو[2]. إن الأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسه ليست موضوعاً للتساؤل، أو الدراسة، أو الاهتمام. وحتى الأحذية التي كان يضعها فان كوخ أمامه كموضوع لدراسته - مفترضين بالطبع وجود موضوع كهذا حقيقة - تكون موضع اهتمام مشكوك فيه (ولكن ليس من دون اهتمام!).

يتساءل هيدجر - في القسم الأول من مقالة «**أصل العمل الفني**» بعد المدخل - عن العلاقة القائمة بين «العمل» و«الشيء». وهنا يختار هيدجر، كمثال على ذلك، «أداة من نوع شائع»، أو كما يقول هيدجر «زوج أحذية قروية» (**PLT-OWA**, p. 32; **Holz**, p.22). ولكن أية أحذية؟ هل هي أحذية قروية حقيقية وضعها فان كوخ أمامه في العام 1886؟ وهل هي الأحذية التي سيستخدمها نموذجاً لعمله؟ فهل كانت هذه الأحذية القروية أشياء فعلية، كيانات أو كائنات تقدّم نفسها للمساءلة، والاهتمام، والتفكير، أو للرسم كما يدعوها هيدجر. إن هذه الأحذية هي «طبقاً لهيدجر»، «أشياء» من تلك الأشياء التي

يواجهها المرء في حياته وخبرته اليومية. ومع ذلك، فإنها ليست أشياء فحسب: إنها مثال على أداة Zeug (equipment)، وفيما يتعلق بهذه الحالة، فإنها مثال على «زوج أحذية قروية»؛ لتصبح مفيدة فقط في توضيح مناقشة هيدجر للأداة، وفضلاً عن ذلك مناقشة أداتية الأداة.

إن الأشياء - زوج - أحذية قروية - ليست مجرد أشياء: إنها «أدوات» أيضاً. ولكن ما الأدوات؟ يوضح هيدجر أن الأداة هي ما تتمتع بقابلية معينة على تقديم المنفعة. ولكن، ما المقصود هنا بالقابلية على تقديم منفعة؟ ما هو مؤكد أن تلك الأحذية القروية لا تنفع فان كوخ الرسام، ولا تنفعه في أنشطته في الرسم، ولا تنفعه كنموذج model. وهيدجر لا يُلمح إلى شيء من هذا القبيل. فالأحذية القروية لا تنفع فان كوخ على الإطلاق. إنها بالأحرى تنفع الفلاحة التي يصفها هيدجر بشيء من التفصيل. فهو يقدّم وصفاً سردياً لهذه الأحذية، وللبيئة التي تُلبَس فيها:

من الفوهة المظلمة لدواخل الأحذية القذرة

تَرمَقُ وطأةُ الفلاحة المنهكة. وفي ثقل الأحذية المتجعدة بقسوة، ثمة عنادٌ متراكم تحمله مشيتها المجهدة والبطيئة خلال أخاديد الحقل المنبسطة بعيداً، والمتسقة أبداً، ذلك الحقل الذي تمسحه ريح قاسية. وعلى جلد الحذاء، تضطجع رطوبة التربة وخصوبتها. ومن تحت النعلين، تنزلق وحشة الحقل عندما يخيّم عليه المساء. وفي الأحذية ينوس نداء الأرض الصامت، ونعمة قمحها الناضج، ورفضها لاقفرار حقل خريفي. إن هذه الأداة [أي الحذاء] يتخللها قلق مكتوم من افتقاد الخبز، ومن البهجة الصامتة لرغبة عنيدة، ومن الارتجاف أمام المخاض الوشيك، ومن الارتعاش أمام تهديد الموت المطبق. إن هذه الأداة تنتمي إلى الأرض، وتصان في عالم الفلاحة. ومن هذا الانتماء المصان تبعث الأداة نفسها هجوعها ضمن نفسها (**PLT-OWA**, pp. 33-34; **Holz**, pp. 22-23).

يصبح هيدجر شاعرياً في وصفه للفلاحة

المتخيلة: من جهة عالمها، وتجربتها، وآمالها، ومخاوفها، وكدحها اليومي، وحاجياتها، وهمها، وقلقها، وانشدادها. إن تأويل هيدجر لهو تأويل حقاً. فهو يعرض هرمنوطيقاً للشيء المرئي: لزوج الأحذية القروية في لوحة فان كوخ. وهو يستحضر العالم الذي يكشفه زوج الأحذية. ويصف المعنى المتضمن في اللوحة، المعنى الذي يفتح وضوحاً (أو كما يدعوه لاحقاً Lichtung) يكشف عن عالم، ويضع أفقاً له.

إن هرمنوطيقا صورة الأحذية القروية ليست هرمنوطيقا مقنعة حسب، بل إنها مطبوعة في النفس. فهيدجر قادر على إظهار عالم يفهمه هو نفسه. فما ينطوي عليه من خلفية قروية يمكنه من فهم عالم الفلاحة. فلقد أمضى سنواته الأولى في منطقة مسكرش (بادن)، وأوقاته الريفية المتأخرة في توتناوبيرغ (شفارزفالد)، حيث يستطيع أن يلاحظ - ويتكلم، بل ويأتلف مع - عالم الحياة القروية في ألمانيا في عقد الثلاثينات.

بيد أن فان كوخ رسم اللوحة في نهاية العام 1886 عندما كان يعيش بباريس. وفي الحقيقة، كان

فان كوخ قد سافر إلى باريس في بدايات العام 1886 قادماً من مدينة أنفيرز ببلجيكا (حيث أمضى بضعة أشهر في خريف 1885 بعد مغادرته هولاندا). وظل بباريس حتى مطلع العام 1888. وخلال هاتين السنتين، رسم فان كوخ سلسلة من المشاهد لباريس مثل: شقوق البيوت، ومشاهد من حياة المدينة، وطواحين الهواء البارزة من منظر المدينة (من منطقة مونمارتيه، ومن أمكنة أخرى) والحيوات الصامتة، وبضع صور شخصية لسيدات باريسيات. ورسومات لتماثيل نصفية لنساء، وعدد لا بأس به من الصور الشخصية للفنان. ورسم أيضاً صوراً قليلة للأحذية. ويحدد كالدانو ثلاث لوحات للأحذية مؤرخة بنهاية العام 1886 خلال خريف 1886–1887، ومن ثم لوحتين أخريين خلال نصف السنة الأول من العام 1887[(3)].

ولم يكن فان كوخ خلال الفترة 1886-1888 التي قضاها بباريس على صلة وثيقة بالفلاحات. فقد كان يكتشف عالماً جديداً تماماً من الضوء واللون كان غائباً عنه خلال سنيه المبكرة بهولندا. لقد كان فان كوخ يرسم – في مدينة أنفيرز وحتى بدايات العام 1887 –

بألوان معتمة، وخلفيات كئيبة، ومشاهد شبه حزينة. ولذلك تتموقع رسوماته للأحذية، بالضبط، في المفصل القائم بين أسلوبه المبكر الذي وسم أعماله بهولاندا، والأسلوب الساطع، والحيوي، والمشرق الذي نجم عن اطلاعه على أعمال بعض الرسامين الانطباعيين البارزين بباريس. ولوحة **أحذية قديمة بأربطة** المؤرخة في العام 1886 كانت لاتزال ذات أسلوب معتم وكئيب. فهذه اللوحة يمكن أن تشبه تلك اللوحات المنتمية إلى سنيه المبكرة، باستثناء أنها تحمل في الخلفية لوناً أصفر ساطعاً نوعاً ما، وهو لون كان غائباً إلى حد كبير عن رسوماته بهولاندا. لقد شاهد هيدجر – كما يقول في جوابه على رسالة من ماير شابيرو – هذه اللوحة في معرض بأمستردام في مارس 1930. ونتيجة لتموقع لوحة الأحذية هذه جنب اللوحات الأخرى المرسومة في فترة 1882-1886. كما قد يكون عليه حالها في معرض أمستردام الذي شاهد هيدجر في العام 1930، فقد ربط هيدجر هذه اللوحة باللوحات المبكرة عندما رسم فان كوخ مشاهد الحياة القروية (انظر مثلاً لوحة **فلاحات في الحقول** Peasants

in the Fields في العام 1883، ولوحة **عمل في الحقول** Work in the Fields في العام 1885، أو انظر لوحته الشهيرة **آكلو البطاطا** Potato-Eaters في العام 1885). بل هناك أيضاً لوحة عن أحذية خشبية معنونة «**الحياة الصامتة لأحذية خشبية** Still Life with Wooden Shoes» مرسومة في ربيع وصيف العام 1885 تفي بقسم من الوصف الذي يقدمه هيدجر. (ومع ذلك، فلكونها لوحة تصور حياة صامتة تتضمن جرة مسدودة، وقنينة على منضدة، فإنها تند عن المعنى التام للعالم الذي يستحضره هيدجر).

وبالعودة إلى مسألة موضوع اللوحة، نثير السؤال الآتي: ما تلك الأشياء التي يضعها فان كوخ أمامه عندما يرسم؟ وما أداتية تلك الأحذية؟ وهل ما كان يلبسه فان كوخ عندما رسم لوحة **أحذية قديمة بأربطة** يتمتع بأهمية بالغة؟ ولو أن هيدجر شاهد واحدة من لوحات الأحذية في أواخر العام 1887 - اللوحة الأكثر شهرة التي تعد ملكاً لمتحف بالتيمور للفن - فإنه قد يقدم وصفاً مختلفاً للأداتية التي نتناولها. فهذه اللوحة الأخيرة تصور حذاءين؛ أحدهما

مقلوب، وقعره مرئي، ولكن مرة أخرى بأربطة محلولة من أعلى الحذاء، وغائبة جزئياً عن المشهد. وهذه الأحذية ذات لون بني غامق، فيما عدا قعر الحذاء المقلوب الذي تبرزه ألوان ساطعة تقريباً، والمسامير المبسوطة ذات لون أبيض مميز يجعلها بارزة على نحو ملحوظ. وما هو جدير بالملاحظة هو الأرضية الزرقاء التي تقف عليها الأحذية؛ فهذه الأرضية مرقعة بخطوط بيض تجعلها زاخرة بالحياة، مثل موجات بحر أزرق تقريباً. وإمضاء فان كوخ الذي يخطه كالآتي: « Vincent 87 » في أسفل الزاوية اليمنى من اللوحة، هو إمضاء باللون الوردي تقريباً بنفس أسلوب بعض لوحاته الأخيرة، ولكن بصورة أكثر توهجاً، ومنقوش علي نحو مميز جداً. فلو تأمل هيدجر لوحة الأحذية هذه لكان غيّر وصفه. ولكن لماذا؟

إن الأحذية المرسومة في اللوحة التي يناقشها هيدجر هي، كما يقول، أحذية من دون أي موقع محدد. وغموض السياق يمنح المؤول نوعاً من الحرية في الوصف. ولكن ما مقدار هذه الحرية؟ من المؤكد أن ما كان يلبسه فان كوخ من أحذية عندما رسم

لوحته «**أحذية قديمة بأربطة**» هو شأن لا أهمية له، ولا أهمية أيضاً لما كان يلبسه هيدجر من أحذية عندما كتب عن هذه اللوحة. ولكن لنفترض أن هيدجر كان معنياً، في هذه الحالة، بالعلاقة القائمة بين «الشيء» و«العمل»، فإن الأحذية التي «رسمت فعلياً» قد تكون ذات صلة وثيقة.

ولكن ما هذه العلاقة القائمة بين الشيء والعمل؟ ليست جميع الأعمال الفنية لها العلاقة نفسها بالأشياء الممثلة، أو المقلدة، أو المعاد إنتاجها، أو حتى المؤولة. إن لكاندنسكي Kandinsky، وموندريان Mondrian، وبولاك Pollack علاقة بالأشياء. ولكن الأشياء لا تظهر عموماً بوصفها موضوعات ممثلة. فتعيين هوية الموضوعات كما في لوحة فان كوخ «**أحذية قديمة بأربطة**» هو شأن عسير. فباستثناء لوحة موندريان المعنونة «Briadway Boogie Woogie»، ربما سيكون من الصعوبة إيجاد شيء تكون أداتيته موضع تساؤل في لوحات كاندنسكي، وموندريان، وبولاك؛ فيما عدا أن تكون اللوحة معدة لغاية تزيينية، أو لغاية تصوير البيئة. ولكن اللوحة

نفسها حينئذ، وليس الشيء الممثل، هي التي تقدم الطبيعة الأداتية.

فلنعد إلى أحذيتنا، وإلى مسألة ما كان في متناول فان كوخ من أحذية عندما رسم لوحته «**أحذية قديمة بأربطة**»، فبصدد هذه اللوحة، يبدي ماير شابيرو اهتماماً بالذات التي تلبس الأحذية: لمن تلك الأحذية؟ ثمة مسألة مؤداها أن هذه الأحذية قد لا تكون أحذية فلاحة كما يفترض هيدجر. فإن لم تكن الأحذية «زوج أحذية فلاحة»، فمن المحتمل أنها لا تكشف عن «عالم هذه الفلاحة». إذن لمن هذه الأحدية؟ ولو افترضنا أن فان كوخ كان يعيش بباريس آنذاك، فمن غير المرجح أنها أحذية قروية. فلقد كان فان كوخ معدماً، وكان قد وصل تواً من أنفيرز، وقبل ذلك جاء من بيئة تشبه البيئة التي يقدمها هيدجر، في الحقيقة، على أنها عالم الفلاحة. وغالباً ما كان فان كوخ يكتب لأخيه ثيو Theo طالباً تزويده بالمال ليتمكن من شراء الألوان والتجهيزات. ومن المؤكد أيضاً أنه لم يكن يمتلك من المال ما يستطيع دفعه للنساء اللواتي يرسمهن. ولذلك رسم المناظر الطبيعية،

ومشاهد المدن، وموضوعات متاحة له بيسر. وثمة إرث طويل مشابه لهذا الوضع يعود إلى فيليبو ليبي Fillipo Lippi، وليوناردو Leonardo، ورامبرانت Rembrant، ودورر Dürer إذ يكون الرسام هو نفسه الموضوع المتاح؛ أي جسد الرسام. لقد كانت الصورة الشخصية لقرون الحل المناسب للرسامين المعدمين. فكل ما يحتاج إليه الرسام في هذه الحالة هو مرآة، ونموذج متاح [الرسام نفسه]. وفان كوخ، مثل سيزان والرسامين المعاصرين، رسم العديد من صوره الشخصية. وبعيد وصوله إلى باريس (في بدايات العام 1886) رسم نفسه وهو يحمل الغليون، بلحية ضاربة للحمرة، مشذبة بأناقة تامة لا تخطئها العين. وفي صيف 1887، ومرة أخرى في بواكير 1888، عاد إلى رسم صوره الشخصية: معتمراً أحياناً قبعة، وأحياناً حاسر الرأس. والعديد منا يعرف صوره الشخصية الأخيرة بعد أن قطع جزءاً من أذنه؛ فبدا معصباً بضمادة، ولكن بشكل مؤثر.

وأطروحة ماير شابيرو تفيد أن فان كوخ لم يكن يرسم أحذية فلاحة، إنما يرسم أحذيته هو؛ أحذية لعلها

جلبها معه من الشمال، وهي في الحقيقة كانت جزمات، على كل جانب منها ثمانية ثقوب للأربطة. وقد كانت جزمات متينة، صنعت لتقاوم التلف - فما من نعومة ورقة هنا - ولتعين المرء علي تحمل الشتاءات الباريسية القارصة، أو شتاءات أي مكان آخر. وهي جزمات قوية مصنوعة لأغراض المشي، والأعمال الخشنة؛ هذه الخصائص جميعها تميز أداتية الأحذية أو الجزمات. وعليه، ماذا لو لم تكن هذه الأحذية أحذية فلاحة، إنما أحذية فان كوخ نفسه؟

ولكن كم كان عدد أحذية فان كوخ؟ ثمة لوحات خمس أخرى رسم فيها فان كوخ الأحذية خلال سنتي إقامته بباريس. وتصور هذه اللوحات ستة أحذية، أو ثلاثة أزواج. فهل من بين هذه الأحذية حذاء، أو أحذية، كتلك المرسومة في اللوحة التي يناقشها هيدجر؟ يتبين لنا من خلال الفحص الدقيق أن هناك «زوجاً» واحداً يخلو من الأربطة؛ مع أنه زوج جزمات من النوع الذي تستخدم فيه الأربطة. وهذه الأحذية تشبه «زوج الأحذية» المرسومة في لوحة الأحذية الخامسة؛ تلك اللوحة التي وظفتها مقالة دريدا مع

لوحات أخرى. أما ما يتعلق بـ «زوجي الأحذية» الآخرين، فإن أحدهما هو الزوج نفسه المرسوم في لوحة متحف بالتيمور لفن الرسم. وهيأة هذا الزوج الأخير (حيث يكون مقلوباً، كما في نسخة متحف بالتيمور) تخلو من المسامير الكبيرة الناتئة في نعله.

فهل بمقدور المرء أن يفترض أن فان كوخ رسمها خلال شتاء 1886-1887 وهو يحتذي ثلاثة أزواج من الأحذية (أو الجزمات)؟ فإن كانت لديه أحذية أخرى، فهو لم يؤكد ذلك، ومن المؤكد أن ميله لرسم صوره الشخصية، ورسم غرفته، واختيار الفواكه والقناني، وما إلى ذلك، فإن أشياء الحياتية الصامتة تنم على أنه كان يميل إلى رسم أي شيء يتوفر بيسر؛ أي رسم ما يسميه ماير شابيرو «الأشياء الشخصية». موضوع الرسم هو، إذن، شيء شخصي، وطبقاً لإحدى مدارس التحليل النفسي فإنه شيء فيتشي Fetishized. فلماذا رسم فان كوخ أحذية كثيرة جداً؟ وعلى افتراض أنها أحذيته الخاصة فعلاً؛ فماذا يقال عن أداتيتها؟

مما لا شك فيه أن هذه الأحذية تؤدي غرضاً

معيناً. فربما أعانته على تحمل الشتاء؛ لذلك فإنها ستكون أحذية حارة جداً في الصيف. غير أن هيدجر لا يعنى بغرضيتها، إنما يريد القول إنها أدوات: أشياء تؤدي شيئاً ما، أشياء يعتمد عليها، وموثوق بها؛ إنها أحذية يعول عليها. فهل تنجز تلك الأحذية هذه الغاية، حتى وإن لم تكن أحذية فلاحة؟ من دون ريب أنها تفيده جداً كونها شيئاً يرسم. بيد أن ذلك ليس موضوع هيدجر. إذن هل سنحول وصف هيدجر إلى وصف رسام فقير يصل إلى مدينة كبيرة، هي باريس، ويكافح من أجل توفير ما يحتاج إليه من رسم لوحاته، رسام لا يقدر على شراء زوج أحذية جديد، رسام يلبس أي شيء يجلبه معه، رسام لا يقدر علي شراء شيء أنيق؟

ها هنا تأويل آخر غير ذلك الذي يقدمه هيدجر. فالهرمنوطيقا تمنح الحياة لمجموعة من المعاني: فهي تجعل الأحذية - تلك الكائنات - في علاقة بالكينونة. وما أن يحل عالم الرسام محل عالم الفلاحة حتى تتغير الهيأة، والموقع، والبيئة (المدينة بدلاً من الريف)؛ غير أن هذه الأحذية ظلت هي هي.

فإذا تغير العالم، وإذا تغيرت الأداتية؛ فهل سيظل الشيء هو هو؟ لقد أدى الاستبدال إلى شيء مختلف جداً. ولكن أين هو الاختلاف؟ لو سلمنا أن صلاحية الاستخدام عائدة للأحذية، فهنا ستؤدي وظيفة مختلفة جداً بارتباطها بالشخص الذي يلبسها، من حيث الزمان والمكان اللذان يتواجد فيهما. فماذا عن العمل الفني، هل ستكون وظيفته مختلفة؟

والعمل الفني، طبقاً لهيدجر، يقتضي تأصيلاً من طرف فنان؛ مثلما يكتسب الفنان هويته من العمل، ولكن شيئية العمل تؤثر، من دون شك، في طبيعته، وشيئية الشيء ليست محل تساؤل هنا، إنما التساؤل عن شيئية العمل. فثمة مشكلة تتعلق بتغير الجنس، وتغير المكان، وتغير العالم. إن أحذية فان كوخ ليست نفس أحذية الفلاحة. فكيف يمكن لحقيقة عمل تكشف عن عالم أن تكون هي نفس الحقيقة إذا كانت تكشف عن شيء مختلف؟

لنترك الآن مسألة التمييز بين التغير والاختلاف، ولنتابع دريدا خطوة أخرى في الأقل علي الطريق المؤدي في موضوع اللوحة إلى مشكلة أخرى

(وموضوع اللوحة هو الأحذية نفسها كأشياء تكشف عن شيء «لا يمكن حسمه»؛ فهو إما أن يكون عالم فلاحة، أو عالم الرسام). والمشكلة، مرة أخرى، هي مشكلة ماير شابيرو: إذ من الممكن ألا تكون الأحذية المرسومة في لوحة «**أحذية قديمة بأربطة**» **زوجاً**. فليس من الممكن فقط ألا يكون ما دعاه هيدجر «**زوج أحذية**» زوج أحذية فلاحة، بل من الممكن أيضاً ألا تكون زوجاً. وفي الحقيقة، إن حذاءين من الأحذية الستة التي تظهر في اللوحة المعنونة «**ثلاثة أزواج من الأحذية Three Pairs of Shoes**» يمكن أن تكونا موضع تساؤل. فتصاحب هذين الحذاءين قد يكون فقط تجاوراً، أو قراناً؛ بحيث أنهما لا يكونان «زوجاً» على الإطلاق. فأربطة كل حذاء منهما مشدودة على نحو مختلف: فقد يكونان مختلفين من حيث ارتفاعهما. وما إلى ذلك.

إن **التصاحب** هو صيغة يستخدمها هيدجر، لاسيما فيما يتعلق بازدواج الكينونة والكائنات. فإن كان هناك تساؤل حول تصاحب الحذاءين، كما يود شابيرو أن يبين، فهل يمكن لتصاحب الكينونة

والكائنات أن يوضع موضع تساؤل أيضاً؟. ويبين دريدا[4] أن هناك مكاناً آخر ينوه فيه هيدجر بفان كوخ في كتابه **مدخل إلى الميتافيزيقا** Introduction to Metaphysics[5]. وفي هذا الكتاب يشتغل هيدجر على العلاقة القائمة بين الكائنات والكينونة. إن لوحة فان كوخ مثال على «ما هو قائم هناك (Da)»، على كينونته، على ماهيته، وعلى حقيقة حضور ذلك الشيء»... «ذلك» الشيء أعني الحاضر هنا أو هناك. فالكائنات في علاقتها بالكينونة، وهي علاقة تصاحب تؤسس الاختلاف الأونطك - أونطولوجي، إنما هي علاقة تتكرر في الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية؛ وأعني بها علاقة العمل بالفنان، والفنان بالعمل.

ولكن عندما نريد فصل هيدجر عن تأويله للوحة فان كوخ، فإننا يمكن أن نذهب إلى القول إن شابيرو أنجز التأويل المناقض تماماً. فإذا كانت الأحذية، التي نحن بصددها، هي في الواقع أحذية الفنان، وليست أحذية فلاحة، فإن فان كوخ الفنان - (الذي يصاحب عمله)، في رسمه لأحذيته الخاصة، (حتى إذا كانت

أحذية مختلفة، وليست زوج أحذية) - والعمل نفسه يشملهما الاختلاف الذي يوسسه التصاحب. وضم الفنان والعمل الفني هو المكان الذي ينكشف فيه الفن (الذي هو أصل الفنان والعمل الفني). ويظهر المحتجب، ويقيم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف. ومن هنا فإن عدم ازدواج الحذاءين - شأنه شأن تغير جنس محتذيهما [الفلاحة، أو الفنان] - يسم اختلافاً، ويهيئ التصاحب.

الهوية/ الملاءمة

تتمثل الصعوبة هنا في أن الاختلاف موضوع الدرس هو ليس الاختلاف نفسه. فالاختلاف - أو بتعبير أفضل، التمييز - القائم بين أحذية الفلاحة وأحذية الفنان هو ليس الاختلاف الأونطك - أونطولوجي نفسه. فالاختلاف المتكرر في العمل الفني من جهة علاقته بالفنان بوصفه فناً، يوسم بواسطة حقيقة (انكشاف) العمل الفني. فالفن هو تكشف العمل بوصفه **اختلافاً**.

إن هذا **الاختلاف** هو هوية للفن أيضاً. فلنعد إلى مسألتنا، ولنثر السؤال بصيغة أخرى: ما هوية الحذاءين بوصفهما عملاً فنياً؟ وسوف يكمن جواب هذا السؤال، بالنسبة لهيدجر، في علاقة لوحة الحذاءين بذلك الذي يجعلهما زوج أحذية؛ أعني فان كوخ، فمن خلال تبيان أن هذين الحذاءين هما، على الأرجح، يخصان الفنان، فإن التكشف في تصاحب العمل الفني والفنان يظهر هوية الأحذية. وبهذا المعنى فإن الفن (فيما يتعلق على الأقل بلوحة فان كوخ المعنونة «**أحذية قديمة بأربطة**») ليس مسألة حياة قروية، وليس مسألة حقيقة، أو تكشف هذه الحياة المملة التي يصفها هيدجر، بل هي، على نحو أكثر تحديداً، مسألة الحقيقة في مقاسات الحذاء. وبصرف النظر عن الاختلاف القائم بين تجربة الفلاحة وتجربة الفنان، تحل الحقيقة في مقاس الحذاء. ومن المؤكد أن مقاس حذاء الفلاحة لن يكون هو نفس مقاس حذاء فان كوخ. فالتمييز يوسم في المكان الذي يشغله الفن، وفي المكان الذي يشغله **الاختلاف**، في المكان الذي يكون فيه التمييز، كما بين دريدا، هو أيضاً

تميـيـزاً مـن حـيـث الجـنـس [أي مـن حـيـث الـذكـورة والأنوثة]، إنه مسألة جنس Geschlecht».

إن تكشف الاختلاف من حيث الجنس ينقش في المكان الذي يشغله الاختلاف الأونطولوجي. فأحذية الذكر ليست هي نفسها أحذية الأنثى. غير أن مسألة الاختلاف هي مسألة تمييز. ومع ذلك، فإن الاختلاف نفسه يعمل على انبثاق مسألة العلاقة بالكينونة، وهذه العلاقة هي مسألة **اختلاف** أونطولوجي. لذلك، فإن عدم كون الحذاءين أشياء تشغل مكاناً، وعدم كونهما زوجاً، إنما هو أمر ينقش الاختلاف الأونطولوجي من الاختلاف من حيث الجنس.

والآن، ماذا عن جنس هذه الأحذية؟ ينوه دريدا بدراسة لفيرانتشي في العام 1816 عنوانها Sinnreuch Variante des Schuhsymbols der Vagina). وفي هذه الدراسة نقرأ الأحذية بوصفها مهبلاً، فهي تربط شكل الحذاء المحدب بشكل القدم المقعر. ويقول دريدا: إن الحذاء يغلف القدم. وليس الاختلاف فقط هو ما تسمه أنشطة الفلاحة والفنان المختلفة، بل إن هناك اختلافاً من حيث الجنس يجب ملاحظته هنا أيضاً. فالتصاحب

الذي يجب ملاحظته ليس تصاحب حذاءين، إنما هو تصاحب حذاء وقدم. ولكن كما أشار فرويد، وكما لاحظ دريدا،... إن الشكل الخارجي للحذاء يطابق شكله الداخلي. وهذه الثنائية - التي يعود إليها دريدا في فترات معينة - تظهر ميلاً في الطفولة لتجاهل الاختلاف. ويزيد فرويد بالقول إن أغلب الأحلام ذات ثنائية جنسية، ويمكن أن تربط بأعضاء كلا الجنسين Verité, p. 306; **TP**, p. 268 وعليه يقرأ الحذاء (شأنه شأن المظلة في تفسير دريدا لعبارة نيتشه «لقد نسيت مظلتي»)[6] بوصفه «ما لا يمكن حسمه من حيث الجنس - فأما أن يكون ذكراً أو أنثى أو كليهما - وهذا الذي لا يمكن حسمه يكشف الحذاء بوصفه المكان النموذجي للاختلاف. ومثل «زوج» القفازات الذي رسمه فان كوخ في كانون الثاني من العام 1889. فإن الداخل يحمل معه الخارج. وكما يثبت دريدا، أنه بينما تتناسب القدم مع الحذاء الملائم، فإن الحذاء نفسه، بوصفه شيئاً شخصياً مثل القفاز، يكون مقعراً ومحدباً. إذن تتمثل حقيقة الحذاء

في ثنائيته، وفي هويته للاختلاف الذي لا يمكن حسمه.

تقع هوية الذات التي تلبس الأحذية خارج العمل: فهوية الذات هي إطار parergon. والعمل ergon يسم آخرية معينة بصدد الحذاء بوصفها إطاراً. فالأحذية هوامش لهوية العمل. ومن أجل أن يؤسس العمل هويته، ومن أجل أن يلائم ما يخصه حقيقة، سوف يتعين عليه أن ينظر في أمر علاقته بالفنان؛ أو هكذا تسير الحركة الهرمنوطيقية. وإن تفكيكاً لعمل «**أحذية قديمة بأربطة**» سوف يميز العمل في **إطاره**. وإن طبيعة الاختلاف التي لا يمكن حسمها - الاختلاف في مقاس الحذاء، وفي جنس الحذاء، وفي فضائه - تجعل من علاقة الأحذية بوصفها «أشياء» غير ملائمة للأحذية بوصفها «عملاً»، وغير ملائمة لمكان «الفن»؛ أعني علاقة العمل الفني بالفنان.

ونحن نفترض أن أربطة الحذاء تقوم - كوظيفة أولية لها، وبشكل معتاد - بربط ما هو منفصل. ولكن الأحذية نفسها غير مشدودة برباط، وكذلك علاقة الشيء بالعمل، وعلاقة العمل بالحقيقة،

وعلاقة الحقيقة بالفن. ومجموعة العلاقات الثلاثية هذه تشكل الأقسام الثلاثة الأساسية لمقالة هيدجر «**أصل العمل الفني**». ومهمة هيدجر تتمثل في ربط هذه العلاقات معاً، وفي حبك الأقسام الثلاثة، وفي ربط الأنشوطة، وفي إنهاء المناقشة. فالأحذية - أي لوحة «**أحذية قديمة بأربطة**» - هي استعارة مجازية لمهمة المقالة نفسها: أي ربط ذلك الذي يظل منفصلاً، وحبكه، ولهذا السبب أيضاً من الملائم أن تحل أحذية الفنان محل أحذية الفلاحة.

إن الأربطة تمد من خلال ثقوب الأربطة - أي **العرى** oeillets كما تدعى بالفرنسية - أي من خلال «الثقوب [أو العيون] الصغيرة eyelets». ومرور الأربطة من خلال الثقوب الصغيرة يلم الشيء بأسره معاً. ولا يخلو الأمر من مغزى أن فان كوخ رسم - خلال سنتي إقامته بباريس - عدداً من «الحيوات الصامتة» للأزهار، لاسيما **القرنفل**: **باقات القرنفل** Oeillets. والصورة المجازية التي تمثلها الثقوب الصغيرة للحيوات الصامتة تؤثر، بشكل عام، أن مجمل فعالية فان كوخ لم تكن لتحدد اللوحات

كدراسات منفصلة فقط، بل أيضاً لإتاحة إمكانية ربطها معاً، ووصلها معاً، كالذي يفعله هيدجر مع أقسام مقالته «**أصل العمل الفني**».

يكتب دريدا: «أن زوج الأحذية القروية هذا لا ينتمي إلى شيء يحيط به، إذ لا وجود لهذا هنالك الشيء؛ فقط هناك غير محدود» (**Verité**, p. 385; **TP**, p. 337). ومسألة انتماء الأحذية مسألة مهمة حقاً. فإلى أي شيء تنتمي هذه الأحذية؟ إنها تنتمي إلى فضاء غير متعين. ويتكرر هذا الانتماء في علاقة انتماء العمل الفني والفنان [لبعضهما]. وهيدجر يسمي هذا الانتماء، وهذه الملاءمة، وهذا الارتباط معاً، يسميه **الفن**. والفن هو مكان تكتشف ما هو ملائم؛ أي ملاءمة العمل الفني للفنان كملاءمة الشيء للعمل الفني. إن هذا التكرار، وهذا التضاعف، أو حتى هذا التشابه Doppelgänger (على حد تعبير دريدا) هو مكان الانتماء، مكان لما هو مناسب، مكان لما يخص العمل الفني: أي هويته في حقيقة مقاس الحذاء. إن الأصل (العمل الفني/

الفنان/ الفن) يقوم بعملية الربط، أو التصاحب في الحقيقة رسماً؛ أي التصاحب في حقيقة مقاس الحذاء في هذه الحالة.

التبادل/ التعويض

تعتزم الهرمنوطيقا الهيدجرية تأويل لوحة فان كوخ - التي يدعوها دريدا «**أحذية قديمة بأربطة**» - بموجب أدائية الأحذية الفعلية. ومحاولة فهم العمل بموجب الشيء تتيح إمكانية إخبار قصة تدور حول الشيء، أو تتيح تبيان أنه يستحضر عالماً أو يكشفه، وهو عالم فلاحة بالسنبة لهيدجر. والعالم المتكشف ليس هو حقيقة الأحذية، إنما هو حقيقة العمل، العمل في علاقته بالفنان. ولكن الفنان غائب عن تفسير هيدجر للفلاحة. وفي تبادل الرسائل في العام 1968 بين ماير شابيرو وهيدجر، يقدم هيدجر دليلاً، يحصل عليه شابيرو ويعيده إلى هيدجر ليثبت سوء قراءة هيدجر للأحذية في اللوحة. ومن خلال كشفه عن سوء القراءة يجعل شابيرو من غاية هيدجر أكثر فاعلية.

إن هذه الأحذية (أو، في الحقيقة، الجزمات) تنتمي إلى تكشف علاقة العمل الفني بالفنان، وهي تلائم هذا التكشف، وتوفر له الحدث؛ ومن هنا فإنها تقوم بتعرية الفن. إن تشوش هيدجر في تعيين موقع «الأصل» بالنسبة لمكان الاختلاف قد صور على نحو مؤثر كنتيجة للمراسلة والتبادل الأساسي الذي يقدمه شابيرو. فتأويل الأحذية، الذي استبدل بقراءة تفكيكية لمقاسات الأحذية - أو بتعبير حرفي «علامات الأحذية» (رغم أنها بالكاد أحذية «معلمة») - تعين مكان ما يدعوه هيدجر «الفنان». فالأحذية أصبحت مثالاً على نص ما لا تتعلق نصيته بمسألة الحقيقة على وجه الضبط، إنما بمسألة شكل محدد للأحذية المتكشفة، ومقاسها، وانتمائها.

ومن خلال المراسلة التي أصبحت تبادلاً - أي استبدال أحذية فلاحة ريفية، بـ «أحذية فنان»، بأحذية رجل كان آنذاك ابن مدينة، على حد تعبير شابيرو - يقدم شابيرو الدليل الذي بوساطته تعمل التفكيكية على إنتاج قراءة لنص هيدجر، الذي يرتبط الآن بنص شابيرو، والذي يظهر «على نحو أكثر وضوحاً» حقيقة

نص هيدجر. ومثلما تكون الأحذية إطاراً فيما يتعلق بالعمل الفني، كذلك يكون نص شابيرو **إطاراً** - سياقاً - بالنسبة لـ «الأصل» لدى هيدجر. ونص شابير يشوش الأصل الهيدجري مرة أخرى: فالمراسلة الفلسفية النقدية التي استحالت إلى تبادل حذاء تكشف الهرمنوطيقا الهيدجرية، وتمنحها الحقيقة، رغم كلا المراسلتين. **فالإطار** يؤطر، وينصب شركاً (في إجرائه شبه البوليسي)؛ ولكنه يفتح، في أثناء عمله، الفضاء النصي؛ أعني نصية الوجود ousia: أي الفن بوصفه اختلافاً أونطكياً - أونطولوجيا.

إن المراسلة بين هيدجر وشابيرو تحقق تبادلاً، واستبدالاً لأحذية رجل - أي أحذية الفنان - بأحذية امرأة كانت قد حلت «أصلاً (من طرف هيدجر) محل أحذية الفنان في المقام الأول. إن الاستعارة تتضمن - في الإرث البلاغي الإجمالي الممتد من أرسطو وكونتليان فصاعداً - عملية استبدال. فهل كان استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة عملية استعارية؟ وهل كان هيدجر يحاول فعلاً التحدث عن

التكوين الذاتي للفنان في الفن من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية فلاحة؟ لقد كان هيدجر ينظر في هذه الأحذية - انطلاقاً من خلفيته القروية - إلى خبرته الخاصة. أفلا يعني ذلك محاولة استبدال ظروف سيرة الفنان بظروف سيرته الخاصة؟ أفلم يكن ينظر إلى نفسه، بوصفه الفيلسوف، والمفكر، في طريق الفكر المرتبط على نحو وثيق بطريق ريفي قروي؟ أليس الفيلسوف مرتبطاً بالفنان كما هو الحال لدى هيجل: فالفيلسوف هو من نوع فكر الفنان؟ إن استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة إنما هو استبدال ينشأ في سياق خبرة الفنان «الشخصية»، وتماسه «الشخصي» المباشر بالحقول، والتربة، والأرض، وفي سياق «نداء الأرض الصامت»، و«نعمة القمح النامي»، و«رفضها لاقفرار الأرض في حقل خريفي» (**PLT-OWA**, p. 34; **Holz**, p. 23). وغادامير مثلاً، الذي أشرف على تحرير مقالة «**أصل العمل الفني**» لطبعة ريكلام 1960، غادامير ابن أستاذ جامعي في ماربورغ «رجل مديني»، أقول غادامير نفسه لن ينزلق في الاستبدال الذي يقدمه هيدجر. أما شابيرو،

الرجل المديني، ابن المدينة الكبيرة مدينة نيويورك، فسيكون شديد الحرص على ملاحظة انتساب الأحذية، ورصد الاختلافات في «الأسلوب». ومع ذلك، فإن مقالة شابيرو الشهيرة عن «مفهوم الأسلوب» معروفة جيداً بين منظري الفن ونقاده. فلا غادامير، ولا شابيرو سوف يجيزان استبدالاً كهذا الاستبدال الذي يجريه هيدجر، فهما في غاية اليقظة بإزاء تلك التمييزات الأونطكية الدقيقة، تلك التمييزات التي يرغب في ملاحظتها الفطن، والذواق.

ولكن ما الذي ينجزه هذا الاستبدال؟ يربط هيدجر العالم القروي وعالم الفنان معاً. ويقوم بهذا من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة. فهو يكون زوجاً من عالمين متباينين. فلو افترضنا أن الأحذية التي في اللوحة ليست زوجاً، وإنما حذاءان لقدم يسرى، أفلا يمكن أن يقال إن هيدجر يكون لمرتين زوجاً مما هو ليس زوجاً على الإطلاق. فهو يبين تصاحب عالمين متباينين: عالم الفلاحة وعالم الفنان. وفان كوخ، وليس أي فنان آخر، كان يرسم – من

العام 1888 إلى العام 1890، بعد مغادرته باريس - بنوع من الجنون، وبشكل انفعالي حاد خلال سنتيه الأخيرتين. وفي منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، كان هيدجر يحاضر ويؤلف الكتب حول نيتشه؛ نيتشه الذي ذهب الجنون بعقله في العام 1888، والذي كان يكتب (كما كان فان كوخ يرسم) بجنون حتى سنته الأخيرة 1889 [قبل أن يجن]. وعاش نيتشه حتى العام 1900، بينما توفي فان كوخ في العام 1890 بعد أن أودع مصحة أوفيرز Auvers. وهذه السنوات العصيبة ليست غير ذات مغزى بالنسبة لهيدجر. لأن هيدجر، مثلاً، ولد في العام 1889. فهل كان هيدجر متجاهلاً لهذا التوافق، أي تطابق سنة ميلاده مع سنوات أزمات، بل وحتى جنون فان كوخ ونيتشه - فان كوخ مع أحذيته، ونيتشه مع (أو من دون) مظلته - وهذه بالنسبة لدريدا، أشياء مشحونة بعدم إمكانية الحسم من حيث الجنس، هذه الأشياء التي هي مواضع تحظى باهتمام التفكيكية؟

إن هيدجر في استبداله أحذية الفلاحة - مستذكراً ربما أحذيته الخاصة، وواضعاً نفسه في

أحذية الفلاحة، مجرباً إياها، وفاحصاً إياها ليرى ما إذا كانت تناسبه - فهو لا ينجز استبدال مجموعة أشياء بأخرى وحسب، إنما ينجز تحويلاً في معنى العمل الفني. والتحويل في معنى العمل الفني يتم إنجازه من خلال تحويل في الفنان كذلك؛ أي الفيلسوف أو المفكر بوصفه فناناً. فلقد كان هيدجر مولعاً بكتابة الشعر؛ وقد كتب شيئاً منه. فكان فنان كلمات (مفكراً فيها، ومانحاً إياها شاعرية) أكثر منه فنان رسم (فنان يرسم لوحات). ولهذا، فإنه عندما يبلغ وصف طبيعة الفن، يسميه شعراً: «إن طبيعة الفن هي شعر. وطبيعة الشعر، في الواقع، اكتشاف الحقيقة» (**PLT-OWA**, p. 75; **HOLZ**, p. 62). فهيدجر الشاعر، والفيلسوف، والمفكر يرى طبيعة الفن على أنها شعر. وفي الواقع، يشبه وصف هيدجر لعالم الفلاحة شيئاً من شعره الخاص. فشعره رعوي، شعر منبث في عالم مرتبط بالطبيعة:

خلل صدع في سماء ملبدة بغيوم ممطرة

فجأة تنساب أشعة الشمس

لتحتضن المروج المعتمة... (PLT, p. 6)

ومرة أخرى:

أو حين يعلن الغدير الجبلي

في سكون الليل عن هديره

مندفعاً فوق الصخور... (PLT, p. 10)

وهذه القصائد تربط الرعوي بالفلسفي:

حين تتأرجح أجراس البقر

منحدرة نحو الوادي

حيث تتهادى القطعان..

تبقى طبيعة التفكير الشعرية مستترة (PLT, p. 12)

تفصح هذه القصائد- رغم أنها مكتوبة في العام 1947، ومستمدة من عمله Aus der Erfahrung des Denkens[7] – عن الرباط الثابت الذي يقيمه هيدجر بين عناصر خبرته الرعوية وطريق تفكيره. وهيدجر، الشاعر، والفنان، يستعيض بالشعر عن الرسم (وهذه موضوعة تتكرر من هوراس إلى لسنج إلى سارتر الذي كان هو الآخر مشدوداً إلى هذا الموضوع في العام 1947). ولكن الفنان الشاعر –

الذي يشغل مكان الفنان الرسام - يحاول في هذه الحال أن يلبس أحذية الرسام. فهل تناسبه هذه الأحذية؟

يوضح ماير شابيرو، في معاودة بحث هذه المسألة، أن الاستبدال حدث فعلاً، على الأقل فيما يتعلق بالأحذية، وبدلاً من أن يلف شابيرو حبلاً حول رقبة هيدجر، انصرف إلى ربط النهايات المهلهلة، وربط ما يبدو متنافراً ما يبدو، متنافراً في القصة، وحينذاك تعطلت المصيدة. فأفلت هيدجر: لأنه، في الواقع، يحل نفسه «فعلاً»، كمؤول، محل فان كوخ الفنان، والرسام. ومن هنا، فإن العلاقة بين الفنان والعمل الفني قد أنجزت تبادليتها وتصاحبها.

ولكن ماذا عن الفن؛ الحد الثالث في هذه العلاقة؟ إذا كانت الأحذية قيد الدراسة هي أحذية هيدجر، وإن الفنان قيد الدراسة هو هيدجر حقاً، إذن فإن ما يدعوه فناً هو، في الواقع، صورة شخصية؛ أو على نحو أكثر دقة، هو فن رسم الصورة الشخصية. إن خبرة المفكر هي نصية الصورة الشخصية؛ وهيدجر نفسه هو النص قيد الدراسة، والفن هو نصيّته.

لأعد إلى دريدا الذي يكتب:

أقترح أن نعود إلي الفقرة التي يحدث فيها الحدث صحبة الإطار الذي يؤدي دوراً غير متميز [أي لحظة رباط الحذاء غير المحسوسة]، ذلك الحدث الذي يبقينا مع رهاناته البوليسية، والسياسية، والتاريخية والتحليلنفسية. إن التخم القائم بين هذا النص (بالمعنى العادي والدقيق لشيء مطبوع في كتاب) ونصية عامة خالية من أية حافة، أقول إن هذا التخم يختفي هنا.

يختفي: كالصورة تتكامل فقط وورائها خلفية؟ أم كانطماس شيء ما وانفقاده؟

وربما يحدث الاختفاء بكلا المعنيين: فكلاهما يمكن أن يؤدي المطلوب (**TP**, **Verité**, p. 373' p. 327).

وكما يعلمنا التعديل الذي أجري على مقالة «**أصل العمل الفني**» في العام 1960، فإنه ليس العمل الفني فقط هو الذي يؤطر، بل الفن نفسه

أيضاً، وهو بمحض هيأة، ويوضع في إطار. ووضع العمل في إطار ليس فقط تعيين تخم له، بل حده في إطار؛ أي تحديد ما هو متضمن فيه، وما هو مقصي عنه، ما يقع داخله وما يقع خارجه، ما هو مناسب وما هو غير مناسب. والعمل الفني مثل حذاء، فليس كل وصف مناسب. ومهمة الناقد الفني - أي مهمة الهرمنوطيقا - تحديد ما هو مناسب، وما هو غير مناسب، وإبراز معنى أو معاني العمل الفني وتثبيتها. وإن تفكيكاً للعمل الفني سوف يفهم العمل الفني من جهة نصيته القائمة في المكان الذي يحدد بما يدعوه هيدجر فناً، في المكان الذي تحدث فيه الحقيقة، في مكان الاختلاف، في حدث إضفاء النصية على العمل. وإن استحضار لوحة « **أحذية قديمة بأربطة** » يظهر نصية يمكن أن توصف بأنها فن رسم الصورة الشخصية فلسفياً - أعني بذلك تجربة هيدجر الخاصة بوصفها نصاً - إن هذا الاستحضار يبرز خلال المراسلة والتبادل اللذين يستهلهما شابيرو. والمدى الذي يبلغه دريدا - شأني أنا - في دخوله في

هذا التبادل هو توضيح آخر لمختصرات SARL، وهي مختصرات تشير إلى: شركة مجهولة ذات مسؤولية محدودة société anonyme à responsabilité[8]، وفعل كلام يورد فيه التبادل المضمون في الوقت نفسه، وفي الحدث نفسه...

ولكن ما الذي ينجزه هذا التبادل فعلياً؟ يقترح دريدا أن ما ينجز هو نوع من التعويض، دين يرد. ولكن يرد لمن؟ لهيدجر؟ أو لفان كوخ؟ أو لشابيرو؟ أو لغولدشتين؟ أو لليبنشتين؟ أو لدريدا؟ أو لنا، نحن قراء هيدجر، ودريدا؟ أو لآخرين؟

إن التعويض هو إعادة بناء ما تم تفكيكه، ولحظة استعادة، وإرجاع، وليس فقط مجرد إعطاء. فهل يعيد دريدا، إذن، لهيدجر ما أخذه شابيرو؟ أو هل يعيد شابيرو لكورت غولدشتين ما فقده في العلم 1933 عندما هرب من ألمانيا النازية، فقضى سنة في أمستردام ليصبح أخيراً عضواً في هيئة التدريس بجامعة كولومبيا في العام 1936 حتى العام 1940؟ إن شابيرو الذي تحدث في الحفل التأبيني لغولدشتين

Goldstein في العام 1965، ربما عاد إلى ذكرى صديقه مرة أخرى في مقالته. وهل يذكر دريدا بجي. سي. ليبنشتين J. C. Lebensztein (وهو رسام پولندي وصديقه بباريس، الذي يكتب دريدا اسمه، تحديداً، هكذا J. C.... sztejn) من خلال كتابة اسمه بهذا الشكل ككناية عن اسم غولدشتين، أو ككناية لمهنته كرسام عن مهنة فان كوخ الرسام؟ وهل أعيد أنا بمقالتي هذه دينا علي لدريدا منذ حزيران عام 1972 حيث التقيته بباريس بمناسبة حلقة دراسية أسبوعية حضرتها مجموعة صغيرة غالبيتهم من الفلاسفة الأمريكيين (وقد ضمت هذه المجموعة مارجوري غرين، وهوبرت دريفوس، وأرثر دانتو، وماركس فارتوفسكي، وفكتور غيورفتش، وتشارلس روسن، وهيلين سكسوس، وجيفري ميهلمان، وكاثرين مكلوكلن)، مجموعر انقادت لخطواته التفكيكية الموزونة طيلة ثلاثة أيام كاملة؟ والديون كثيرة، ولا شك في أنها جميعاً ديون نبيلة.

إن الرسامين يرسمون reader أشياء أو

موضوعات. ورسام مثل فان كوخ، مثلاً، سوف يرسم rendre أحذية بطريقة معينة. وبأي حال، فإن الكلمة الفرنسية rendre تعني من بين ما تعنيه: «إرجاع»، و«إعادة»، و«دفع تعويض». إذن، هل كان فان كوخ يعيد للأحذية «ماهيتها» عبر رسمها في لوحته؟ وهل كان هيدجر يسلب هذه الماهية عندما يهبها لفلاحة؟ وهل كان شابيرو يخون ماهية الأحذية عندما يبين أنها أحذية «تنتمي فعلياً» لأشياء فان كوخ «الشخصية»؟ وهل كان دريدا يعيد ماهية الأحذية إلى هيدجر عندما يحاول «أن يكون عادلاً مع هيدجر، بأن يعوضه حقه، وحقيقته، وإمكانية مشيته وسيره» (**Verité**, p. 343; **TP**, p. 301). وأنا أعيد الصورة التي يرسمها دريدا للمراسلة بأن أقول إن «الفن» الذي يصفه هيديجر في مقالته «أصل العمل الفني» هو نفسه نص، ونصيته هي فن رسم الصورة الشخصية الهيدجري؟ فالأحذية التي يقرأها هي، في النهاية، **أحذيته الخاصة**.

إن عبارة «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم»

مستمدة من رسالة (مراسلة) بين سيزان والرسام إميل برنارد في العام 1905. والدين هنا هو دين لهيدجر أيضاً. فهو معني بأن يبين كيف أن الحقيقة - الحقيقة انكشافاً - تكشف، وتعمل في علاقة اللوحة بالفنان، وفي علاقة اللوحة بوصفها عملاً بعلاقة الفنان بالفن. وبالنسبة لهيدجر، فإن الحركة من العمل والفنان إلى الفن، والعودة ثانية إلى العمل تفتح فضاء؛ فضاء للحقيقة، وفضاء للشعر، وتفتح ماهية الفن، وانكشاف نصية مجمل نشاط هيدجر «الشخصي». وهيدجر للحقيقة في الرسم، تماماً مثلما أن هناك إلزاماً تدعوه المصارف في الولايات المتحدة «الحقيقة [الصراحة] في الإقراض truth in lending » [من طرف المقترض] ويدعى «كشفاً مالياً financial disclosure »: وهو كشف تذكر فيه جميع الديون والموجودات على نحو صريح. وهنا تصبح الحقيقة رسما الحقيقة بمقاس الأحذية. غير أن الحقيقة بمقاس الأحذية تعاد إلى الحقيقة رسماً، إلى الحقيقة فناً، إلى الحقيقة تفكيراً، إلى الحقيقة نصية.

وسأنهي أنا هذا التبادل، هذه الحركة، هذا الفصل، بفقرة من دريدا:

لنعترف أننا بهذه الطريقة أعدنا تأسيس، وموقعه، مسار معين لمقالة **أصل العمل الفني**؛ عبر تأويلها، والتفاوض معها. ولنعترف أن هذا المسار كان عليه أن يمر من طريق عدم نفعية الحذاء واللوحة، والنتاج والعمل؛ وأننا بحاجة إلى النظر في عملية لظم [شبك] غير نافع لخطي ثقوب الحذاء برباط يمر عبرهما جيئة وذهاباً، وجيئة مرة أخرى، داخلاً، وخارجاً، ومنعرزاً هناك، ونافذاً هنا. (فهيدجر يمسك الشيء، الأحذية، بالرباط الملظوم، كما لو أنه يتلاعب بمكوك.

- الرباط الذي يتحرك، بالنسبة لشابيرو، بالطريقة نفسها، وهو عنده رباط فان كوخ، «رباط يمثل جزءاً من حياته الخاصة»، «جزءاً يواجهنا».

- وشابيرو يسحب الرباط نحوه، ومن ثم يطلقه بعيداً عنه معتمداً على ما للرباط من موثوقية). (**Vedrité**, pp. 407-8; **TP**, p. 357).

* * *

قصائد من غانا

أديب كمال الدين

الهامة

كوفي سي(*)

لقد جاءتْ إليَّ

مثل شبحها

(*) كوفي سي: شاعر غاني مشهور ومحاضر في الجامعة الغانية. يتصف باهتمامه بالمواضيع الجادة التي منحته حضوراً شعرياً متميزاً.

الذي قتلتُه قبل ألف عام مضى.

وقفتْ ورائي

في الغيمة الشبحية للّيل المُقْمِرِ

ووضعت يدها الرصاصية الميّتة فوق كتفي.

تكلّمتْ

وكان صوتها بصداه المجوّف

مثل صوت قد رحل

بليون عام

ليصل إليّ.

قالت، والصوت قد رجَّ الهواء:

لقد هربتَ زمناً طويلاً طويلا

ولعبتَ لعبة الاختفاء والظهور معي

في متاهة

كنتَ معها أكثر ألفة منّي.

وبحثتُ عنكَ طويلاً طويلا

ولكن قل ليْ:

لماذا ينبغي عليكَ أن تقاوم هكذا

قَدَرُكَ: قَدَري

الذي قضى بأن نكون معاً

مدىً بعيد... بعيد

اتحادنا اتحاد باق.

بلى!

لا نهائي!

تعالَ

تعالَ

تعالَ، اتبعني،

سأجعلك معي

سأضعُ حداًّ للخوف

الذي طاردكَ طويلاً طويلا

وصيّرك هارباً

أتعلم

أتعلم أنّك، قتلتني

لذا أستطيع أن أحيا

سأحيا إلى ما بعد....

وأنتَ ستكون معي....

تعالَ،

تعالَ،

تعال، اتبعني

لأنّ نور الفجر

يبزغ من بين الغيوم الشرقية

ويومئُ لي

لأعود إلى مملكتي ذات الظلام المجيد.

تعالَ

أو إليَّ

إبقَ هارباً

مرعوباً إلى الأبد

مُطارداً إلى الأبد.

الشبكة

كويسي برو (*)

تريثتُ طويلاً في حسم هذا الاختيار
ولكنْ في ظلام شكوكي
رفعتِ أنتِ قنديلَ الحبّ
فرأيتُ في وجهكِ
الطريقَ التي ينبغي أن أختارها.

لقد وصلنا إلى مفترق الطرق
وينبغي عليّ أن أهجركِ أو أمضي معك.

(*) كويسي برو: شاعر غاني ولد عام 1928 وعمل في السلك الدبلوماسي لبلده في الهند وألمانيا قبل أن يصبح أول سفير لغانا في المكسيك. يتميز برو باهتمامه العميق بمستقبل بلده، وحنينه للتقاليد والقيم القديمة فيه مع تأكيده على موضوع الحب.

وسطُ النهر

كويسي برو

أنا الآن عجوز حقاً

فلا أستطيع أن ألتفت بأفكاري

إلى شيء ماضٍ.

المستقبلُ المُلِحُّ يواجهني

ويقطع من رؤيتي النهاية التي ينبغي

أن تصل حتماً.

المهمة الملقاة عليَّ

بقيتْ غير منجزة وغير مُذللة تقريباً.

أهو الخوف من الأرض اليباب حين أرجع القهقرى

يجعلني أواصل النظر إلى الأمام

أم أنّه الصراع الأعرج الذي سيحسم النتيجة؟

أأستطيع أن أجتاز وسط النهر،

ولذلك الغرض ينبغي أن أواصل؟

بنعم تنتهي النتيجة أم بلا

فإنّ قلبي لايزال يخفق

نحو الألحان القديمة

ونحو الأشياء البسيطة للحياة،

الأشياء التي تقع في متناول أيدينا

ولكنها كُبِّلتْ في توقنا المتشنج

إلى النجوم

في يوم المستقبل العابس

من فوقنا.

تهويدة شحاذ محترف

إيفوا سوثرلاند(*)

لا تبكِ يا طفلي
يا ولدي في سنته الثانية
ستكون طفلاً عبقرياً شحّاذاً
شحّاذاً بارعاً دارجاً بعينين واسعتين
خارج الأمم المتحدة
وبطريقتكَ الأنيقة تلثغ: «ألم، ألم»
ناجحاً في دخولكَ
وخروجكَ من محن العالم
لا تبكِ يا طفلي.

(*) إيفوا سوثرلاند: شاعرة وكاتبة مسرحية غانية أنتجت عدداً من المسرحيات، وأسست ستوديو غانا الدرامي لتخرج فيه مجموعة من المسرحيات. اهتمت كثيراً بأدب الأطفال.

اللعبة

إي. إي. ونفول(*)

(1)

ما الذي يزعج طفلي المحبوب؟
أينبغي لكَ أن تصبح نكداً مستسلماً للحزن
بسبب لعبتك الجميلة التي كانت
من قبل تمنحك السعادة
والتي تتمدد الآن قِطَعاً على الأرض
بدون سعادتها اللانهائية؟

(2)

هذه الدموع التي تسفحها كالمطر
تسفحها، يا حبيبي، عبثاً

(*) إي. إي. ونفول: شاعر غاني تلقّى تعليمه في بلده ثم سافر إلى بريطانيا طلباً للعلم، وليشغل فيما بعد عدة وظائف حكومية مهمة. يمتاز شعره بالطرافة والرقّة.

لأنّ اللعب الأخرى، واأسفاه،

ستحطّم هذه المزهرية المضحكة حقاً

وقلبكَ، بعد أن يجتاز طوركَ المصنوع من قوس قزح،

سيتحوّل إلى صفحة الحياة مختلفة الألوان.

(3)

آه لا تبكِ يا حبيبي

لأنّ اللعبَ الأخرى ستهنئ

قلبكَ بالسعادة اليوم

وتلك اللعب، في الوقت المحدد ، ستفتح المجال

لتلك التي تحطّم القلب سريعاً:

آه لا تبكِ على القمر البارد!

(4)

كذلك أنا قد بكيتُ من قبل

على القطع المتناثرة على الأرض

ولكنني الآن لن أبكي مرّة أخرى

على لُعَبٍ لا تساوي قشّة

ومع ذلك، فسأشتري لكَ لعبةً أخرى

ولكن عاملها كسعادة عابرة

ترجمة أديب كمال الدين

قصائد إفريقية

مونيك بيسومو(*) - الكاميرون

Monique Bessomo

1 - يا أطفال إفريقيا

بالأمس كانوا هنا،

(*) **مونيك بيسومو** شاعرة من الكاميرون. ولدت عام 1954 بقرية إكوكو. درست الطب واشتغلت بالمركز الوطني لرعاية المعاقين. لها دواوين شعرية منها: أولاً.. يا أطفال إفريقيا (1991) أوسن (1996) إعاقتي (1997) بلادي إفريقيا (1998)، يوم ما (1998) أنت أخي، أنت أختي (1999)، هم في حاجة إليك (1999)، اليوم أكثر انتظاراً (2000)، مودا (2001).

هم مستكشفو

ما وراء المحيطات.

لقد جاؤوا،

وبحب الاستطلاع

بحثوا

بقوة،

نقبوا،

وقلبوا،

وأعادوا التقليب،

فأحاطوا

بغنى إفريقيا.

2 - نداء

باسم الديمقراطية.

نعم،

باسم الديموقراطية..
باسم الديموقراطية..
تتكلم إفريقيا بصدق
إلى العالم.
باسم الديموقراطية،
إفريقيا تنادي العالم.
إنها لا تناديه بسبب الجوع
إنها لا تناديه بسبب الفقر
إنما تناديه لكي يسمعها
باسم الديموقراطية.

3 - حكاية الطفل

في يوم ما ،
وفي ساعة ما
وفي عام ما

جاء إلى العالم

طفل ما

وردي وطري

الأبوان وهما فرحان

غلفاه بالثوب

الصغير الغريب

الذي ظن أنه نزل

في شاطئ مشمس،

فهم أنه أخطأ

المرفأ،

فتمنى بقوة

أن يغير الأمكنة.

وهو يمر بالمكان

التقط زوس تمنيات الطفل

وأراد أن يسعد

المسافر الوحيد

فأمر بروميثيوس إذن

بمرافقة الطفل

عبر الفضاء

....

دون إجراءات

ولا قيود.

ابن جابي،

الابن الصغير لطاميس،

وضع الصغير

فوق ظهر الفيل

برعاية جانيس.

واليوم،

طيلة النهار،

يسمع الطفل حوله

عيد ميلاد سعيد يا صديقي.

ترجمة عبدالرحمن بو علي

قصيدتان من أنجولا

چوفري روشا (*)

العودة

حينما أعود من بلاد المنفى والصمت،

لا تحملوا لي وروداً.

*

(*) چوفري روشا... شاعر أنغولي من مواليد عام 1941. رئيس تحرير مجلة: «نوڤمبر»، سياسي ووزير تجارة خارجية أسبق.

احملوا لي الندى،

دموع الفجر لازمت المآسي.

احملوا لي الجوع العظيم للحب

وأوجاع الاحتقانات في الليل المزين بالنجوم.

احملوا لي ليل السهاد الطويل

للأمهات اللائي يبكين أذرعتهن الخالية من الأطفال.

*

حينما أعود من بلاد المنفى والصمت،

لا تحملوا لي ورودا.

*

احملوا لي فقط، أوه نعم،

الرغبة الأخيرة للأبطال الذين هبطوا في الفجر،

صخرة بلا جناحين في اليد

وغضب هارب من أعينهم.

ليل

أجوستينو نيتو

أعيش
في أحيائ العالم المعتمة
بلا نور ولا حياة.

*

أمشي في الشوارع
تحسساً
مستنداً على أحلامي العريضة
متعثراً على عبودية
رغبتي في الوجود.

*

هذه هي أحياء العبيد

(*) أجوستينو نيتو (1922-1979)... شاعر أنجولي، طبيب، سياسي، اعتقلته الكولونيالية البرتغالية ردحاً من الزمن، حتى أفرجت عنه بعد احتجاجات دولية. أول رئيس لأنجولا في عام 1975.

عبيد عالم البؤس
والأحياء المعتمة.

*

حيث الإرادة ضعيفة
وحيث امتزج الناس
والأشياء.

*

أمشي متحسساً
في شوارع بلا نور
شوارع مجهولة
مزدحمة بالغموض والرعب
ذراع هابطة ذراع مرفوعة مع الأشباح.

*

الليل، هو الآخر، معتم

ترجمة أحمد عثمان

المطارد

لويس أوربرانيها اشيلبول(*) - فنزويلا

ترجمة حسين جمعة

تجمهر عدد غفير من الفضوليين على قارعة الطريق عند تقاطع شوارع، وهم يرددون بفزع:- المطارد!.. قاطع طريق! لم يكن بالإمكان رؤية أي

(*) أشيلبول (1873-1937) كاتب فنزويلي، بدأ حياته الأدبية بنشر أول قصة له سنة 1896، من المهتمين بالمناظر الطبيعية والحياة الشعبية، ومن أوائل من وضعوا حجر الأساس لتطور القصة الوطنيّة في فنزويلا.

شيء سوى سحائب الغبار المذهبة بشعاع شمس أرغو الحارقة.

لم يرَ أحد اللص المدجج بالسلاح، لكن بعض المسلحين أكدوا على أنهم يطاردونه من بلدة سواتا حتى هذه القرية! وتعالى في القرية الهرج والمرج.. أجل، إنك لا تستطيع أن تنام بعد الآن وأبواب بيتك مشرعة كما كان عليه الحال قبل ذلك بين الجيران، الذين يجمعهم أمر واحد، ألا وهو - زراعة الثوم.

كانت اضمامات الثوم المكدسة كالثلج، والتي تشبه عقد الحبال المتشابكة تشاهد في كل مكان من القرية؛ ففي المطبخ كان الثوم يتدلى من الخشب الملفع بالدخان، كما كان ينتشر على الواجهات الخشبية في ردهات المنازل، ويعلق في الغرف، وحتى في الكنيسة القديمة، وفي أيام الاحتفالات بجمعِ محصول الثوم كانت القرية المبتهجة تتحول إلى عرس يتغنى بهذه المادة وبخصب الأرض التي تنتجها.

وها هو قاطع الطريق يختفي ثانية من أمام مطارديه في اللحظة الحاسمة التي شرعوا فيها

بتصويب بنادقهم نحوه، ولم يبقَ سوى الضغط على الزناد، وعندئذٍ يهتك الرصاص صدره العريض. لقد تراءى لهم هذا الصعلوك بسرعة عجيبة، وكأنه غمامة صيف عابرة.. واختفى كالبرق حقاً.. إنه المطارد! يبدو أنه يحفظ كثيراً من الأدعية والأذكار ويرددها وقت الحاجة والشدّة!.

تفرق الفضوليون، وهم يتداولون ما حدث. لقد أخفقت المطاردة هذه المرة أيضاً كما حدث في المرات السابقة. وترك المطارد الجميع غارقين في حيص بيص.. وهو الآن بعيد جداً مطمئن البال والخاطر. تدلف أسداف العتمة من السماء اللامتناهية، حتى خيّل وكأنها غطاء بنفسجي يتدلى منه صوف وفير. كانت المزروعات والحشائش في أعالي الجبال تبدو سوداً ندية كأوراق الغار الأخضر الأزلي، الذي يترعرع في التلال العارية مع إشراق الربيع الطلق. وفي الغرب كان كوكب الزهرة الشبيه بنبتة العُرابي(**)، يبعث بنوره الخافت الصامت ليتوج كل ما حوله بهالة من

(*) العرابي – شتلة ذات زهور بيض ثلجية.

الألوان الرقيقة الزاهية، كان يخيّم على الطبيعة الرائعة هدوء تام، وكان شعاع الشمس مايزال ينعكس على قبة برج الكنيسة العالي، وكأنه كومة من الذهب. وكان الماء الصافي يسير رقراقاً عبر أدغال القصب، حيث تتسلّل من ثناياه بقع الضوء اللازوردي البرتقالي.

في هذا الوقت كان هناك رجل متسول في أسمال رثة متّسخة - له سحنة بشعة، وشفتان غليظتان منتفختان، وجلد أصفر على اخضرار مغطى بالأورام المنتنة - يسير على قدم متورمة لا شكل لها، ذات أصابع معوّجة منتفخة وملفعة بجلد ملفّع متشقق، وكان يترا ءى وهو يجتاز النهر على الحجارة الزلقة المخضرة، التي تقع وسط الطمي اللّين، وكأنه ملفّع بشعاع بنفسجي.

كانت كتل عشب الماء تتماوج ضخمة، وكأنها جزر مصغرة ألفت مراسيها وسط تيار مائي يسير على مهل. كانت الزنابق المائية تفتح تيجانها الضخمة ببطء شديد، كما كانت القرِلّى تتساقط من

حين إلى آخر من فوق شجيرات الصفصاف المرن، وكأنها زهور ذهبية.. تصيح بحدّة وتقفز عائدة إلى أعلى.

كان الشحاذ يتوكّأ على عصا طويلة في سيره، وكانت تتدلى من على كتفه حقيبة سفر خاوية لا تحتوي إلا على قرص خبز ناشف من الذرة صنع على قطع من الخشب المشتعل، وكان المتسول يتحرك بصعوبة بالغة وببطء شديد إلى الأمام، وهو يهز رجله المصابة. كان عليه أن يتحسس بعصاه مدى صلابة الكتل الصخرية بعد أن أصابت الأشعة البنفسجية عينيه الكبيرتين. إلا أن الطمي خانه، بعد أن أعشى الضوء بصره، فانزلقت قدمه ووقع على حجر ووجهه إلى أسفل، ولحسن حظ المسكين أن الصفصاف الكثيف قد خفف من شدّة الصدمة، إذْ تلقّفه بين أحضانه.

من وسط الظلام ومن بين شجيرات الصفصاف المكتظة خرج شخص ما على صوت استغاثة الشحاذ. كانت عيناه السوداوان تلمعان، وقد تجلّت على ملامح

فمه الصارمة ابتسامة طيبة، رغم أن نظراته كانت قلقة.

ألقى الرجل بنفسه في النهر بيسر وبساطة وكأنه سمكة، وأمسك بالشحاذ من يده بحذر، ونقله إلى الشاطئ. واصل الشحاذ أنينه شاكياً، كان جسمه المحطم المنتن يرتجف من أبسط لمسة ولو كانت ضعيفة جداً. وكان جسده كلّه قد تهتك من جرّاء ارتضاضه بالشوك القاسي الشبيه بالإبر.. وتدفق الدمع الغذير من جفنيه المتورمين.

رفع الرجل المجهول عينيه وجال ببصره، وبدا وكأنه يريد بنظرته الثاقبة أن يخترق أعماق الأجمة.

كان كل شيء يتنفس براحة في هذا المساء الهادئ الصافي، ولم يكن هناك أي شيء سوى صرير القرلّي التي كانت تقفز إلى الماء وكأنها زهرة ذهبية، وتطير ثانية محدثة صوتاً شديداً، وراسمة خطوطاً دائرية.

اقترب المجهول من الشحاذ، وأخذ يتفحص

جرحه بعناية، شرع ينظفه بماء النهر برفق كحنو الأم. استمر الدم يتدفق ببطء، عندها ابتعد الرجل قليلاً وانحنى إلى الأرض، وأخذ يبحث عن شيء ما في العشب. وأخيراً اعتدل وهو يحمل بين أصابعه القوية إضمامة من العشب الأخضر، وضعها على الجرح، ولما لم يجد أي شيء يربط به الجرح، حلّ أزرار درقيّته الواسعة التي تغطيه من الرأس إلى القدم، وأخرج منديلاً، وهو من المناديل الحريرية الرائعة التي يجلبها عادة المهربون من مدينة لاس - كناراياس.

كان الشحاذ يراقب المجهول بصمت وهو يعتني بجرحه، ولما توقف الدم ربط الجرح بالمنديل، ولم يظهر على المنديل الحريري الناصع البياض أية نقطة من الدم، ابتسم الرجل المجهول ابتسامة خفيفة دلالة على الرضا التام، همس الشحاذ:-

- شكراً لك، إنني أحس بتحسن ملحوظ.

- لا تخف، إن جراحك ستلْتَئِم سريعاً.

حاول الشحاذ أن يقف، فمدّ المجهول يده برفق وساعده على النهوض، كانت ملابس الشحاذ مبتلة

من الماء.. فالتصقت بجسده. خلع الرجل درقيته الطويلة وأعطاها للمسكين الذي حدق بالرجل الذي أنقذه بدهشة: بعد أن رآه في بذلة جميلة غالية الثمن كانت مخفيّة تحت الدرقية الفظّة، وتمكن الشحاذ من أن يتفحص الرجل المجهول في الوقت الذي كان يقوم فيه بمساعدته على ارتداء الدرقية الفظّة، وتمكن الشحاذ من أن يتفحص الرجل المجهول في الوقت الذي كان يقوم فيه بمساعدته على ارتداء الدرقية. وعلقت في ذهن الشحاذ عينا المجهول اللامعتان، وشعره الكث الشبيه بلون العسل المصنع.

ناول الرجل العصا للشحاذ، ولما رفع حقيبة الشحاذ من على الأرض لاحظ أنها خاوية، فك حزامه العريض بسرعة، وكان يتدلى منه خنجر ومسدس ذو عيار كبير، وأخذ يسحب من هناك قطع نقود الواحدة تلو الأخرى، وكان من بينها دينار ذهبي فنزويلي، أمسك المجهول النقود لحظة في يده، ثم ألقى بها كلها في الحقيبة قائلاً:-

- هذا لك.

انحنى الشحاذ ليقبل يديه، لأنه لم يحلم في حياته كلها بمثل هذه الثروة!

أمطر الشحاذ المجهول بوابل من كلمات الشكر والامتنان، وسار وراءه متتبعاً خطواته، التفت الرجل إلى الشحاذ وقال:-

- اليوم أنا أسعفك، وغداً أنت تسعفني.

أضحت الشمس الآن أكثر حنواً على العينين، وأخذ إشعاع المساء الخريفي الطري يتلبّد، كانت القرية هاجعة على مسافة ليست ببعيدة، حيث سار الشحاذ في طريقه مبتهجاً، ومتناسياً قدمه المكلومة. ولم يبد له كوكب الزهرة الآن زهرة ثلجية، وإنما بدا شبيهاً بالدينار الذهبي الذي يلمع في غبش الظلام.

لم يبدأ مشعل المصابيح عمله اليومي بعد، كان السلم ا لذي يرتقيه موضوعاً على حائط أول مصباح يبدأ به عمله عادة. وكان يجلس هو وآخرون في حانة القرية يحتسون أقداح النبيذ، ويناقشون آخر بطولات المطارد، إذْ سرت إشاعات تفيد بأن المطارد قام بنهب أحد الإقطاعيين وذبحِ آخر في مدينة ساوتا.

لاح على باب الحانة وجه الشحاذ القبيح المملوء بالبثور، ولدى ظهوره لاذ الجميع بالصمت منتظرين سماع صوت الشكوى، والإلحاح في طلب الرحمة، ورؤية الطاقية الممزقة في اليد الوسخة ممدودة تطلب الصدقة، إلاّ أن الشحاذ اقترب من الكشك، وطلب كأساً من الشراب. لقد كان يرتعد، ويتهاوى من الجوع، وأخذ الشحاذ بعد أن احتسى النبيذ يمضغ الخبز الناشف بخنوع تام.

استمر أولئك الذين لم يلاحظوا دخول الشحاذ في الحديث:

- فيما يخص الأدعية والأذكار فإن قاطع الطريق يعرف الكثير منها، قال مشعل المصابيح.

- إنه يحمل تعويذة، وعندما تكون في حوزته فإنه لا يخشى الرصاص - هذا ما أوضحه أحد الزنوج العاملين في إحدى مزارع قصب السكر المجاورة.

إلا أن صاحب المقهى أكدّ قائلاً:

- الأمر ببساطة أن له شركاء.. ولو أطلقت النار عليه من بندقيتي فلن تحميه أية تعويذة.

فقاطعه أحد الشبان الذين يشبهون الهنود:-

- فيما يتعلق بي، فإنني لا أريد سوى إلقاء القبض عليه حياً أو ميتاً لأحصل على خمسمئة بيزو.

- هذا ليس أمراً صعباً - أشار الزنجي الذي يعمل في مزرعة قصب السكر - لأنك لا تخلط بينه وبين أي إنسان غيره: عيناه تلمعان وكأنهما دولارن ذهبيان، وشعره بلون العسل المصنع. اذهب، ابحث عنه في الجبال، وعندما تحضره إلى هنا، لا أريد منك شيئاً سوى قدح من الشراب.

- ها أنا أتناول هذا الشراب.

كان الشحاذ يمضغ قرص الخبز الناشف ببطء، وهو يفكر: «إنه الشخص الذي رأيته عند النهر! الشخص الذي عند النهر - المطارد، خمسمئة بيزو لكل من يلقي عليه القبض حياً أو ميتاً! أهو ساحر هذا المطارد! دمه مسفوح، فإذا سلمته فإنني لن أطلب صدقة قط بعد ذلك، ولن أذرع الطرقات، ومن الممكن أن أعالج رجلي، خمسمئة بيزو! هذا مبلغ يكفي لأي طبيب كي يعالجني».

أدخل الشحاذ يده في حقيبته ليتناول قطعة خبز أخرى، إلاّ أن أصابعه اصطدمت بقطع النقود التي كان بينها الدينار الذهبي. أمعن في التفكير: «من المحتمل أن يكون لدى المطارد كثير من النقود، إنه سخي وذو قلب طيب، لكن لماذا ينهب؟! هؤلاء الناس لا يهتمون بشيء ولا يمكن أن يعالجوا رجلي.. لماذا أشفق على رجل يذبح وينهب على قارعة الطريق؟». وتذكّر الشحاذ عيني المطارد، وشعره الذي بلون العسل المصنع، وملامح فمه الصارمة وابتسامته الطيبة.

وسمع في الشارع وقع حوافر خيل، تطلع الشحاذ فرأى شخصاً يمتطي فرساً دهماء في جزمة عالية.

أطلق الرجل العنان لفرسه عندما مرّ من جانب الحانة، تطلع إلى الخلف لحظة، فوقعت عيناه على عيني الشحاذ: فغر الشحاذ فاه على وسعه مندهشاً، لكنه سارع إلى إغلاقه.

جال صاحب المقهى نظره في الشارع كي يتحقق

من الفارس، ولكن الأخير كان بعيداً، ومع ذلك لاحظ صاحب المقهى قائلاً:

- إنها فرس أصيلة!

استحوذت على خاطر الشحاذ فكرة: «إنه المطارد، لقد رأيت عينيه، كانتا تتلألآن كقطعتي نقد ذهبيتين، وكخنجرين حادين.

قال مشعل المصابيح:-

- أنا ذاهب لإشعال المصابيح.

أما الزنجي فأخذ يمازح الهندي قائلاً:

- لماذا لا تنطلق تبحث عن قاطع الطريق! أخشى أن تجده هذه الليلة في فراشك، إنه يحوم في القرى، وهم يطاردونه، انتبه.. كن حذراً.. .

أما الشحاذ فكان يفكر: «أجل، لقد كان هو بنفسه.. إنه قاطع الطريق. لقد هرب من مطارديه. قتل أحدهم ونهب الآخر، من سيقتل يا ترى، ومن سينهب؟!».

وصل أربعة مسلحين، دخلوا المقهى واتجهوا إلى صاحبها متسائلين: .

- هل مرّ أحد من هنا ؟

- عمن تبحثون؛ أخذ يستفسر صاحب المقهى.

- عن المطارد.

حدق الجميع باندهاش في الرجال الأربعة، وتساءلوا:

- المطارد؛

- بلى، لقد سرق فرساً؛ فرساً دهماء وجزمة جنرال؛ ألم يشاهده أحدكم، وهل مرّ من هنا ؟

- مرّ شخص ما من هنا - ذكر صاحب المقهى.

- على فرس دهماء؟

توجه صاحب المقهى إلى الشحاذ سائلاً:

- إيه أنت، هل لاحظت أن الفرس دهماء؟

- لم ألتفت لهذا الأمر، أجاب الشحاذ.

عندها اقترح صاحب المقهى:-

- أطلقوا المهر، وسيجد أمه لا محالة.

- أجل، أجل، أطلقوا المهر، وستكون الخمسمائة بيزو لنا، أضاف الهندي.

قفزَ الشحاذ منطلقاً وكأنه ظل ممتد سريع، وأخذ يضلع مهرولاً في الشارع. كان مُشعل المصابيح قد أتمّ عمله وأضاء جميع المصابيح.

أطلق المسلحون المهر، وانطلقوا خلفه، اجتاز الشحاذ آخر بيت في القرية، وتوارى في عرض الطريق. توقف عند المنعطف، واجتاز مكاناً ضيقاً وخطيراً، ونصب كميناً هناك.

بعد قليل وصل إلى مسامعه وقع حوافر مهر صغير، ووراءه ضجة أناس يركضون في سباق حقيقي للوصول إلي المطارد. اقترب صوت وقع حوافر المهر، وظهر المهر على المنعطف. كان الشحاذ يمسك العصا بكلتا يديه، ويلقي بها بكامل قوته على رأس الحيوان الصغير.

صعق المهر من شدّة الضربة، وأدت الضربة الثانية إلى سقوطه في قعر الوادي.

تسلل الشحاذ إلى حقول مزارع القهوة الكثيفة، وهو يهمس:-

- اليوم أنا أسعفك، وغداً أنت تسعفني.

وكان كوكب الزهرة يلمع في الغرب كالسابق وكأنه دولار فنزويلي.

* * *

مضغة «تنبول» وقليل من الماء

خديجة هاشم[*] - ماليزيا

ترجمها عن الفرنسية سامي حمام

أسند دراجة أبيه القديمة على جدار المنزل وانطلق يصعد الدرجات. لكنه توقف فجأة. لقد شعر بالتعب بعد أن قطع على الدراجة خمسة كيلومترات من الطريق المتربة.

(*) خديجة هاشم: ولدت سنة 1945. درست الدين واللغة العربية. عملت أستاذة تربية دينية ثم التحقت بالصحافة. نشرت أكثر من عشر روايات وعدة مجموعات قصصية. نالت عدة جوائز أدبية.

- والدجاجة؟ سألته أمه بصوت مرتفع.

- لم أتحصل عليها. أجاب فريد ابنها الصغير ماسحاً حبات العرق الملتمعة على جبينه ومطلقاً زفرة طويلة.

قالت مندهشة.

- أخوك «لونق» عنده الكثير.

-أعلمني أنه قد باع كل الدجاج. أجابها صائحاً بمرارة. لقد كان غاضباً من أخيه الذي رفض أن يبيعه الدجاجة التي اختارها.

لا أظن أنه باع كل الدجاج. قالت متعجبة متأملة بعمق وجه ابنها منتظرة تفسيراً أكثر اطناباً.

- لا... لم يبع الدجاج كله. أبقى بعض الديكة والدجاجات للتكاثر... ياله من بخيل... قال حانقاً.

تنهدت الأم بعمق. منذ رجوع فريد بمناسبة العطلة وهو لم يكف عن ترديد أنه يشتهي دجاجة مصلية. العطلة الجامعية أشرفت على نهايتها ولم يذقها.

- ما الفائدة من العيش في القرية إذا كانت خالية من الدجاج؟ قال متأففاً.

- مات كل الدجاج بسبب الوباء. يجب أن نبدأ الآن من جديد. قالت له أمه. ما فائدة الغضب من أجل لا شيء. إذاً سأذهب إلى «أولو» عند جدك. هناك لم يمت الدجاج.

واصلت أمه لتخفف عنه. لا تحزن سأطبخ لك اليوم أطيب لحم ببراعم الخيزران. إذا طبخ جيداً سيكون ألذ من الدجاج المصلي. أضافت مازحة.

قال وهو يدخل المطبخ: ليس هناك أية مقارنة.

ثم تساءل بصوت مرتفع: ماذا يفعل المعلم علي أمام المنزل؟

- لا تتكلم بصوت مرتفع.

- ماذا يريد؟ مصراً بنفس اللهجة غير عابئ بنصيحة أمه.

- جاء يبحث عن الماء السحري. ابنه مصاب بالحمى. أجابت بصوت منخفض.

مط شفتيه اشمئزازاً وقال وقلبه يخفق بشدة «غبي هذا المعلم». كان يسخر مني ويعتبرني ابن «سمان» بائع الماء البارد وكان يصر على أن لا نعتقد في الشعوذة والمشعوذين. ولكن الآن «... ابتسم عندما تذكر ما كان يرويه معلمه القديم».

- إذن المعلم يمارس الشعوذة... قال مبتسماً. ضغطت أمه «ليمة» على شفتها ليلتزم الصمت ولكن فريداً لم يأبه لها.

- على المعلم أن يكون قدوة للقرويين المتأخرين. أضاف بنفس اللهجة. أنا ابن مشعوذ لا أؤمن بالكلمات السحرية... آه! هذا المعلم حقيقة... أضاف ساخراً.

نظرت إليه خلسة وحذرته قائلة:

- احذر مما تقوله ربما يسمعك.

ولكن فريداً لم يتخل عن ابتسامته.

بعد فترة نهض والتحق بأبيه القابع أمام قشرة جوزة هندية والمعلم علي متكئاً في هدوء في زاوية من زوايا البيت منتظراً أن يقول الكلمات السحرية.

حياه فريد وجلس ثم سأله بلطف مبتسماً.

- لمن؟

- لابني. إنه محموم. أجاب باختصار. تذكر ابنه الممدد على الفراش فاكفهر وجهه.

- هل حملته إلى المستشفى؟ سأله فريد.

- نعم أجاب بصوت منخفض.

- هذا جميل. أكد فريد.

انتهت المحادثة التي انطلقت منذ حين لأن «سمان» أنهى سحره.

- ترى ماذا قرأ؟ تساءل فريد الذي لم يهتم مطلقاً بهذا الأمر، بدون شك بيتاً أو بيتين من قصيدة ينشد أمام جوزة الهند.

أمر «سمان» المعلم.

- ادعك وجهه وجسمه بهذا الماء ويمكن أن تسقيه منه إذا أراد ذلك. وقدم له الماء متمنياً أن تنخفض درجة حرارة ابنه. فنقده المعلم علي باحترام ثم ودعه

وخرج. سُمع صوت حاد أحدثته قطع النقود المتساقطة في جيب بدلة سسمان» الماليزية.

نظر إليه فريد احتقاراً. ابتسم «سمان» راضياً.

ما إن غادر علي الفناء حتى هرع اخوته الذكور والإناث الذين كانوا يلعبون على الأرض المتربة. إنهم يعرفون ماذا يطلبون عندما يأخذ أحدهم الماء السحري.

- أبي... أعطني عشرين صنتيماً لأشتري كتاباً وقلماً قال «تيمة» الذي انتقل إلى السنة الثانية.

- أبي... أعطني عشرين صنتيماً لأشتي أغلفة لأغلف كتبي طلب أنور المرسم بالسنة الأولى.

- أنا كذلك في حاجة إلي النقود. علي أن أدفع ثمن الجريدة التي اشتريتها أمس. قالت زينال التي دخلت فجأة الغرفة. أنت لا تريد شيئاً؟ سألت زينال المرسمة بالسنة الثالثة أخاها الأكبر لتغيظه.

- لن أثير المشاكل من أجل لا شيء. قال فريد مزهواً.

- الآن نعم... لقد كنت تتخاصم مع أخيك «لونق» قال سمان مبتسماً.

ضحك إخوته الذكور والإناث واستمرت الضجة لفترة في الغرفة، أراد فريد أن يظهر امتعاضه ولكنه لم يفعل شيئاً بل تملكته رغبة في الضحك عندما تذكر تلك الحكاية.

- ذهب إخوته إلى الدكان. نظر فريد خلسة إلى وجه أبيه المنهمك في لف سيجارة «لقد آن الأوان» قال في نفسه. سيرجع قريباً إلى العاصمة ولن يناقش أباه في مهنة الشعوذة التي يمتهنها.

- أبي... قال فجأة... رفع أبوه رأسه ونظر إليه. أريد أن أتحدث معك قليلاً. قال بصوت رتيب وحذر.

- في أي موضوع؟ تساءل «سمان» مستغرقاً في لف السيجارة.

- أنا طالب في كلية الطب وسأتخرج قريباً طبيباً.

- وماذا في ذلك؟ أجاب أبوه متعجباً.

- فكر قليلاً... ماذا يقول الناس؟ أنا أريد أن أكون طبيباً وأبي مشعوذ... ألا ترى أن هناك تناقض كلي بين عالمك وعالمي؟

قال ذلك مطلقاً زفرة عميقة ليمنح نفسه إحساساً بالأمان.

- أنت تخجل من أبيك الساحر؟ قال «سمان» مبتسماً ابتسامة ساخرة.

بقي فريد مدة صامتاً. لو كان صادقاً مع ذاته لأجابه بـ «نعم» ولكنه لم يستطع.

- هذا ليس له صلة بالخجل... نحن في عصر العلم والتقنية وليس عصر الكلمات السحرية. هناك المستشفيات والأدوية لمعالجة شتى الأمراض ولا تكفي وصفة الماء البارد لكل الحالات: لمعالجة الحمى وأوجاع الرأس وآلام المعدة، هذا غير معقول... قال فريد واعظاً أباه بلهجة ساخرة... «سمان» بدوره يبتسم.

أثارت الابتسامة الساخرة فريداً فرفع صوته قائلاً بإلحاح:

- ألست على حق؟

- نعم... بدون شك... أجاب أبوه بصدق دون أن يتخلى عن ابتسامته. لم يتحمل فريد سخرية أبيه «أنا جاد».. وابتسم! الشيوخ متأخرون، غمغم بصوت منخفض.

قال فريد ثائراً.

- لماذا لا تتوقف عن هذا العمل إذن؟

- لا أريد ذلك! إنهم يطلبون مساعدتي... لابد أن يكون للقروي حس تضامني. قال «سمان». رن هذا الجواب في أذن فريد رنة غريبة. هذه الطريقة في التلاعب به تغيظه.

- ليست هذه الطريقة المثلى لإعانتهم... بالعكس بدلاً من أن تساعدهم على التقدم أنت تساهم في تأخرهم. فتحت الحكومة مصحات وأنت مازلت تواصل قراءة الجمل السحرية. هل هذا طبيعي؟

- لم أطلب منهم شيئاً يا فريد. أجاب «سمان» بصوت منخفض ومرتعش.

- ربما... ولكن عندما يأتون تقول عبارات سحرية على الماء البارد الذي يحملونه... كان فريد يكتسب شيئاً فشيئاً الجرأة ليهزئ أباه.

- افعل ما أستطيع لإعانتهم. أصر «سمان» رافعاً صوته.

- جميل أن تعينهم لكن كيف؟

- ماذا تقصد؟ قاطعه «سمان» وتوقف عن لف السيجارة ليتأمل وجه الشاب الأرجواني. هذه النظرة الثاقبة جعلته يشعر بالذنب.

- يجب أن تتوقف عن ممارسة السحر. إن ذلك يخالف الدين. قال ابنه على عجل.

أغضبت هذه الكلمات «سمان».

- أنا إذن مذنب؟ أنا نصاب؟

صمت فريد ولم يحر جواباً. إنه لم يفكر في هذا السؤال.

- مازلنا مبتدئين ونعتقد أننا الأحسن. أضاف «سمان».

لم يستطع فريد تحمل كلمات أبيه الساخرة فشعر أن الدم يصعد إلى رأسه. لقد كان غاضباً وخجلاً في نفس الوقت.

- لا تتكلم فيما لا تعرف ولا تتهم أحداً بدون مبررات. أضاف أبوه. لا أفتخر بسرد الكلمات السحرية سأفتخر بك عندما تتخرج طبيباً.

إني أفعل ذلك مترقباً أن تتخرج أضاف بصوت منخفض، وكأنه يفشي سراً كان يحتفظ به في قاع قلبه.

بقي فريد مندهشاً... كلمات أبيه تخيفه. صراعه سيكون طويلاً إذن. لقد انتهى للتو من سنته الأولى. هذا جعله يحس بالبرودة في ظهره.

- ماذا أصابكما؟ أمازلتما تتخاصمان؟ سألت «ليمة» التي جاءت من الغرفة الداخلية. لم يجب «سمان» فقد عاد يلف سيجارته. بقي فريد مكفهر الوجه كاظماً غيظه.

- هيا إلى المائدة لقد أحضرت كل شيء. دعتهما «ليمة».

انتهت مجادلة فريد مع أبيه... لسمان من الهيبة والوقار ما يجعله ينتصر على هذا الطالب الشاب... لم يشف فريد غليله وبقي حانقاً وغير راض لأنه لم يستطع أن يدافع عن أفكاره حتى النهاية. لم يأكل الدجاجة المصلية فقط ولكنه تخاصم مع أبيه وخسر المواجهة. شتم إخوته الذين يلعبون بفرح في حين كان أبوه يشذب بعض الشجيرات في الحديقة.

احمر وجهه غضباً وصاح في إخوته مدخلاً الرعب في قلوبهم.

- تيمة... نوار... لقد لعبتما بما فيه الكفاية من الأحسن أن تراجعا دروسكما... واصل ساخراً... إذا لعبتما كثيراً فستفشلا في دراستكما وتصبحان ساحرتين مثل أبيكما. لا يتجرأ أبوه أن يتكلم بهذه الطريقة. نظرت إليه أمه شزراً ولكن فريداً واصل حركاته.

- ياللخجل! أنا ابن ساحر وسأصبح طبيباً. لو علم أصدقائي بذلك سخروا مني. قال ذلك بوجه عابس.

- يا إلهي لماذا الخجل... مازال الناس في حاجة إلى الساحر... قاطعه زينال.

- لأي شيء يصلح؟ رد فريد.

- ألا تعرف أن في جامعتك ساحراً. أجاب أخوه مبتسماً.

- هذا مختلف. قال محتجاً.

- في أي شيء؟ ساحر مثل أبي ولكنه ماهر مشهور. لو كان أبي مثله لافتخرت به.

- إنه عمل أحمق. قال فريد ذلك، وعض على شفتيه حاقداً.

- ربما ولكن بفضل عمل هذا الأحمق استطعت أن تزاول دراستك، قاطعه زينال بجرأة مبتسماً. شعر فريد بالإهانة فازداد غيظه واحمرت عيناه ونظر إلى زينال يريد ضرب فمه الثرثار.

- إذن يعجبك أن يكون أبوك ساحراً؟ ألا تخجل من ذلك؟ تساءل بحذر.

- ولماذا أخجل؟ إن أبي لم يحتل على أحد.

- بيع الماء البارد. أليس هذا احتيالاً؟ قال فريد صائحاً.

- إنه لا يأخذ غير القليل من المال. وهذا جائز. أليس كذلك؟ قال زينال يدافع عن أبيه.

- أنت تذهب إلى المدرسة ولكنك مثل أبي. لامه فريد ساخراً. انفجر زينال ضاحكاً. عند رؤية أخيه طبيب المستقبل غاضباً.

- هل ما يفعله أبوك يقلقك؟ في المستقبل عندما تصبح طبيباً وترفض الحكومة تشغيلك نقتسم العيادة جزء لك وجزء لأبيك. والذين لا ينفعهم دواؤك يقصدون أبي والآخرون الذين لا تنفعهم الجمل السحرية يقصدونك. أليس هذا عدلاً؟ تخيل زينال.

- يكفي لقد أتعبت أذني! صاح فريد متقززاً من هزل أخيه الخبيث.

- وأنا سأكون الحاجب. أضاف ضاحكاً.

- لا تكن محامياً فاشلاً من الأحسن أن تدرس... نهض فريد وخرج ثم امتطى دراجة أبيه وذهب.

وفي الغد كان فريد يرتب كتبه وثيابه للسفر، لم يكلمه أحد من إخوته، إنهم يفضلون أن يذهب.

كان فريد يحضر أغراضه متسائلاً ماذا يفعل ليدفع تكاليف السفر؟ القليل الذي بقي له اشترى به هدية لصديقته الصغيرة التي تسكن العاصمة حتى لا يتغير حبها. لم يندم على ذلك. وإذا كانت أمه لا تملك نقوداً؟ إنه لا يجرؤ على طلبها من أبيه.

- لماذا تريد أن ترجع مبكراً؟ لقد قلت إنه مازال أسبوعاً من العطلة. قالت له أمه متضايقة خائفة أن يخيب ظنه إذا رجع دون أن يأكل الدجاجة المصلية التي ماانفك يتحدث عنها.

- أعتقد أنك تريد أن تأكل دجاجة مشوية؟ سألته أمه.

- لا نملك نقوداً. كيف أستطيع ذلك؟ أجاب فريد.

- لا ترجع بسرعة! سأذهب لجدك ربما أجد عنده دجاجة، وضعت «ليمة» شالها واستعدت للخروج ولكنها توقفت عندما رأت «دالي» حاكم القرية بيده سلة.

- سمان هنا؟ سألها.

- نعم اصعد من فضلك. قالت ليمه باحترام، عند سماع صوت زوجته، جاء سمان وصافح «دالي» خافضاً رأسه.

- حملت لكم قليلاً من الأرز. قال ذلك وجلس.

- هل مازلت تعاني بعض المشاكل؟ سأله «سمان» مبتسماً ابتسامة خبيثة.

أجابه «دالي» مزهواً.

- لقد التحق «تومين» بالجندية.

- أهنئك إذن. قالت «ليمة» مشاركة فرحته.

- هذا بفضل ماءكم السحري. قال «دالي» ضاحكاً. ابتسم «سمان».

لم يمكث «دالي» طويلاً لأنه لم يأت إلا ليقدم لهم الأرز... ماذا نتمنى أكثر من ذلك؟ حملنا إلى المطبخ صحناً مملوءاً أرزاً تعلوه دجاجة مصلية دخل كل الأطفال ودخل زينال المطبخ فقال لهم:

- كلوا! ماذا تنتظرون؟ انفجروا ضحكاً إلا فريد الذي نظر إلى أخيه نظرة حاقدة. منذ أن رجع بمناسبة العطلة ونظرات زينال تحرجه.

- هذا من ثمن الماء البارد. قال زينال ساخراً. ولكن إخوته وأخواته المنهمكين في الأكل لم يسمعوا السخرية.

- تيمة... نوار... نال... انتظروا أباكم قالت أمهم بعد أن التحقت بهم.

- لا أريد... أتركه لكم... ماذا تنتظر يا فريد؟ منذ أيام وأنت تتحدث عن الدجاجة المصلية هذه فرصة طيبة لأكلها قال «سمان» بصدق.

الأطفال يأكلون غير عابئين بمن يحيط بهم.

- ماذا سأفعل؟ إذا تأخرت قليلاً لن يبقى شيء «قال فريد ثم تأمل أمه وإخوته الذين يمضغون لحم دجاجة «دالي» بشهية. لم يستطع فريد مسك نفسه، لقد تحلب ريقه، نسي الشاب الثائر خجله وبدون شعور التحق بإخوته بسرعة ليأخذ نصيبه.

ابتسم «سمان» عندما رأى أطفاله يأكلون اللحم بشراهة «سيكبرون» قال في نفسه. لم يتجرأ فريد علي النظر إلى أبيه الذي يخجل منه «لابد أن أبي يسخر مني الآن» مفكراً بحزن دون أن ينقطع عن الأكل.

ما إن انتهى من الأكل حتى ذهب يبحث عن كيسه الكبير. لماذا أبقى أكثر؟ شعوره بعدم الراحة يزداد شيئاً فأعلن قائلاً في هدوء: «أبي... أمي... سأذهب...».

- آه... طيب... أجاب «سمان» بصوت رتيب منهمكاً في لف سيجارة. نظر فريد إلى أمه ففهمت كل شيء.
- أعطته قليلاً من النقود ثمن السفر!. قالت فجأة «ليمة» لزوجها الذي يدخن سيجارته، شعر فريد بالحزن لما تجاهل أبوه طلب أمه.
- يريد أن يرجع يا عزيزي ولا يملك نقوداً! أعادت ليمة رافعة قليلاً صوتها. سمع «سمان» فأدخل يده في جيبه باحثاً عن النقود.

- هذه عشرون دولاراً.. قال الأب وقدم لفريد ورقة حمراء فأخذها باحترام. ضغط عليها بيديه فشعر بالراحة.

قال له «سمان» مذكراً:

- لا تنس أنهامن ثمن مائي البارد.

* * *

الورقة الأخيرة

أ. هنري – روسيا
O. Henry

ترجمة الجلالي الكدية

في مقاطعة صغيرة غرب ساحة واشنطن تشابكت الشوارع بشكل عشوائي وتوزعت إلى مساحات ضيقة تدعى «أماكن». تشكل زوايا ومنعرجات غريبة. يلتوي أحد هذه الشوارع حول نفسه مرة أو مرتين. وذات مرة اكتشف أحد الفنانين إمكانية

مهمة في هذا الشارع. تخيلْ جابياً يحمل فواتيراً للطلاء والورق واللوحات يقطع هذا الطريق وفجأة يعود من حيث أتى دون أن يجمع ولو سنتاً واحداً في حسابه!

وسرعان ما قدم إلى قرية غرينيتش الغريبة رجال الفن فساروا يطوفون بها ويبحثون عن النوافذ الشمالية والسطوح المثلثة من القرن الثامن عشر والعليات الهندية من أجل الكراء الرخيص. وإذا هم يذهبون إلى الشارع السادس ليقتنوا أباريق قصديرية وطبقاً بالياً أو اثنين فيُكَوِّنون «مستعمرة».

على سطح بناية عريضة وقصيرة من ثلاث طبقات اتخذت سو وجنسي استديو لهما. كان ا سم جونسي هو المعروف لجوانا. قدمت إحداهما من ولاية مين والأخرى من كاليفورنيا. وحدث لقاؤهما خلال وجبة طعام بمطعم ديلمنيكو بالشارع الثامن حيث اكتشفتا أن أذواقهما في الفن وسلاطة الهندية البرية والأكمام الواسعة منسجمة، مما نتج عن ذلك اشتراكهما للأستوديو.

كان ذلك في شهر مايو وفي نوفمبر بدأ غريب بارد وخفي يدعوه الأطباء التهاب الرئة يطوف أرجاء المستعمرة ويمس شخصاً هنا وهناك بأصابعه الجليدية. دخل هذا الكائن المخرب المنطقة الشرقية يتبختر بجسارة ويصيب ضحاياه بالعشرات، وكان يمشي ببطء عبر متاهة «الأماكن» الضيقة والمكسوة بالطحالب.

لم يكن التهاب الرئة ما يمكن نعته بالسيد العجوز المحترم والشهم. تَخيلْ امرأة صغيرة جداً وقد جففت رياحُ كاليفورنيا دَمها فما عاد يمكنها مصارعة عجوز أحمق يملك قبضتين حمراوين وتنفسا سريعاً، إنها مباراة غير متكافئة. ومع ذلك أصاب جونسي وهي الآن ملقاة على سريرها الحديدي المصبوغ تكاد لا تتحرك وتحدق من زجاج النافذة الهولندية الصغيرة إلى الجانب الفارغ من المنزل الآجري المجاور.

ذات صباح أومأ الدكتور المنشغل لسو بحاجبه الأشيب والأشعث إلى مدخل المبنى وقال لها وهو يحرك الزئبق في ميزان الحرارة:

«حظها في البقاء واحد على عشرة. وتلك النسبة تكمن في رغبتها في الحياة. وهذه الطريقة بالنسبة لهؤلاء الذين يوشكون على الموت تجعل كل الأدوية تافهة بالمقارنة. آنستك هذه مصممة على أن لا تتعافى. فهل لديها شيء تفكر به؟».

أجابت سو: «إنها ترغب في رسم خليج نابلس في يوم من الأيام».

«رسم؟ آه! ألا تفكر بشيء آخر يستحق الذكر؟ لنقل رجلاً مثلاً».

قالت سو بنبرة مضطربة" «رجلاً؟ وهل الرجل يستحق – كلا، أعني يا دكتور أنها لا تفكر بذلك».

«حسناً، إنه الضعف إذن. سأفعل كل ما أملكه من معرفة علمية. لكن عندما يبدأ المريض يعد العربات التي سترافق موكبه الجنائزي أنقص خمسين بالمائة من العلاج بالأدوية. وإذا أقنعتيها بأن تسأل عن الموضة الجديدة لأكمام المعطف في فصل الشتاء سوف أعدك بنسبة حظ على خمسة بدل واحد على عشرة».

وعندما غادر الدكتور دخلت سو إلى حجرة عملها وبكت كثيراً. وبعد ذلك عادت إلى غرفة جونسي تتبختر وهي تحمل لوحة الرسم وتصفر موسيقى الراجتيم.

كانت جونسي مستلقية في الفراش لا تحرك ساكناً ووجهها متجه نحو النافذة. توقفت سو عن الصفير ظانة أنها نائمة.

رتبت لوحتها وشرعت تهيئ رسماً بالقلم والمداد لقصة في بعض المجلات. كان على الفنانين الشباب أن يمهدوا طريقهم إلى الفن من خلال رسم صور للقصص بالمجلات، وهي قصص يؤلفها كتاب شباب من أجل أن يسلكوا طريقهم إلى عالم الأدب.

وبينما كانت سو ترسم سروالاً أنيقاً للفروسية ونظارة أحادية الزجاجة على صورة البطل الذي يمثل راعي بقر من ولاية أيداهو، سمعت صوتاً خافتاً تردد عدة مرات. وبسرعة اتجهت نحو السرير.

كانت عينا جونسي جاحظتين وهي تحملق خارج

النافذة وتعد العد العكسي. قالت: «اثنا عشر»، «إحدى عشرة»، «عشرة»، «تسعة»، ثم «ثمانية» و«سبعة» في آن واحد تقريباً.

وبقلق نظرت سو إلى الخارج. ماذا يا ترى كانت تعد هناك؟ لم تر إلا ساحة عارية وكئيبة وواجهة فارغة لمنزل من الآجر يبعد بحوالي عشرين قدماً. بل كانت هناك شجرة كرمية قديمة جداً، جذورها مشوهة بالعقد ومهترئة، تتسلق نصف الجدار. أسقط ريح الخريف القارس أوراقها حتى صارت أغصانها شبه عارية مثل هيكل عظمي تلتصق بالآجر المفتت. سألتها سو:

«ما الأمر، يا عزيزتي؟»

قالت جونسي:

«ستة. إنها تسقط الآن بسرعة. قبل ثلاثة أيام كانت هناك حوالي مائة، وكان رأسي يوجعني وأنا أعدها. لكنها أصبحت الآن سهلة. وها هي أخرى تسقط. لم تعد الآن إلا خمسة».

«خمسة ماذا، يا عزيزتي؟ قولي لعزيزتك سو».

«الأوراق. أوراق شجرة الكرمية. عندما تسقط آخر ورقة سأموت أنا أيضاً لا محالة. ألم يخبرك الدكتور؟».

أجابت سو باستهزاء رائع:

«آه، أنا لم أسمع بهذا الهراء من قبل. وما علاقة أوراق كرمية عجوزة بحالتك الصحية؟ أيتها الفتاة المشاغبة، كنت تحبين تلك الشجرة، أليس كذلك؟ لا تكوني بلهاء. أما الدكتور فقال لي هذا الصباح بأن نسبة حظك من الشفاء جيدة جداً فهي - دعيني أتذكر جيداً - نسبة واحدة على عشرة. إنها تماثل مثل حظنا حين نتجول في نيويورك في سيارة أجرة أو نمشي قرب عمارة جديدة. والآن حاولي أن تتناولي حساء ودعي عزيزتك سو تعود إلى رسمها لكي تبيعها للناشر وتشتري لطفلتها المريضة شراباً وبعض اللحم.

قالت جونسي وعيناها مثبتتان إلى الخارج:

«إنك لم تعودي بحاجة إلى شراء شراب. وها هي ورقة أخرى تروح، لا، لا أريد حساء. لم تبق إلا أربع أوراق. أريد أن أرى الورقة الأخيرة قبل أن يسقط الظلام. حينئذ سأرحل أنا أيضاً».

انحنت عليها سو وقالت: «عزيزتي جونسي، هل تعديني بأن تتركي عينيك مغلقتين وأن لا تنظري إلي الخارج حتى أنتهي من العمل. يجب أن أدفع تلك الصور غداً. أحتاج إلى الضوء وإلا سأسدل ستار النافذة».

سألت جونسي ببرودة:

«ألا يمكنك أن ترسمي في الغرفة الأخرى؟»

«أفضل أن أبقى هنا بجانبك. بالإضافة لا أريد أن تنظري إلي تلك الأوراق التافهة».

قالت جونسي وهي تغلق عينيها وتستلقي شاحبة وجامدة مثل تمثال منهار:

«أخبريني ما إن تنتهين لأنني أريد أن أرى الورقة الأخيرة تسقط. لقد سئمت من الانتظار

والتفكير. أريد أن أتحرر من كل شيء وأهوي تماماً مثل تلك الأوراق المسكينة المتعبة».

قالت سو:

«حاولي أن تنامي. يجب أن أدعو برمان ليكون نموذجي للعامل المنجمي العجوز الناسك. سوف لن أتأخر أكثر من دقيقة واحدة. لا تتحركي قبل أن أعود».

كان برمان فناناً عجوزاً يسكن بالطابق الأرضي تحتهما. لقد تجاوز عمره الستين عاماً وله لحية تشبه لحية موسى كما رسمه ميخائيل أنجلو معقوفة إلى أسفل رأس الساطيل علي طول جسد لقرد. وكان برمان هذا فناناً فاشلاً. منذ أربعين سنة كان يستخدم الفرشاة ولم يفلح حتى في الاقتراب من هدب لباس سيدته. كان دائماً على وشك رسم رائعة فنية لم يبدأها إلى حد الآن. منذ سنوات عديدة لم يرسم، من حين لآخر، إلا صورة زيتية ضعيفة تستعمل في المتاجر أو الإشهار. كما كان يكسب قدراً قليلاً من المال خدمة كنموذج لهؤلاء الفنانين الصغار في

المستعمرة والذين لا يستطيعون دفع الثمن لنموذج محترف. كان يبالغ في شرب الجين وهو يتحدث عن رائعته في المستقبل. وعموماً كان عجوزاً صغيراً وقاسياً يستهزئ كثيراً بنقطة الضعف في كل واحد، ويعتبر نفسه حارساً شخصياً يرعى الفنانتين الشابتين في الأستوديو فوقه.

وجدت سو برمان في حجرته الصغيرة تفوح منه رائحة الصنوبر ويجلس في ضوء خافت. في زاوية كانت لوحة فوق مسند للرسم تنتظر هناك منذ خمس وعشرين سنة اللمسة الأولى لإنجاز رائعته. حكت له عن هلوسة جونسي وكيف أنها كانت تخشى، وقد أصبحت خفيفة وضعيفة مثل ورقة، أن تسقط عندما تزداد قبضتها على العالم ضعفاً. صاح برمان العجوز بعينين حمراوين ودامعتين باستهزاء واحتقار لمثل هذه الهلوسات الغبية وقال:

«ماذا؟ هل في هذا العالم أناس يفكرون بهذه الحماقات ويموتون لأن أوراقاً تسقط من كرمية تافهة؟

لم أسمع بهذا من قبل. لا، لن أقف كنموذج من

أجل ناسكتك البليدة. كيف سمحت بمثل هذه الأفكار الغبية أن تتسرب إلى دماغها؟ آه، تلك الآنسة المسكينة الصغيرة جونسي!».

قالت سو: «إنها مريضة وضعيفة جداً وقد تركت الحمى عقلها مضطرباً بالهلوسات الغريبة. على أي حال، يا سيد برمان، إذا لم ترغب في الوقوف لي كنموذج فلا بأس. لكني أعتقد أنك عجوز أحمق وكريه».

صاح برمان: «إنك تتحدثين كأية امرأة! من قال لك إني لن أفعل. هيا، سأذهب معك. منذ نصف ساعة وأنا أقل لنفسي إني مستعد لأقف لك كنموذج، يا إلهي، هذا ليس بمكان تمرض فيه آنسة طيبة جداً كجونسي. في يوم ما سأرسم رائعة وسنرحل معاً من هنا. يا إلهي، سأفعل».

عندما صعد الدرج كانت جونسي لاتزال نائمة. أسدلت سو ستار النافذة وأومأت لبرمان بالدخول إلى الغرفة الأخرى. ومن هناك حدقا من النافذة إلى شجرة الكرمية بتوجس. ثم تبادلا نظرات في صمت. كان

المطر يهطل مسترسلاً بارداً ومصحوباً بالثلج. جلس برمان بقميصه الأزرق البالي كنموذج للعامل المنجمي الناسك على غلاية مقلوبة تقوم مقام صخرة.

وفي الصباح التالي عندما استيقظت سو بعد ساعة من النوم وجدت جونسي تحدق بعينين غبيتين وجاحظتين إلي الستار الأخضر. أمرت سو في همس: «ارفعي الستار. أريد أن أرى».

استجابت سو مرهقة.

ثم، انظر ماذا! بعد المطر والرياح العاتية التي استمرت طوال الليل، مع ذلك كانت هناك ورقة الكرمية لاتزال صامدة فوق الجدار الآجري. إنها الورقة الأخيرة من الكرمية، لاتزال تبدو خضراء داكنة حول ساقها وأطرافها ملونة بالأصفر يوحي بالانحلال والخراب، ورغم ذلك فهي تتعلق بشجاعة من أحد الأغصان وتعلو عن الأرض بحوالي عشرين قدماً.

قالت جونسي: «إنها الورقة الأخيرة. كنت متأكدة أنها سوف تسقط خلال الليل. كنت أسمع

الريح تعصف. ستسقط اليوم وسأموت في نفس الوقت».

قالت سو وهي تنحني بوجهها المتعب على الوسادة:

«عزيزتي، عزيزتي! فكري بي إن لم تريدي التفكير بنفسك. ماذا سأفعل؟»

لكن جونسي لم ترد عليها.

إن الشيء الأكثر وحشة في العالم هو الروح عندما تتهيأ لرحلتها البعيدة نحو المجهول. كانت الهلوسة تسيطر عليها أكثر فأكثر كلما شعرت أن الصلات التي تربطها بالصداقة والأرض تنقطع الواحدة تلو الأخرى.

تبدد النهار، ورغم الضوء الضئيل استطاعتا رؤية الورقة الوحيدة متمسكة بساقها على الجدار. وعندما نزل ظلام الليل انطلق ريح الشمال وبدأ المطر يلطم النافذة ويهطل من الإفريز الهولندي. وعندما أشرق ضوء كاف أمرت جونسي القاسية بأن يرفع ستار النافذة. وكانت الورقة لاتزال هناك.

تمددت جونسي لمدة طويلة وهي تنظر إليها. ثم نادت سو التي كانت تحرك حساء الدجاج فوق مطبخ الغاز وقالت لها:

«لقد كنتُ طفلة خبيثة، يا عزيزتي سو. شيء ما حافظ على الورقة هناك ليبرهن لي عن مدى خبثي. إنه إثم أن يرغب الإنسان في الموت. يمكنك الآن أن تناوليني قسطاً من الحساء وحليباً مع البورت، ثم - لا، ناوليني مرآة يدوية أولاً واحشدي الوسائد من حولي، أريد أن أجلس لأراك تطبخين».

وبعد ساعة قالت: «عزيزتي سو، يوماً ما أتمنى أن أرسم خليج نابلس».

وزوال ذلك اليوم عاد الدكتور، وبعدما غادر الغرفة تبعته سو إلى المدخل. قال لها وهو يمسك بيدها النحيلة المرتعشة:

«الحظوظ متساوية. وبفضل الرعاية الجيدة ستنتصرين. والآن يجب أن أزور مريضاً آخر في الغرفة السفلى. اسمه برمان، أعتقد أنه فنان ما. مصاب بالتهاب الرئة أيضاً. عجوز ضعيف والإصابة

قوية. ليس له أمل، لكن سيذهب اليوم إلى المستشفى ليستريح أكثر».

وفي اليوم التالي قال الدكتور لسو: «لم تعد الآن في خطر. لقد انتصرتِ. والآن عليك بالتغذية والعناية، وهذا كل شيء».

وزوال ذلك اليوم جاءت سو إلى السرير حيث تستلقي جونسي. كانت تحبك وشاحاً صوفياً أزرقاً لم تعد له فائدة فاحتضنتها مع الوسائد بذراعها، ثم قالت لها:

«سأخبرك بشيء، أيتها الفأرة البيضاء. لقد مات برمان اليوم في المستشفى بسبب التهاب الرئة. لم يصبه الداء إلا يومين فقط. وجده الحارس في غرفته في اليوم الأول يتألم وقد صار عاجزاً. كانت ملابسه وحذاؤه مبللة تماماً وجامدة من البرد. لم يستطع أحد أن يتخيل أين قضى تلك الليلة المهولة. ثم إنهم عثروا على مصباح لايزال مشتعلاً وسلماً قد سحبه من مكانه وبعض الفرشات المتناثرة ولوحة فوقها صباغة خضراء وصفراء ممزوج. عزيزتي، انظري

خارج النافذة إلي الورقة الأخيرة على الجدار. ألم يخطر ببالك لماذا لم تهتز أو تتحرك عندما هبت الريح؟ آه، يا عزيزتي، إنها الرائعة الفنية لبرمان. لقد رسمها تلك الليلة التي سقطت فيها الورقة الأخيرة.

* * *

تداعيات لقاء(*)

غالينا شيرباكوفا - روسيا

ترجمة هزوان الوز

«أي.... ليشينكو! أنقذوني!... أنقذوني!

«أعلنت فيرا إيفانوفنا، لم يسمعها أحد لأنها قالت ذلك بصوت غير جهوري، بل بينها وبين نفسها.

(*) العنوان الأصلي للقصة هو: «يؤذيها أن الأخرى على قيد الحياة» وارتأيت تغيير العنوان ليصبح: «تداعيات لقاء». وهذه القصة مأخوذة من كتاب المؤلفة الذي يحمل عنوان «عالم الكرمنتينا» الصادر في موسكو عام 1997.

حدثت نفسها: ها أنا أصرخ! هل أنا غير طبيعية؟!!

أرسلت فيرا إيفانوفنا نظرة جانبية إلى أمينة المكتبة لتتأكد فيما إذا كانت الأخرى قد لاحظت أنها صرخت في أعماقها. لكن أمينة المكتبة تابعت تحديقها في أرجاء المكتبة بعينين ترجفان باستمرار. ساعد هذا الرجفان فيرا إيفانوفنا أن تخرج مما هي فيه وتعود إلى نفسها، فقالت بصوت واثق جهوري مشابه للذي تتحدث فيه لطلابها في اليوم الأول من العام الدراسي: اعتقدت أنك مت، كنت مخيفة مثل شبح.... جلد وعظم فقط.

أجابت إيلا: تمكنت من العيش.

من جديد حدثت فيرا إيفانوفنا نفسها: نعم... ماذا يعني هذا؟ إلهي... لماذا أقلق نفسي؟ هل أنا مذنبة؟ ماذا يعنيني من حياتها أو موتها؟ لست بشيطان حتى يفرحني أن شخصاً فارق الحياة...

عند هذه النقطة تولد داخل فيرا إيفانوفنا صرخة لم تكن تعني إلا شيئاً واحداً:

من الأفضل لو كانت إيلا في عداد الأموات.

كان من الضروري بسرعة وخلال ثانية واحدة أن تعود فيرا إيفانوفنا إلى توازنها بحيث لا تلاحظ إيلا أو أمينة المكتبة ضعيفة النظر آثار المفاجأة أو الصدمة عليها.

لكل إنسان طريقته الخاصة للخروج مما هو فيه في الأوقات الصعبة، أما فيرا إيفانوفنا فحاولت مواجهة الأمر بدوران شريط الذاكرة بسرعة وتوقفه عند كل الأشياء والأحداث والعلاقات الجيدة والنجاحات التي سبق أن حققتها في حياتها. وكانت هذه طريقتها لمواجهة المنغصات والإزعاجات، حيث استحضرت في ذاكرتها كمية كبيرة من النجاحات لتؤكد أن حياة فيرا إيفانوفنا صحيحة ومستقيمة ورائعة.

ثم ألقت نظرة مشمئزة نحو إيلا وتمتمت: (كش بره وبعيد... كش بره وبعيد).

وحدثت نفسها: لدي بيت مليء بكل شيء،

زوجي نيكولاي يدلعني دائماً ويناديني: فيرونيه... فيرونيه، وبعد خصم كل الضرائب أحصل على راتب تقاعدي مقداره مئة واثنان وثلاثون روبلاً، منذ عشر سنوات لم أرتد أي شيء مصنوع من خيوط النايلون باستثناء الجرابات، لدينا سيارة موديل «لادا» مثل لوحة جميلة، وجمعنا بعض النقود للأيام السوداء، وعندما أتجول في المدينة الجميع يخاطبني باحترام ويطلب مشورتي، ولم يمر عيد المرأة في أي عام دون أن أتلقى الهدايا، ابنتي مضيفة طيران وتجيد اللغة الأسبانية، منذ خمس سنوات وهي تسافر بين موسكو وهافانا، وابني يتابع دراساته العليا، وهو دائماً من المتفوقين، ظهر مرتين على شاشة التلفزيون، الجميع يقولون: لديك أبناء من الطراز الأول، يتمتعون بمواصفات جودة عالية). وإذا ما أردت الذهاب إلى أي مكان أو شراء أي شيء لم يعارض زوجي بتاتاً، ودائماً يجيبني: كما تريدين حبيبتي فيرونه... هذا الأمر يعنيك.

الحياة الجيدة مثل سور منيع لا يستطيع أي

كلب غريب أن يخترقه، لا شيء يستحق الصراخ والعويل، «أنقذوني» هذه ما ضرورتها؟... إنها مجرد حماقة، ومن أي شيء يجب الإنقاذ؟ أما حصل مجرد مفاجأة، حقيقة لم تكن تتوقع أن ترى إيلا، منذ متى لم يشاهدا بعضهما بعضاً؟ مضى تقريباً خمسة وثلاثون عاماً، حتى أنها لم تعد تفكر بها، ويمكن القول إنها مسحت إيلا إلفيرا زايتسوف من ذاكرتها، ولكن ها هي دقات قلبها تؤنبها بأنه لم يكن من الضروري القدوم إلى هذا المنتجع، وهذا ما قالته لزوجها، وكعادته أجابها علي الفور: ليس ضرورياً... ليس ضرورياً كما تشائين.

وسألت نفسها فيما بعد: لماذا نلغي سفرنا؟ ازدياد عدد دقات القلب ليس سبباً كافياً، ولا يمكن أن يكون سبباً، تسرع القلب ربما نتيجة خلل في الضغط، أو تعب في الأعصاب، في جميع الأحوال سيقول الاختصاصيون أن الأمر ناتج عن مرض.

من يعمل الآن في المدارس يكون عرضة لأنواع الأمراض كافة.

ثم قررت قائلة: فلنسافر.

وهكذا كانت رحلة قدومهم موفقة، وكل أمورهم ميسرة... الطائرة والسيارة، وأعطوهما شاليه مطلة علي البحر مباشرة، حتى الحرامات المتوضعة على الأسرة كانت من اللون الفيروزي المفضل لديها، ثم توجها نحو الشرفة، وراحت تتنفس الهواء بشهية وبفم مفتوح وكأنه نبيذ معتق، قبلت زوجها وقالت: حسناً فعلنا بقدومنا إلى هذا المنتجع.

وفي المطعم اختاروا لهما طاولة في موقع جيد، ولاحظت فيرا إيفانوفنا في اليوم الأول أن ثمة امرأة شكلها لا يسر الناظر تجلس إلي الطاولة المجاورة، وقد ثبتت شعرها القليل والضعيف بمشط صغير بشكل قوس. ومن عادة فيرا إيفانوفنا أن تكون نظرتها الأولى موجهة دائماً إلى شعر الشخص الآخر لأنها في هذا المجال وضعها ليس فقط جيداً، فشعرها أشبه بشعر الحصان، ولم يصب الشيب منه أية شعرة، تستطيع عقده نحو الأعلى أو أن تسبله على كتفيها.

كانت المرأة متكومة على نفسها فوق الكرسي،

وغطت عينيها نظارات كبيرة عدسات سميكة سوداء أشبه بالتي يرتديها متسابقو الدراجات النارية، وتتناول طعامها بصعوبة، فقد أحنت ظهرها، وقربت وجههامن الصحن، ونقلت الملعقة إلى فمها ببطء وحذر وكأنها حملته من مسافة بعيدة.

ربتت فيرا إيفانوفنا بيدها على كتف زوجها لتثير انتباهه، وقالت: انظر إلى هذه المرأة كيف تتناول طعامها.

أجاب زوجها بغباء: لديها ضعف نظر، لا تستطيع أن ترى عن بعد.

قالت فيرا إيفانوفنا منزعجة من إجابة زوجها: عليك أن تفكر ماذا تقول، إذا كانت لا ترى عن بعد فلماذا تستخدم عدسات سوداء؟! لماذا دائماً تلقي كلماتك دون تفكير؟

هذه المرأة كانت إيلا، وأكثر من مرة صادفتا بعضهما البعض في ممرات المنتجع، إلى أن شاهدت فيرا إيفانوفنا على طاولة أمينة المكتبة كتاباً، كتب

على غلافه بأحرف كبيرة: «إيلا زايتسوف». أخذت الكتاب بنوع من الاستخفاف، وسألت:

- من تكون هذه إيلا؟!

فيرا إيفانوفنا خريجة آداب،، وقرأت منذ زمن بعيد لأغلب الكتاب المشهورين، وقد حضرت الآن إلى المكتبة لتعيد كتاب الكاتبة يوليانا سيميونفا التي لها شعبية كبيرة بين القراء، وكتاباً للكاتب بايستوفسكي المعروف بحضور الطبيعة الكثيف في أدبه. لهذا سألت ساخرة: من تكون إيلا هذه التي فجأة لا أعرفها؟

وحتى هذه اللحظة إيلا تلك لم تنهض من ذاكرتها.

ولم تفهم لماذا أصاب الرعب عيني أمينة المكتبة واتسعتا واتجهتا إلى جهة أخرى، شعرت فيرا إيفانوفنا أن هناك شيئاً ما غير طبيعي، التفتت إلى حيث توجهت أنظار أمينة المكتبة فوقعت عيناها على تلك المرأة التي شكلها لا يسر الناظر مرتدية نظارتها العجيبة.

نزعت المرأة نظارتها بانفعال فاتضحت آثار الإهانة على وجهها، وقالت: هذه أنا إيلا زايتسوف، وأنت فيرا، في كل الأوقات كنت أنظر إليك وأسأل نفسي: أنت أم لا؟ الآن فهمت أنك أنت...

في هذه اللحظة صرخت فيرا إيفانوفنا: «أنقذوني...». وأصبحت بسرعة تسترجع كل المحطات الجيدة بحياتها، وذلك في محاولة منها للتغلب على إيلا القابعة أمامها، ثم قالت: اعتقدت أنك مت.

فنظرت أمينة المكتبة نحو فيرا باستغراب واستنكار، وتمتمت: ماذا تقولين أيتها المرأة، ماذا تقولين؟

ثبتت إيلا زايتسوف نظراتها على فيرا كما لو أنها لوحة فنية نادرة سمح لها في النهاية أن تراها عن قرب، فتود لو تكتشف كل شيء فيها: ثنيات الثوب وتجاعيد الوجه، ونوعية الإطار والمسار الذي استخدم لتعليق اللوحة على الجدار.

انزعجت فيرا من نظرات إيلا، وأرادت القول بحدة أنها إنسان صريح، لكن إيلا سبقتها وقالت: أنت هكذا إذن، يعني... لم أستطع وضعك في المكان المناسب.

وأردفت: لنذهب ونجلس في مكان آخر.

خرجتا من المكتبة، وجلستا على مقعد في الحديقة.

وبينما هما خارجتان من المكتبة لاحظت فيرا كيف أن أمينة المكتبة توجهت نحو إيلا وأصلحت من وضع الشال على كتفيها كما لو أنها قريبتها، ولم تكتف بذلك، بل تأكدت من تغطية طرفي الشال لصدر إيلا جيداً، بحيث لا يمكن لأية نسمة العبور. لكن كل هذا لم يغير من رأي فيرا إيفانوفنا في أمينة المكتبة بأنها امرأة وقحة، فهي تعامل نزلاء المنتجع المترددين إلى المكتبة وكأنهم زعران، فتردد دائماً: ضعوا حقائبكم على الطاولة عند المدخل، ليس لدي استعداد لتغريمي بثمن الكتب المفقودة من أجلكم.

عرفت فيرا إيفانوفنا دائماً لماذا تفعل هذا الأمر أو ذاك، لأن هي لا تعرف لماذا تجلس على مقعد في الحديقة، نظرت إلى ساعتها، وتابعت أذناها صوت ارتطام الكرة بالأرض في ملعب التنس المجاور، وبغباء سألت نفسها: لماذا؟

في زمن الحرب ظهرتا في البلدة امرأة وطفلة كلاجئتين من لينينغراد. وللدقة يمكن القول، امرأة وطفلة استجمتا في منطقة ما في الجنوب، بدأت الحرب فدب فيهما الرعب، عادتا إلي مدينتهما، لكنهما لم تصلا.

رمتهما موجة الحرب إلى الخلف، فوجدتا نفسيهما في البلدة دون أي شيء.

ومع تحول الطقس نحو البرودة طرقتا باب أهل فيرا، والمرحومة والدة فيرا كانت امرأة شجاعة، لم يهمها أن الأمر حدث ليلاً، خاصة وأن الفوضى كانت سائدة في ذلك الوقت والسلطات غائبة، فقواتنا تراجعت، ولم يدخل الجنود الألمان البلدة بعد، لكن الذعر والسرقات انتشرت في البلدة بشكل مخيف،

حتى أن أكثر الناس كانوا ينامون وقد وضعوا الفؤوس تحت وسائدهم، ومع ذلك فقد فتحت والدة فيرا الباب. والحق يقال فالاستقبال لم يكن لطيفاً. أوقفتهما عند عتبة الباب ولم تسمح لها بالدخول خطوة واحدة. قالت والدة فيرا بخشونة رداً على رجاء المرأة بأن تؤوي ولو طفلتها فقط: لدي طفلة أيضاً أيتها المرأة. أين أستوعب طفلتك أيضاً.

رفضت قبولهما رفضاً قاطعاً، لكنها نصحتهما باعتبار أن الشتاء على الأبواب، وليس لديهما مكان يأويهما وسقف يحميهما بأن تتوجها إلى أطراف البلدة حيث توجد بيوت غير مسكونة، بنيت بسرعة وحسب الإمكانيات.

هذه البيوت عددها ثلاثة، وتم الانتهاء من بنائها قبل اندلاع الحرب بقليل، وخصصت للغجر، قالوا لهم: عيشوا هنا تحت سقف مثل بقية الناس، واعملوا لتحصلوا على قوتكم، ولما فيه خير للجميع.

عندها احتفل الغجر على طريقتهم فانتشر الضجيج في كل البلدة، وفي ذلك الاحتفال تمت سرقة

ساعة يد رئيس البلدية، وباتت العربة التي استخدمها رئيس البلدية بالحضور إلى الاحتفال دون أحصنة، أين اختفت الأحصنة؟ وحدهم الغجر يعلمون. وهذا لم يعكر جو الاحتفال، بل على العكس ارتفعت مزاجية المحتفلين وزاد الجو مرحاً، حتى أن البعض لم يتمالك نفسه من الضحك. لكن الناس فيما بعد بدؤوا شراء أقفال جديدة لبيوتهم وزرائبهم، وامتنعوا عن خنق الكلاب الصغيرة كما كانوا يفعلون في السابق، وباتوا يبحثون عن كلبة لتلد لهم المزيد من الجراء، كي يكبروا ويساعدوا في الحراسة.

ولم تمض أيام حتى بدأ الغجر يعرضون في سوق البلدة للبيع: نوافذ وأبواب وألواح زجاج وعدة تنور، بشكل عام كل شيء استطاعوا نزعه من البيوت التي سكنوها، والناس اشتروا منهم، ومن جديد غرقوا في الضحك. توجه أعضاء مجلس البلدية إلى الغجر ليعلموهم طبيعة الحياة والتقاليد والقوانين في البلدة، لكن الغجر اختفوا بسرعة وكأن ريحاً حملتهم بعيداً، وبقيت البيوت الثلاثة فارغة إلا من إطارات النوافذ

السوداء، وكانت في وضعية سيئة، وكأنها قد تعرضت لقصف مدفعي مركز. لكن الأطفال أحبوا اللعب في هذه البيوت، وأين يمكن أن يسمحوا لهم بالقفز من النوافذ أو التسلق إلى الأسطحة، أو قضاء الحاجة متى وأين تشاء، سواء في التواليت أو حتى في وسط الغرفة.

أرشدت والدة فيرا المرأة والطفلة إلى هذه البيوت، برأيها أن الجدران فيها مازالت واقفة والسقف سلم من أيدي الغجر في عمليات البيع.

كان على والدتي رحمها الله أن تكون رئيساً ما بشكل عام، فقد كان لديها من الإمكانيات والأفكار النيرة ما يكفي، وكانت منذ مدة تفكر بطريقة لاستغلال الجدران والأسقف المتبقية من البيوت، وأنه يجب عدم تركها هكذا، خاصة وأنه قبل الحرب لم يكن بيتاً يكفينا، عشنا جدي وجدتي وأبي وأمي وأنا في غرفتين صغيرتين، مساحتهما خمسة عشر متراً مربعاً.

حلمت والدتي بالاستيلاء على أحد البيوت

الثلاثة، ولكن كيف تفعل ذلك؟ لذا قررت إرسال المرأة وابنتها لتقطنا في أحدها، وتراقب ما هي النتائج. ودون أن يدخل الخوف قلبها اصطحبتهما إلى هناك بعد أن تزودت بشمعة وعلبة كبريت، وخبز وخيار.

في اليوم التالي ذهبت مع والدتي لاستطلاع النتائج، أخذنا بطانية قديمة ووسادة. كانت المرأة متكومة في إحدى زوايا المطبخ ضامة طفلتها، ومن الغريب أن الموقد لم يصبه التخريب ودرفتا النافذة في المطبخ مازالتا في مكانهما. تفحصت والدتي الأرض المحيطة بالبيوت، بحثت هنا وهناك إلى أن عثرت لهم على باب مرمي بين الأوساخ، وقد انتزع منه المقبض، وأحد ما باءت محاولاته بالفشل في انتزاع القفل الطولاني فتخلى عنه.

أشارت والدتي نحو الباب، وقالت للمرأة: ركبي الباب.

سألت المرأة بعد أن حركت يديها علامة الاستفهام: كيف؟

صرخت ماماً: بيديك، من تعتقدون أنفسكم؟ من تكونون؟

أجابت المرأة بصوت منخفض: أولغا نيكولا يفنا زايتسوف.

انفعلت أمي أكثر، وقالت: ماذا يهمني من اسم حضرتكم، لا أنوي مصافحتكم، قصدت أمراً آخر، عثرت لكم على باب، ربما في أمكنة أخرى تعثرون علي زجاج أو أي شيء آخر، أحضروها، وقوموا بتركيبها، تدبروا أمركم لتتمكنوا من العيش هنا.

من جديد حركت المرأة يديها وقالت: أنا وحدي لا أستطيع.

قالت ماما: أوي... أوي... آه ياربي لماذا تخلق مثل هؤلاء الناس؟ كأنهم بلا أيدي...

وقفت أولغا نيكولا يفنا دون حركة، وأخفضت رأسها.

أردفت ماما: لا بأس، سأرسل لكم فيودر.

فيما بعد ذهبت معها إلي النجار فيودر الذي

يهزأ الأطفال منه ويخافونه، وأعترف بأني أكثر من مرة هربت منه، طبعاً كلمة هربت ليست دقيقة، فقد كان فيودر يتحرك برجل خشبية لم تصنع بإتقان، ومربوطة بقشاط جلدي إلي الركبة، كان الأمر بالنسبة للأطفال الأشقياء نوعاً من اللعب والتسلية، يتسللون إلى حديقة بيته، ويصرخون: فيودر تعيس الحظ... يا صاحب الرجل الخشبية.

وفي مثل هذه الحالات يتناول أقرب حجر يصادف يده، ويقذفه باتجاه أحدهم، وعلى الأطفال عندئذ أن يهربوا، خاصة وأنه يصيب هدفه بدقة ودون أية رأفة.

ويصرخ: الآن سأريك يا ابن الكلب...

لهذا لم أدخل مع والدتي إلى بيته، بل انتظرتها في الشارع، تحدثت والدتي إليه، وعادت تتمتم: أينقصني مشاكل غيري؟ ما حاجتي لذلك؟! طبيعتي هكذا...

بعد ذلك توضح أمر غريب، فقد قالت أمي

لجدتي: سأقول لك أمراً مريباً... كأن أولغا نيكولا يفنا قدمت لفيودر مقابل تركيبه الباب شيئاً آخر غير النقود التي لا تملك شيئاً منها ، وهذه المخادعة أرسلت ابنتها إيلا إلى خارج البيت لتقطف الأزهار، أية أزهار في شهر تشرين الثاني؟! فالحقول خالية إلا من بقايا النباتات اليابسة والأشواك المزينة ببراز الأبقار، والطفلة المسكينة تابعت بحثها في الحقول، والناس يراقبونها من أبواب منازلهم، ويحركون أيديهم مستغربين. أي أم لدى هذه الطفلة؟! فربما تنزلق في أحد السراديب وتضيع، وربما يخطفها الغجر الذين يحومون أحياناً حول البلدة، ومن ثم يبيعونها.

عند هذه الكلمات سيطر على تفكير أمي شيء ما ، فأخذتني من يدي وضمتني إلى صدرها بقوة.

دخل الألمان البلدة، في المساء لم يكن أحد منهم، وفي الصباح انتشرت لغتهم الملعونة (لغة الكلاب) في كل أنحاء البلدة، وتوزع جنودهم في كل البيوت، وكان نصيبنا جندي أشقر سمين اسمه كورت، لقد اضطررنا أن ننام جميعاً في غرفة واحدة، وعندها

قالت أمي لجدي وجدتي: ماذا تنتظرون؟ اذهبوا إلى تلك المرأة وطفلتها، الوضع هناك لا بأس به، الموقد يعمل، وتم تركيب ألواح زجاج للنوافذ...

قالت جدتي: أرضية البيت هناك من تراب يا ابنتي، من المؤكد سنصاب بالروماتيزم.

صرخت أمي: تلك المرأة تعيش مع طفلتها الصغيرة هناك، ونحن هنا نستهلك الأوكسجين في ليلة واحدة، ولن يبقى في جو الغرفة إلا روائح الغازات الكريهة الناتجة عن الضراط.

باختصار، أقام الجد والجدة مع أولغا نيكولا يفنا، وحسب أفكار والدتي ومنطقها.

ومع حلول الشتاء أصبحت البيوت الثلاثة جميعها مأهولة.

عاشت أولغا نيكولا يفنا وابنتها إيلا في المطبخ، وأصبح لديهما طاولة كبيرة قصيرة الأرجل، استعملتاها كسرير، صنعها لهما النجار فيودر، وأيضاً طاولة خشبية مستديرة صغيرة لتناول الطعام.

كما أن والدتي عندما أرسلت الجد والجدة للعيش هناك زودتهما بخزانة متعددة الرفوف خُلعت إحدى أرجلها، وأيضاً بإبريق شاي دون غطاء، وخرق قماشية متنوعة.

وبعد فترة قصيرة توضح أن سكان البيت لم يعودوا بحاجة إلى طيبة أمي وكرمها. لأن أولغا نيكولا يفنا أصبحت تعمل ضاربة آلة كاتبة في المقر العسكري للألمان بالبلدة.

قالت لأمي بصلابة: لدي طفلة ملزمة بتأمين طعامها.

لم يعجب والدتي موقف جدي وجدتي من أولغا نيكولا يفنا، فعوضاً من أن يردعاها عن العمل مع الألمان، فقد أظهرا تفهماً لموقفها وتعاطفاً معها. وأكثر ما أثار حفيظة والدتي رؤيتها لجدي وجدتي وهما يتناولان الشوربة من طبق واحد مع أولغا نيكولا يفنا وابنتها إيلا، خاصة وأن الشوربة تم تحضيرها من البرغل الذي أعطته أمي لجدتي.

سألتهما والدتي: من أين لكما قطع الشحم؟

باعتقادها أن تناول قطع الشحم يضر بصحة كبار السن أولاً، ومن ثم يجب التقشف في زمن الحرب، أردفت: في هذا الوقت يجب بالدرجة الأولى إطعام الأطفال والشباب، أي الذين مازال درب الحياة مفتوحاً أمامهم، وهناك أمل من بقائهم على قيد الحياة، وكبار السن يجب عليهم تفهم ذلك. من أين أحضرت هذه العاهرة قطع الشحم؟

طاحونة الحرب تدور وتطحن معها الجنود، فالذين دخلوا البلدة في البداية تم نقلهم إلي مواقع متقدمة، وحل آخرون مكانهم، وتصرفات الجنود الألمان في البلدة ومعنوياتهم كانت تعكس أخبار القتال على الجبهة.

فتحت المدارس، وجلست فيرا وإيلا على مقعد واحد في الصف الثاني، وفي المساء جلستا معاً تغطيان صور قائدي الثورة في كتبهما المدرسية بقصاصات بيضاء كما طلب منهما في المدرسة.

الجدة كانت تراقب ما تفعل الطفلتين وتصلي طالبة الرحمة، أما الجد فقد أطلق زفرة طويلة متحسراً، بينما أولغا نيكولا يفنا تساعد الطفلتين، وتحضر لهما القصاصات الورقية المربعة، وتقول: يا بنات انشرا الصمغ فقط على أطراف الصورة، آه منك يا إيلا، لماذا تضعين الصمغ وسط الصورة، انظري كيف فيرا تلصق القصاصات بدقة وروعة.

هكذا عاشوا... وكان هناك أيضاً النجار فيودر.

قالت والدة فيرا بسخرية: انتهت مهمته، ولم تعد بحاجة إليه، ربما أصبح لديها ضباط، لماذا ستقبل بهذا العاجز فيودر؟

أثناء ترددها إلي بيتهم لم تشاهد فيرا أي ضابط يزورهم، فقد رأت النجار فيودر مع صندوقه الخشبي الذي يحوي كل عدته مرات عدة يجري إصلاحات مختلفة في المنزل. وفي إحدى المرات في طريق العودة صادفته والدة فيرا فسألته:

- كيف الأمور؟ قمت بدوريتك...

لم يجب فيودر، نفث غيظه من خلال رجله الخشبية التي أخذ يحركها ويضغط بها التربة.

والدة فيرا لم تكن مرتاحة لتردد فيودر إلى بيت أولغا نيكولا يفنا، فذات مساء، وكان الطقس بارداً والجنود الألمان يحتفلون بعيد فصحهم، رأت والدة فيرا النجار فيودر عابرا فدعته إلى بيتها.

دخل دون رغبة وكأنه يؤدي عقوبة مطلوبة منه، ثم قال بصوت منخفض سمعته فيرا التي كانت تتنصت من خلال فتحة الباب: ما بك؟ ماذا تريدين؟ لماذا لا تدعينني وشأني؟

صرخت والدة فيرا بخبث: بماذا سحرتك أولغ نيكولا يفنا؟ أي أعشاب خاصة استخدمت وسقتك؟ ما أعرفه أنك منذ فترة الشباب لديك اهتمامات أخرى وذوق وطعم آخر.

كيف ضحك فيودر في تلك اللحظة؟ مضت سنوات طويلة ومازالت فيرا تذكر ضحكه، كان يأتي

من أعماق بعيدة، يحمل شراً ويرافقه صفير، وبعد أن ضحك طويلاً، قال: وبماذا يعنيك الأمر؟ هل أعلنت الانسحاب؟ أو أنك...؟

وجدت والدة فيرا نفسها مثل دجاجة أمام قط. هزت جناحيها واستعدت للمعركة قائلة:

- أوي!.. أوي!.. أوي!.. لست من هذا النوع يا فيودر، لست من يقبل بالهزيمة والانسحاب، فقط أنا حزينة عليك، وعلى أنك إنسان غير مبدئي.

وهنا بدأ فيودر بتوجيه شتائم من العيار الثقيل جعل فيرا تغادر فتحة الباب ولا تتابع تصنتها، بل تسد أذنيها بيديها.

غادر فيودر البيت، وبدأت والدة فيرا البكاء بصوت عال، خافت فيرا علي أمها وتوجهت نحوها، في تلك اللحظة كانت الأم تصرخ: لن تكون أولغا سيدة، لن تكون أبداً، تذكر كلماتي، لن تعرف السعادة أبداً هي وطفلتها المريضة إيلا.

حينها فيرا لم تفهم شيئاً، ولم يسبق أن رأت

أمها تبكي بهذا الشكل، لكن سرعان ما شرحت لها كل شيء قائلة: لم تعودي صغيرة يا ابنتي، اعلمي أن هذا فيودر - ومنذ فترة الشباب عندما كان بقدمين سليمتين - كان يموت في حباً، ويتحرق لأية إشارة مني. كنت قد أنهيت الصف السابع وأحضر نفسي للزواج منه، لكن ذلك لم يتم، فقد دهس فيودر قطار لعين وبتر إحدى ساقيه. سألت نفسي: ماذا يفيدني رجل بساق واحدة؟ قلت ذلك له صراحة، ثم تزوجت من أبيك، ووقتها حاول فيدر الانتحار. لا أفهم... لا يوجد قانون يجبر المرء على الحياة مع إنسان بساق واحدة. أنا إنسانة بكامل أعضائي... وببساطة جميلة، يمكن القول كنت جميلة.

ولم يعاتبني الناس لأنه لا توجد إنسانة تقبل الزواج من عاجز بإرادتها، الإنسان يعيش حياة واحدة، فلماذا يحكم على نفسه أن يعيشها بعذاب. قلت لفيودر بمنتهى اللطف والإنسانية: كيف لا يصيبك الخجل؟ تشنق نفسك وترعب والديك.

ركض والداه إلى بيتنا، ركعت أمه أمام قدمي

ترجوني بألا أتخلى عنه، وعدتني أنها ستغسل لي قدمي وتسقيني الماء بيديها دائماً، قالت إن لديها خاتماً وأقراطاً من الذهب الأحمر ستهديني إياها، وسنسعى لتعليم فيودر عملاً لا يحتاج الوقوف الطويل أو الجهد العضلي، ربما يكون محاسباً أو....، وسيكون دائماً نظيفاً، وسنساعده على رفع مستواه الثقافي....

أجبتهم: اعذروني، لست بحاجة إلى ذهبكم...

الآن، رأيت؟ أنا التي فكرت بمناداته لتركيب الباب، لم يعرني أي اهتمام.

بينما خيط لإيلا جزمتها الشتوية، واشترى معطفاً شتوياً بتلك النقود التي كانت ستكون من نصيبي، نزعت والدته الخاتم من إصبعها والأقراط من أذنيها بينما هي على فراش الموت وقدمتها لفيودر قائلة: (لديك من العقل ما يكفي، وهذه الأقراط والخاتم ستساعدك في مصاريف الدفن). ولكنه باع الأقراط من أجل المرأة أولغا. تذكري يا ابنتي، تذكري أي أناس على وجه الأرض. هكذا عاشت أولغا

نيكولا يفنا وابنتها إيلا من الجد والجدة، وبالتالي فإن فيرا اطلعت بشكل جيد على حياتهما، رغم محاولات والدة فيرا المتعددة بألا تكون أية علاقة بين الجد والجدة مع أولغا وابنتها، ولكن كيف يمكن ذلك ماداموا يستخدمون موقداً واحداً؟ ومادامت أولغا نيكولا يفنا تقدم للجد والجدة في كل مرة شيئاً مما تستطيع إحضاره من طعام، مثل قطعة زبدة... أو علبة بازلاء أو... وكان الجد والجدة لا يأكلان ما تقدمه أولغا، بل يحتفظان به لفيرا، ويمكن القول أنهم عاشوا قريبين من بعضهم بعضاً مثل الخيوط في كبكوبة صوف. وفيودر صنع لهم طاحونة يدوية، عثر على حجر مناسب وجيد لذلك، استطاعوا بواسطتها الحصول على طحين ذي مواصفات مماثلة للطحين الذي عرفوه قبل الحرب، وكانت والدة فيرا تحضر حبوب قمحها وتطحنها دون أن تلقي التحية على أولغا نيكولا يفنا. تنهي طحن الحبوب، ولا تقول كلمة شكر واحدة، باعتقادها أن أولغا وابنتها ملتزمتان بخدمتها وشكرها حتى نهاية حياتهما، وذلك مقابل ما أسنده

إليهما من معروف في سكنهما في هذا البيت، وأيضاً تقديمها الخزانة متعددة الرفوف، وتعريفهما على فيودر!!

لو تدرون أي بنت إيلا، لم يكن لديها شيء مميز بالمعنى الإيجابي، تميزت بغبائها وبلادتها، وهذه الصفات ليست نتيجة سبب معين، وإنما رافقتها منذ الولادة، ودائماً كانت في حالة صمت...

مرات كثيرة قالت لي أمي حول إيلا: آخ... طفلة ملعونة، هؤلاء الصامتون يتصفون بخبث ومكر كبيرين، انتظري منهم أي شيء، انتظري...

انتهت الحرب باندحار القوات الألمانية، دخلت قواتنا إلى البلدة، وبدأت أولغا نيكولا يفنا تجمع أغراضها لتعود إلى لينينغراد. ومن خلال الدموع التي لم يستطع الجد والجدة حبسها قالا لأمي: من فضلك أعطهما الحقيبة الجلدية الكبيرة، ستسافران وليس في حوزتهما ما يجمعان به أغراضهما.

أجابتهما أمي: ماذا أصابكما؟! ومن أجل ماذا؟

جلب فيودر صندوقه الخشبي، واستأجر عربة لتنقلهما إلى المحطة.

وفي طريق عودته بعد وداعهما، وعند المنعطف سألته أمي بصوت عال: لماذا لم تأخذاك معهما؟!

تابع فيودر طريقه دون أن يلتفت نحوها.

لكنهما عادتا إلي البلدة بعد شهر...

كل ما يملكانه في لينغراد دمرته الحرب، ولم يبق على قيد الحياة أي من أقاربهما، وأرسل أحد ما رسالة يخبر السلطات في لينينغراد عن عمل أولغا السابق مع الألمان، فقررت العودة مع إيلا إلى البلدة... فلا أحد يعرف أية نهاية تنتظرها في مدينتها.

في هذه الفترة توفي الجد، فعاشتا مع الجدة، وبعد عودة والدي من الجبهة أصبحت أمي حامل بأخي ميخائيل.

وفي عام 1947 أصابت البلاد مجاعة، على إثر ذلك داهم أمي ضعف عام في جسدها، جعلها نحيفة

كعود كبريت، بينما ميخائيل كان على العكس سميناً. وتستمر أولغا نيكولا يفنا وإيلا وجدتي في تناول الطعام معاً من طبق واحد، ويتردد فيودر باستمرار إلى منزلهم مع قرقعة ساقه الخشبية علي الأرض، ومصطحباً في كل مرة شيئاً من الطعام أو اللباس.

في البداية لم تستطع أولغا نيكولا يفنا الحصول على عمل ثابت، استدعيت أحياناً من قبل إدارة المناجم بشكل غير رسمي لطباعة بعض الكتب. توجهت فيما بعد للعمل كمستخدمة، لكن أحد المسؤولين في الإدارة أرادها أن تمارس اختصاصها، وعندها طلب منها: (برهني أنه أثناء عملك مع الألمان لم تقومي بأية خيانة ضد الشعب).

وبدأت أولغا نيكولا يفنا تدور على البيوت، تجمع التواقيع كشهادة من أهالي البلدة بأنها لم تقدم على أي عمل ضد الوطن، وأنه لا أحد يشك بوطنيتها وإخلاصها. بالطبع بعض الناس امتنع عن التوقيع قائلاً: (ماذا نعرف؟ نحن لم نكن في المقر العسكري

للألمان)، لكن الغالبية العظمى من الأهالي وقعوا متعاطفين مع وضعها. جدتي كتبت اسم عائلتها بأحرف كبيرة، وهذا ما جعل أمي تؤنبها على فعلتها هذه قائلة: (أستغرب تصرفك، حقاً أستغرب!! أعلم كم الآخرين معتوهين، أما أنت فهل تفكرين بعقلك؟ فقط من أجل علاقتها غير الشرعية مع فيودر يجب إرسالها إلى سيبيريا. كيف تعتبرينها مثالاً يحتذى به بالنسبة للشباب؟!)

لم تحضر أولغا نيكولا يفنا إلى بيتنا لتطلب التوقيع، رغم أن والدتي انتظرت هذه اللحظة بفارغ الصبر، ومع كل نباح لكلبنا الرابض أمام البيت تقفز إلى النافذة لتعرف من القادم. لكن أولغا نيكولا يفنا عبرت الشارع المجاور لبيتنا حاملة جدول التوقيع، وهو صفحة من دفتر مربعات، وتابعت طريقها. عندها جن جنون أمي، قال لها والدي: (هدئي من روعك... هدئي من روعك).

صرخت أمي: (أريد أن أقول لها كل شيء... أريد أن تعرف مكانتها وقيمتها).

وأفرغت ثورة غضبها فينا، حيث سمعت وأبي منها عبارات من العيار الثقيل، كانت في حالة غليان ولم تستطع لجم العبارات التي حضرتها لأولغا، وخوفاً من تأثير ذلك على صحتها وإصابتها بنوع من الهستيريا لم يمنعها والدي، فتابعت: لو تعرفون كم هي متعلقة بالحياة؟! لولا مساعدتي! الله أعلم ماذا حل بها، من أخذها من يدها وأوجد لها سقفاً يحميها؟ وهذه المرأة تمر من أمام بيتي، تعرف حق المعرفة أني لن أضع توقيعي في جدولها. كنت سأسألها: كيف طاوعك ضميرك على العمل في المقر العسكري للألمان؟ ألم يكن لديك ما تأكلين؟ لا تأكلي! الذين صبروا على الجوع كثيرون، أنسيت أنك من لينينغراد؟ أرأيتم... أرادت أن تأكل....؟ لن أسامحها على فعلتها إطلاقاً.

سألها أبي ضاحكاً: ماذا أرادت أن تأكل؟

صرخت ماما: لا تعاملني كإنسانة مختلة عقلياً. لا أتمنى استنشاق الهواء ذاته وإياها. لا يوجد قانون يحتم علينا العيش معاً في بقعة واحدة!

كانت أمي في أقصى درجات الانفعال، والعارف بالأمر سيتفهم وضعها ويعلم أنه ليس سهلاً عليها، فجدتي تعيش مع أولغا وابنتها، وكنت أتردد بشكل دائم إليهم، كما أن والدتي زرعت في حديقة البيت الذي يسكنونه مسكبة خيار ومسكبة تضم حضاراً أخرى، وقالت للآخرين على الفور: هذه الحديقة لنا.

سمعت أن فيودر أراد تخريب كل ما زرعته أمي من خيار وخضار، لكنه تراجع عن ذلك عندما رأى دموع جدتي، وقال: من أجلك فقط أيتها العجوز الطيبة.

وماذا يعني العمل بالزراعة، هو زراعة، وسقي، ومتابعة المزروعات وخدمتها، ومن ثم جني المحصول. مع الأخذ بعين الاعتبار أن أمي زرعت في حديقة بيتنا أيضاً مساكب عدة. وفي محيط مسكبة خيار أمي زرعت أولغا نيكولا يفنا في صف واحد بطاطا. يومها ضحكت أمي كثيراً، وقالت لها: (هذه التربة لا تصلح لزراعة البطاطا). وفعلاً لم تحصل أولغا علي

أية محصول من البطاطا، لأن الناتج كان عبارة عن حبات شبيهة بالبازلاء.

إيلا وفيرا كبرتا، ومنذ دخولهما المرحلة الإعدادية عانتا من مشكلة الكتب المدرسية، فأسعارها مرتفعة، تراوح سعر الكتاب ذي العدد الكبير من الصفحات بين مائة ومائة وعشرين روبلاً، وبالطبع لم يتمكن أهلهما من تأمين المبالغ الكافية لذلك، كتاب الرياضيات بمائة، الجداول اللوغاريتمية بخمسة عشر روبلاً. لذا حصلت فيرا على بعض الكتب، وبقي لدى إيلا القسم الآخر، وتبادلتا الكتب فيما بينهما، ولم تخبر فيرا والدتها بذلك، لكن أمها المعروفة بشدة الانتباه ودقة الملاحظة استرعى انتباهها أن بعض الكتب تم تغليفها بالطريقة التي تستخدمها عادة إيلا، فوبخت فيرا قائلة: من جديد تستعيرين الكتب منها، أي شخص أنت؟ أين المبادئ؟

بعد ذلك أصبحت فيرا تكتب وظائفها وتحفظ دروسها عند جدتها، وكان هذا يسعد والدتها، وذلك كي تفهم أولغا أنها ليست صاحبة البيت، وكثيراً ما

رددت على مسامع الجميع: من الضروري أن أسجل البيت باسمنا في البداية.

في الصف التاسع بدأ قبول الطلبة في منظمة الشبيبة، وصوت الجميع لقبول فيرا في الشبيبة، ولكن إيلا...

حيث في المساء قالت والدة فيرا لزوجها: هل يمكن مقارنة ابنتنا فيرا مع إيلا؟ لدى فيرا بيبلوغرافيا رائعة، والدها حارب في الجبهة. ماذا نعرف عن إيلا؟ والدتها عملت في المقر العسكري للألمان، لا توجد لدينا أية معلومات موثوقة حول والدها، ربما هو الآخر خائن، وأي سلوك؟ أمها تعيش مع فيودر ذي الساق الواحدة، أنا متأكدة من عيشهما معاً. بالتالي هل من العدل إعطاء فيرا وإيلا ذات الفرصة؟ بالطبع هذا غش وليس بعدل، ماذا يعتقدون هناك في المدرسة؟!

لم يكن في نية إيلا طلب كلمة، حتى أنها عندئذ لم تكن تعرف فيما لو كانت تستطيع فعل ذلك، لكن عندما غادرت إيلا مقعدها ووقفت في

مواجهة الطلبة بوجه أصفر متعب وضاغطة بأسنانها على شفتها السفلى. كان أحداً ما رفع فيرا عن مقعدها، فوقفت ورفعت يدها قائلة بشعور لم تجربه من قبل وبحماس من يدافع عن قضية عادلة: لا يجوز قبول زايتسوف في منظمة الشبيبة لأن لديها بيبلوغرافيا سيئة. عملت والدتها في المقر العسكري للألمان، ولا أحد يعرف من يكون والدها...

نظر إليها الجميع بعيون مندهشة وقد لفهم الصمت، شعرت فيرا في اللحظات الأولى بشيء ساخن يخترق أعماقها وبخجل لا يمكن تحمله، فتمنت لو يأتيها الموت حتى تهرب من الموقف الذي هي فيه. وهنا نهض رئيس رابطة الشبيبة في المنطقة وقالك أحسنت فيرا، حذرتنا من غلطة كبيرة كدنا نقع بها...

أصيبت إيلا بصداع قوي، أعقبه دوخة، ثم وقعت من طولها.

التفت الجميع حولها، حملوها إلى غرفة الإدارة، قدمت لها الإسعافات الأولية حتى تستعيد وعيها، لكن في ذلك الوقت صوت الجميع بقاعة الصف ضد

قبولها في منظمة الشبيبة. وعندها نظر الجميع إلى فيرا نظرة خاصة كما لو أنهم يروها لأول مرة، نعم... حتى أنها كانت مندهشة مما أقدمت عليه، كأنها اكتشفت في داخلها إنساناً جديداً... جريئاً... وصاحب قرار... ويملك صوتاً رناناً. هذا الصوت الذي لعب دوراً كبيراً فيما بعد لتكليفها بالكثير من المهام، ففي جميع الأمسيات والاحتفالات كانت عريفة الحفل.

ومنذ ذلك الوقت لم تزر جدتها أية مرة، رضيت والدتها عن تصرفها هذا، لكن لم تعد متفهمة لموقف ابنتها فيرا، فقالت لها: توجهك إلى مساكبنا هناك والعمل فيها لن يضر بمبادئك.

أمالت فيرا رقبتها فقط.

أما إيلا فقط أحجمت عن التوجه إلى المدرسة بعد الذي حدث، جلست في البيت لا تريد رؤية أحد، بينما تنتقل والدتها في طرقات البلدة بوجه كئيب متألّم، والجدة تبكي، حتى أنها ذات مرة رمت فيرا بنظرة مزرية، فثارت والدة فيرا، وقالت لها بحنق:

ماذا أصابك؟! تنظرين إلى الطفلة وكأنها عدوك. تذكري أنها هي حفيدتك، وليست إيلا، إنه أمر غريب، لا أدري ماذا يذكرك بهم؟

فيما بعد سرت شائعة في البلدة عن إصابة إيلا بمرض السل التدرني، وتحولها إلى جلد وعظم فقط، فقالت والدة فيرا للجدة: لدي أطفال، لا تأت لزيارتنا حتى لا تنقلي المرض، ربما تحملين عصية السل.

ومن جديد بدأت أولغا نيكولا يفنا تجمع أغراضها لتسافر مع ابنتها بعيداً عن البلدة، لكن في هذه المرة برفقة فيودر. في أثناء ذلك كانت فيرا مشغولة بالكثير من الأعمال، حيث انخرطت في نشاطات اجتماعية متعددة: إما التحدث في إحدى الأمسيات، أو زيارة الطالبات المقصرات في دروسهن لمساعدتهن، أو إصدار مجلة الحائط المدرسية، ناهيك عن بدء ظهور ميول أدبية لديها، وكتابة الشعر للمناسبات الوطنية والحزبية. ولكن أكان من الضروري حدوث ذلك، حيث تقابلت في الطريق مع العربة التي كانت ترافقهم أثناء رحيلهم، والآن

لا تتذكر كيف صادف وجودها في ذلك الطريق المؤدي إلي المحطة. حدث الأمر كما لو أنها كانت بانتظار ذلك، لكنها حقيقة لم تنتظر، ولم تستطع إمساك نفسها عندما رأتهم.

استلقت إيلا في العربة على القش مثل جثة، قدماها للأمام، وسار كل من أولغا نيكولا يفنا وفيدور بمحاذاة العربة، بينما تأرجحت في الهواء القدمان القذرتان للحوذي الغجري الصغير. وتابعت عيناه العظام الناتئة للحصان، ولم يكن الولد الغجري يختلف كثيراً عن شكل الأموات. وعندما استنتجت فيرا من الشخص المستلقي في العربة واستوعبت الأمر، أرادت الهروب، لكن إلى أين؟ المسافة بينهما وبينهم تتناقص، وتكاد تصبح معدومة. استعدت لمواجهة أي موقف، لكن بعد لحظات هدأت من روعها نتيجة الأفكار التي راودتها من حديث أهالي البلدة عن وداع إيلا للحظاتها الأخيرة في الحياة. وارتأت أن الأفضل لإيلا الموت من أن تعيش ولديها بيبلوغرافيا لا ترفع الجبين! الآن، عندما تمر العربة بقربها ستنظر في عيني إيلا نظرة إشفاق، ولو لم يكن فيودر وأولغا

نيكولا يفنا بقربها لقالت لها: «إيلا، في حالتك الموت أفضل». لهذا عندما اقتربت من لقائهم توجهت نحوهم معتقدة أنها ستقدم على خطوة جيدة،، وسيشكرونها على ذلك، ولن تتأثر بيبلوغرافيا فيرا بأية نقطة سوداء لأنه فقط ودعت إيلا في طريقها الأخير.

اقتربت أكثر، وأصبحت فيرا في مرمى العصا التي يمسكها فيودر، ولم يكن هناك أدنى شك لما ينوي فعله، كان يرتدي جاكتين وينتعل حذاء رغم دفء الجو وجفاف الأرض. قالت أولغا نيكولا يفنا بصوت منخفض: فيودر... لا داعي لذلك

كز فيودر على أسنانه من الغضب، والصوت الناتج عن ذلك جعل الحوذي الغجري يلتفت إليه، بينما صرخت فيرا وأطلقت العنان لأرجلها في الاتجاه المعاكس، استمرت في الصراخ والهروب حتى وصلت بيتها وحدثت أمها عن هروبها في اللحظة المناسبة من عصا فيودر، وإلا كان فيودر قد قتلها، أو جعل منها إنساناً مشلولاً.

لم تصدق أمي ما سمعت، انطلقت خارج البيت بعد أن أخذت العصا التي نستخدمها في رعي الأبقار والماعز، ببساطة كانت تطير على الطريق. ماذا حدث هناك؟ لا أعرف.

لكن منذ ذلك اليوم أصيبت أمي برعشة أثرت على جهازها العصبي. ومن أسوأ ما عانته هو الرجفان في عينها اليمنى الذي لم يتمكن أحد من إيقافه، فتغلق عينها بكفها، وترى العالم بعين واحدة شريراً وقذراً. وفي مثل هذه اللحظات تتذكر فيرا فيودر، ليس فيودر بشخصه، وإنما بساقه الوحيدة منتعلة الحذاء وكأنها متوجهة إلى حياة أخرى، حيث غالباً ما يرتدي أهالي البلدة الجزمات، بينما يرتدون الأحذية فقط في المناسبات.

قالت أمي: فليرافقهم الشيطان، والحمد لله أنهم رحلوا.

قبل ذلك نظفت والدتي البيت الذي كانوا يسكنونه، وأحرقت الخرق التي تركوها، ثم رشته ببعض المبيدات لمكافحة الجراثيم والأمراض، وقالت

لجدتي: «عيشي الآن بنظافة». وجدتي تبكي وتبكي منتظرة رسالة من أولغا وفيودر، تجلس على المقعد الخشبي وتنتظر، لكن أحداً لم يكتب لها أية رسالة. فيما بعد جرت أمور فيرا على أحسن ما يرام، أنهت دراستها في المدرسة ومن ثم في المعهد بنجاح، وكانت موفقة في زواجها.

قالت لي أمي: فيرا... أحد ما صنع لنا هذه الحياة الجيدة التي نعيشها لأننا أمينون ونظيفون، نحن لا نعطي ما نملكه للغرباء... ولا نأخذ من الآخرين ما يملكون.

أحبت أمي في أيامها الأخيرة الحديث في هذا الموضوع.

- رغم أني ربة بيت بسيطة، سأقول للجميع وحتى من على المنصة، منذ طفولتي لم أطرق باب أي جيران لأسألهم كي يقرضونا علبة كبريت أو قليل من الملح، إذا لم يكن لدينا... أتحمل. لكن هناك أناس تعودوا على طلب كل شيء من الآخرين.

لدي مبدأ أؤمن به: الموقد يعمل، الطعام على النار، الحمد لله وضع الأولاد بخير، الزوج في العمل، الصحة موجودة، إذن الأمور على ما يرام، ويجب تجنب أعين الحاسدين. أنا دائماً أقول كلمة الحق.

أعتقد أن الناس غير متساوين، بعضهم يستحق أن يعيش حياة جديدة، وآخرون لا يستحقون. وفرت لأطفالي كل ما يحتاجونه. ووضعتهم مباشرة علي الطريق الصحيح...

ضحكت فيرا، وقالت: آه منك يا ماما، كفي... كفي، فعندما تبدئين الحديث حول الطريق...

انزعجت أمي، وصمتت، ثم بدأت تتجول في الشقة، وبلطف تلامس يدها بعض الأغراض، وبخرقة تمسح بقعاً غير مرئية من الأوساخ على بعض الأثاث، وفي جميع الأحوال اختارت لحظة معينة، عاودت الحديث، وقالت كل ما تريد: أتتذكرين كلافكا؟ كانت طالبة في صفك، ثم تركت المدرسة في الصف الثامن، لقد أصيبت بمرض السرطان، أعتقد أن الأمر لم يحدث

مصادفة، لم ترغب بمتابعة الدراسة، جلست في البيت عالة على والديها، والله يعلم من هو والد طفلها...

هزت فيرا رأسها علامة التعجب، وسألت: ما علاقة ذلك بالسرطان؟ هل السرطان يبحث في الاستمارات الشخصية للمواطنين؟!

قالت أمي: يبحث! ثانية كيف... ولوبا تزوجت للمرة الثالثة، برأيك ماذا يعني هذا؟

- هي تعيش بشكل جيد مع زوجها الثالث...

- فيرا... ماذا أصابك؟ أي مفاهيم على الإنسان أن يمتلك حتى يتزوج ثلاث مرات؟!

وجهت فيرا بعد وفاة والدها الدعوة لأمها كي تقيم معها، لكن الأم رفضت الدعوة قائلة: انسي الموضوع، طوال عمري كنت مزارعة، وسأموت مزارعة، بنفسي أزرع، وبنفسي أجني.

منح الله والدتي موتاً هادئاً، ماتت وهي تحلم، جرت عملية الدفن وأيام العزاء كالمعتاد، ثم جمعت أغراضها من بيتها، وفكرت أنها كانت على حق،

فالنهايات دائماً تأتي حسب المقدمات، ويحصد الإنسان نتائج عمله، لقد عاشت حياة جيدة، تسير بالشارع بشكل مستقيم نحو هدفها، وكانت صلبة تحدق في أعين الآخرين مباشرة، ولم يحتمل الجميع نظراتها، حيث يهرب البعض بوجهه إلى جهات أخرى.

أيضاً لقنت فيرا ابنتها تلك المبادئ، قالت لها: سيكون لديك يا ابنتي مستقبل جيد إذا عشت بصدق وأمانة...، هذا قانون عائلتنا...

لم تعط البنت أذناً مصغية بما فيه الكفاية لكلمات أمها، ولم تعر الموضوع اهتماماً كثيراً.

عن ماذا يتحدثون!! في ظروفها يمكن أن تعيش دون أن تعرف الكذب والغش والخداع وكل الأشياء السيئة، في البيت لا تتعرف إلا الأعمال الجيدة، وفي المدرسة لا يعلمون التلاميذ الأمور السيئة. وإذا ما تعرضت البنت لأية إزعاجات فإن فيرا لا تسكت، وستواجه أية مضايقات أو مخالفات بقبضة حديدية:

- من أجل ألا أرى في البيت... هذا أو هذه...

وفيرا تمتعت على الدوام ببعد نظر، ووقعت

حادثة من هذا النوع. حيث اصطحبت ابنتها إلى البيت زميلتها في الصف، بنت متكبرة تعمل والدتها قاطعة تذاكر في دار السينما، ما إن دخلت حتى بدأت تبحث بعينيها في أرجاء البيت وكأنها في مهمة استطلاعية، وقعت عيناها على علبة السكاكر فسألت: «ممكن أن آخذ؟». وفيرا تراقب ابنتها جدباء كيف تعرض على زميلتها أغراضها وملابسها، فتقيس الأخرى بعضها، ثم توجهت الابنة إلى أمها قائلة: ماما.. ماما، لينا أصغر مني، وهذا الثوب أصبح ضيقاً على جسمي، فلنعطها إياها...

أجابت فيرا: لا بأس، سنعطيها هذا الثوب الذي أرتدته على جسمها القذر، لكني لا أريد أن أراها بعد الان في بيتنا...

خلال عام ألقي القبض على لينا بتهمة السرقة، حيث سرقت طاقية من الفرو، بعض المدرسين وأولياء الأمور أشفقوا على لينا وأمها قاطعة التذاكر، أرادوا مساعدتهما بإخفاء الحقيقة وتغيير مجرى الأحداث، حتى أنهم رتبوا من بنات أفكارهم تسلسل الأحداث

كالتالي: شاهدت لينا طاقية فرو مرمية على أرض دار السينما، صرخت بأعلى صوتها: من أضاع طاقية الفرو؟ وعندما لم يجب أحد أخذتها، وفيما بعد حضرت الشرطة...

قالت فيرا: فكروا جيداً ماذا تقولون، الشرطة لا تحضر بهذه البساطة، من منكم يعرفه رجال الشرطة أو يعرفهم بالوجه فليرفع يده؟ لا أحد... إذن الأمور واضحة. حضر رجال الشرطة إلى بيت قاطعة التذاكر واستجوبوها مع ابنتها، هم لا يشفقون على أنفسهم، ويسرقون...

كلا، لا تستطيع إقناع فيرا أو إزاحتها عن أفكارها، وتصر على أن حياتها مثل قطعة كريستال، هذا ما كتبوه بالاستمارة التقويمية في مكان عملها عندما بلغت الخمسين من العمر، وفي مساء ذلك اليوم قالت لزوجها: أتعلم... ربما ليس من المستحب أن يتحدث الرنسان عن نفسه، لكني أقول بأن كل ما ورد في الاستمارة التقويمية عني صحيح، ألا تعتقد ذلك؟

أجاب زوجها بصوت منخفض يحمل شيئاً من الدلع: طبعاً حبيبتي فيرونه، أنت إنسانة بكل معنى الكلمة.

حركت فيرا رأسها حركة اعتزاز وفخر، وتمتمت: "عشت حياة حقيقية مثل أغنية أديتها بسهولة وانسيابية وصوت عذب»، ولكن سرعان ما صححت لنفسها قائلة: كلا... لم أعش... لم أعش... أي أعوام... خمسون عاماً؟ أعتقد أن الأيام القادمة ستكون أفضل، الأمراض والشيخوخة التي يتحدثون عنها مجرد كلام فارغ، ولن يصيبني منها شيء، سأستمر بالتنقل على قدمي، ثم أموت موتاً هادئاً وأنا نائمة أحلم... مثل أمي...

تجلس فيرا الآن على المقعد الخشبي، تحس بألم في عمودها الفقري، وأغلب الظن أنه ناتج عن ضخامة جسمها، شعرت بحالة مماثلة فيما سبق، وتطلب الأمر منها الاستلقاء لأيام عدة. لكنه من غير الممكن الآن مغادرة المقعد. فهي تجلس مع تلك المرأة

ذات الشعر السيئ والوجه المريض، المتكومة على نفسها تحت شال محاك عريض، والتي تنظر إليها نظرة عميقة كما لو أنها تبحث عن شيء تتمنى لو تراه. أما فيرا إيفانوفنا فعوضاً عن أن تسألها عن سبب تحديقها، فقد تحملت وتحملت، ثم تحولت إلى ما يشبه مادة بسيطة شفافة مرئية تماماً.

فجأة توضح أيضاً أمر آخر: طوال الوقت كانت فيرا إيفانوفنا تمسك بيديها كتاب إيلا الذي كان نقطة البداية والمحرض لكل هذه الذكريات، والآن لا تعرف ماذا عليها أن تفعل به، فسألت إيلا بصوت مصطنع: ماذا تكتبين؟ أجابت إيلا عن طفولتنا التي عشناها معاً.

تألمت فيرا وصرخت: «أي»، ثم ما لبثت أن حاولت ضبط أعصابها، وقالت: كم هذا ممتع.

فتحت الكتاب، فوقعت عيناها في الصفحة الأولى على لوحة ضمت فيودر بساقه الوحيدة، رافعاً بيده عصاه محاولاً أن ينهال بها على رأس فيرا.

في مساء ذلك اليوم، فوجئت إدارة المنتجع بقرار رحيل فيرا وزوجها، استدعي مدير المنتجع من منزله، فحضر على عجل دون أن يجد سبباً مقنعاً لهذا القرار المفاجئ.

غضب وطلب منهما أن يكتبا تعهداً بأنه ليس لديهما أية ملاحظات حول الخدمة في المنتجع أو نوعية الطعام الذي يقدم، أمسك الزوج بالقلم لأنه برأيه لا توجد لديهما أية ملاحظات، لكن فيرا رمت زوجها بنظرة قاسية جعلته يعيد القلم إلي مكانه، وهنا فهم مدير المنتجع أن لديهما ملاحظات، فازداد غضبه، وسألهما: ما هي ملاحظاتكما؟... ما هي؟

هزت فيرا كتفيها دلالة على عدم الرضا، كانت حركة كتفيها وكأنها مصابة برشح قوي... لم يفهم زوجها شيئاً، لكن فيرا هذا طبعها، مادامت قد أعلنت أنه يجب الرحيل، فلا جدوى من مناقشتها في الأمر. سار زوجها خلفها حاملاً الحقائب، وأفكاره لاتزال في مباراة الشطرنج التي لم يكملها مع جاره.

فيرا في ذلك الوقت لم يكن تفكيرها محدداً، فظهور إيلا المفاجئ اخترق السكون المعتاد في عقلها، وزعزع المبادئ والأفكار التي عاشت عليها، وجعلها غير واثقة من أي شيء، تولد بداخلها الشر، ثم الهلع والذعر، ثم الكراهية، وبعد ذلك عدم الرضا عن عالمنا الذي يسود فيه اللاعدل برأيها.

قالت بصوت منخفض: وغد أنت يا صاحب الساق الوحيدة، آخ... أنت وغد.

قال زوجها: نعم... نعم... الطقس يميل إلي البرودة، لا تتشابه الأعوام مع بعضها البعض.

أرادت ضرب زوجها، ضربة بقوة بقدمها، ضرب هذا الزوج الضعيف المهزوز، والذي لا يستطيع تغيير أي شيء في ظروف الزمان والمكان، ولا تحريك أي ساكن.

تمتمت: ربما بسبب مثل هؤلاء الأشخاص الضعاف الذين لا يملكون شخصية مستقلة أو إمكانية اتخاذ أي قرار كزوجي بقيت علي قيد الحياة وعاشت

إيلا رغم أنه من المفروض أن تكون قد سلمت روحها وهي مستقلية في عربة الحوذي الغجري...

من استطاع أن يهب الحياة لإيلا ثانية؟ من؟

* * *

لقاء مع بول بولز

Pail Bowles

كلود ناتالي توما

ترجمة عبدالعزيز جدير

مقدمة:

يعتبر الكاتب الراحل بول بولز (نيويورك 30 دجنبر 1910، طنجة 18 نونبر 1999 Paul Bowles) أول كاتب أمريكي استقر بالمغرب وأول من خصَّ المغرب بمعظم إنتاجه. إضافة إلى أنَّ كتاباته هذه كانت وراء قدوم عدد كبير من الأدباء الأمريكيين إلى المغرب

واتخاذ مناطق مختلفة من فضاءاته مادة لكتاباتهم التخييلية وغير التخييلية وبذلك أسهم بول بولز في تأسيس تيارين أدبيين: واحد أجنبي (أمريكي) سيخص المغرب وإنسانه بعدة أعمال أدبية، وآخر محلي (مغربي) يمثله من نسميهم «رواة طنجة». وإذا كان اسم بولز قد ارتبط بهذين التيارين الأدبيين لعلاقتهما بالمغرب فقد ارتبط أيضاً بالموسيقى المغربية التي جمعها وسجلها. فقد قطع الرجل 37000 كلم خلال ستة أشهر ليسجل الموسيقى الشعبية المغربية، لفائدة مكتبة الكونغرس، قبل أن تعصف بها الحداثة. وكان دافعه إلى ذلك كما دوّن ذلك في كتابه «رؤوسهم خضراء وأياديهم زرقاء» أن للمغاربة «حساً متطوراً ومدهشاً بالإيقاع ويتجلى في الفنّين التوأَمين كالموسيقى والرقص» (ص: 141) وأن بولز باعتباره مؤلفاً موسيقياً يُصَنَّف عمله خارج أي أكاديمية لأنه يعتمد على حرية الإبداع وغريزة الابتكار فقد كان ضرورياً أن ينتبه إلى موسيقى الشعوب ومنها الموسيقى الشعبية المغربية.

بولز، ترجم حوالي عشرين نصاً مغربياً من

الدارجة المغربية إلى اللغة الإنجليزية وهي نصوص وقّعها أحمد اليعقوبي، محمد المرابط، محمد شكري (ومنها نصه ذائع الصيت «الخبز الحافي») العربي العياشي، عبدالسلام بولعيش... وقد ربطتنا ببولز علاقة صداقة استمرت عقدين من الزمن أجرينا خلالها معه عشرات اللقاءات/ الحوارات (وهي في طور الإعداد للنشر في شكل سيرة للرجل ولأدبه) والنص أدناه واحد منها.

نص الحوار

جدير: بول، ما رأيك في ترجمة بعض قصصك القصيرة إلى اللغة العربية

بولز: لقد أبهجني أمر ترجمة بعض قصصي القصيرة إلى اللغة العربية[1] خاصة أنها تتحدث جميعها عن المغرب والمغاربة. إنه اختيار بصير.

ج: وبالنسبة إليك أنتِ يا كلود ؟

كلود توما: باعتباري مترجمة بول بولز إني أبتهج

(1) صديق العالم: بول بولز ترجمة عبدالعزيز جدير نشر دار الفنك الدار البيضاء. المغرب 1997م.

عندما أرى أن أعمال بول بولز ستفوز بجمهور جديد لم يكن قادراً على قراءته باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو لم يكن يرغب في ذلك. إني أرى الأمر مشجعاً جداً. وباعتباري مترجمة جين بولز أيضاً، فإنني أتمنى أن تُتَرْجِم قصص جين القصيرة إلي العربية أيضاً. أعتقد أن الاختيار جيد جداً لأنه يتعلق بالحياة اليومية للمغرب والتي يعرفها بول بولز جيداً لأنه أقام به زماناً طويلاً لكنني، شخصياً، أعتقد أنْ ليس هناك تعليق ما حول المغرب في قصص بول بولز القصيرة؛ التي هي حكايات تتعلق بأشياء يعرفها هو، سواء كانت تخص المغرب أو غيره من الأمكنة لأنك تعلم، كما أعتقد، أن الأحياء يتشابهون.

ج: يبْدو أن بعضهم لا يفهم طريقة رؤية بول بولز للمغاربة في قصصه القصيرة كما يبْدو أن اختيار هذه القصص التي تدور أحداثها في المغرب والتي تقدم شخوصاً مغربية من شأنه أن يصحح الرأي الذي كان يروح حول بول بولز وحول طريقته في تقديم وتصوير المغربي في قصصه القصيرة.

ك.ت: في الحقيقة، لست على علم بما يعتبره المغاربة

رأي بول أو رؤيته للمغرب. لكنني أعتقد أن رؤيته واقعية للغاية ودقيقة ومبتكرة فيما يخص بيان وعرض الوقائع لا فيما يخص واقعيتها. أعتقد إذن أنه شيء جميل أن يقرأ المغاربة والعرب ما كتبه بول بولز بلا وسيط تقريباً. إنني على يقين أن ترجمتك هي الأكثر أمانة.

ج. بول: إنك كاتب واقعي كما تذهب إلى ذلك كلود توما. ونحن نعلم - وأنت تقر بذلك - أنك كاتب واقعي.

ب: نعم، فعلاً.

ج: هل تعتقد أن على الكاتب أن يكون واقعياً؟

ب: إلا إذا أراد أن يكون نزوياً، ولكن لا يهمني أن أكون كذلك. أحياناً أسمح لنفسي بكتابة طرافات لكنها ذات خلفية واقعية. أعتقد أنه يجب أن يكون الكاتب واقعياً ليقنع القارئ بأنما يقوم به يستحق أن يقوم به وإلا أصبح كل ذلك [عمله) صعباً جداً.

ج: في بعض قصصك نجد شخصية تراقب أخرى وتحكي قصتها. هناك دائماً مسافة بين بولز ككاتب

وشخصياته. يبدو أنك لا تتدخل في كتاباتك. هناك قدر كبير من الموضوعية والحياد.

ب: أتمنى ذلك، نعم، نعم.

ج: كلود توما، كمترجمة بول بولز سنحت لك الفرصة، مرات عديدة، أن تدركي موضوعية وواقعية بول بولز.

ك.ت: يبدو لي أن الموضوعية تتجلى بشكل كبير في تقنية أدبية لبول ترتكز، دائماً، على تقديم الوقائع وكأنها تُرى من خلال أحد شخوصه. فالكاتب، إذاً، يتوارى خلف شخصياته. لقد لاحظت ذلك وأنا أنجز ترجماتي.

ج: أكد بولز أنه تأثر، إلى حد ما، بمحمد المرابط خلال المرحلة الأخيرة من ممارسته الأدبية وخاصة فيما يخص «الاقتصاد النصي». أنت التي جمعت بين امتيازين، ترجمة بولز ومحمد المرابط لابد أنك لاحظت اختلافات بين أسلوب الكاتبين.

ك.ت: نعم. بالضبط، أعتقد أن المرابط يقدم الأشياء كما يراها هو. فنصُّه خطّي، مباشر متقن ويشد انتباه القارئ. لكن لا يوجد في نصوصه تركيب فكرة

الكاتب وفكرة الشخصية والتي نجدها في أعمال بول بولز.

وكمترجمة، فقد لاحظت في نهاية المطاف أن ترجمة بول بولز بعد ترجمة المرابط ليست أمراً سهلاً. كنت أعتقد، بسذاجة، أن أسلوب المرابط سيكون، مهما يكن من أمر، أسلوب بولز. هناك نسبة من الحقيقة في هذا الرأي لأن بول هو الذي ترجم المرابط إلى الإنجليزية. لكن ليس الأمر كذلك، ذلك أننا بمجرد ما نلج عملاً لبول بولز نفسه نلاحظ أن هناك تعقيداً يجعل الترجمة أكثر صعوبة.

ج: بول إني متيقن من أنك كنت أميناً في ترجمة تسجيلات المرابط.

ب: بالفعل لقد حرصت على المحافظة على صوت المرابط الشخصي، على طريقته في تنسيق الأفكار. لم أكن ألجأ إلى حذف مقاطع من النص أو إضافة أخرى لأن ذلك من شأنه أن يسيء إليه. في الحقيقة ليس هناك صعوبات في الترجمة من الدارجة إلى الإنجليزية لأن الأمر ينحصر في أن نحكي القصة

بنفس الطريقة التي حكاها بها المرابط أو العياشي مثلاً.

ج: كلود ، باعتبارك مترجمة ما هي الصعوبات التي تطرحها ترجمة نصوص بولز"

ك.ت: الصعوبة الحقيقية تكمن في كون بولز ينفذ إلي عقلية شخصياته ومن ثم ينفذ إذن إلي لغة لا أعرفها فهي ليست باللغة الفرنسية ولا الإنجليزية. ولكن علي أن أعكس في ترجمتي الفرنسية شيئاً يشير إلى أن الشخصية تفكر بالدارجة دون أن يشعر القارئ الفرنسي أنني ارتكبت أخطاء في اللغة الفرنسية. هناك صعوبة أخرى اعترضتني وأنا أترجم قصته القصيرة «التعليم هنا» («تربية مليكة في الترجمة الفرنسية») والتي مازلت أذكرها لأن السيد بولز نبَّهني إلى ذلك، بالفعل. فمليكة فتاة شابة كانت توجد في السوق تبيع «دجاجة» وهي اسم مؤنث في اللغة الفرنسية. وأعتقد أنها كانت تحمل «فوطة» وهي أيضاً اسم مونث. وأعتقد أن مليكة قد غطت وجهها. على أي حال أصبحت لدينا سلسلة متوالية من الضمائر هي.. هي.. هي فكتبت حينئذ «غطت

الفتاة الشابة وجهها». سألني بول لماذا استبدلت «هي بالفتاة الشابة» أجبته لأن الكلمتين هي ومليكة تتكرران باستمرار. قال لي: «نعم لكن عندما تكتبين الفتاة الشابة فإنك تحدثين مسافة بين الشخصية وما تقوم به، وهو الأمر الذي لم يكن موجوداً في نصي». وهناك استوعبت الدرس.

ب: خاصة وأن الضمائر لا تلزم الكاتب. إنها تمكنه من المحافظة على نوع من الحياد على عكس الأسماء.

ج: كلود لماذا تعمدين إلى تغيير عناوين نصوص بولز عند ترجمتها أذكر مثلاً «الدغل الأحمر» كمقابل لـ «عالياً فوق سطح العالم»؟

ك.ت: كما تعلم فالعنوان حق الناشر. لقد عرضت على ناشري، بطلب منه، عدداً من العناوين اختار منها واحداً لم يكن بالضرورة هو الذي كان يمكن أن يناسب الكاتب أو المترجم. وكان ثمة مشكلة ذلك أن «عالياً فوق سطح العالم» في اللغة الإنجليزية كان يحيل إلى نشيد لا يعرفه الفرنسيون. ثم إن العنوان الذي كان يمكن أن يخطر على بالي بشكل تلقائي

والذي هو «فوق سقف العالم» لم يكن مناسباً لأنه يذكّر ببعثة إلي جبال الهيمالايا. لو أمكنني أن أختار لكنت آثرت «على المرتفعات» بكل بساطة.

ج: كلود كيف تُستقبل نصوص بول في فرنسا؟

ك.ت: كما يحدث بالنسبة لأي كاتب عرف واحد من كتبه نجاحاً كبيراً فقد عرفت رواية «شاي في الصحراء» نجاحاً حقيقياً عند صدورها منذ زمان طويل. والآن يعتبر بول كاتباً تستأثر نصوصه باهتمام الشيوخ والشباب. إن المبدعين الكبار يرون شيئاً جديداً يتعلق بالمستقبل أكثر مما يتعلق بالماضي. وقد تجدد الافتتان ببول مع صدور مجموعة «حفلة رأس السنة بطنجة» سنة 1987. وهذا ما يفسر رغبة عدد من الناشرين في نشر ترجماته.

ج: في المغرب أيضاً اعتبرت «حفلة رأس السنة بطنجة» عند صدور ترجمتِك أحد الكتب الأكثر رواجاً.

ك.ت: إن الإحالة علي طنجة كانت مؤثرة ومُغرية أيضاً ثم أن الأمر يتعلق بقصص تم إنجازها وصقلها

بشكل مدهش. وهي من القصص الأخيرة التي تنم عن نضج حقيقي.

ج: لقد تأخر صدور ترجمة «بيت العنكبوت» في اللغة الفرنسية.

ك.ت: إن تفسير ذلك واضح للغاية. لقد نشرت «بيت العنكبوت» سنة 1955م وفي تلك الفترة لم يكن الفرنسيون يرغبون في أن يُتَحدَّث عن فاس التي كانت في حالة تمرد. ثم إن الناشرين كانوا قد نشروا روايتين لبولز «شاي في الصحراء» و«من بعدك الطوفان» ولم تكن الثالثة تناسبهم.

ج: السيد بولز: اسمح لي أن أسأل هل أسلوبكم في «بيت العنكبوت» كان تفسيرياً أكثر مما هو عليه في أعمالكم الأخرى؟

ب: لست أدري إن كان ذلك ضرورياً، على أي حال شعرت بضرورة أن أكون دقيقاً، أن أفسر إلي القراء ما كنت أرغب في قوله.

ك.ت: غالباً ما أطرح على نفسي هذا السؤال: مِنْ بَين كتبك ما هو المفضل عندي، ربما كان الجواب هو

«بيت العنكبوت» وذلك بالرغم من أن «عالياً فوق سطح العالم» هو العمل الأكثر اكتمالاً.

ب: نعم، يقال لي إنه أحسن كتبي. لست أدري حقيقة.

ج: كلود، ما رأيك في بولز الإنسان؟

ك.ت: الحق يقال، أعتقد أن ذلك الأمر لا يجني منه القارئ فائدة كبيرة. يجب أن نقرأ الأعمال دون أن نُعنى كثيراً بتفاصيل حياة الكاتب. لكن، بلا شك عندما تحظى بالتردد على بول بولز نعترف بأننا نتردد على شخص يتمتع بإنسانية مؤثرة جداً.

ج: بول، ما الشيء الذي سحرك، في المغرب، أكثر من غيره؟

ب: من الصعب جداً الإجابة عن هذا السؤال. إن الأمر يتعلق بكل شيء، تقريباً: المرئي، المسموع، الناس، اللباس، الفضاءات، الأقاليم [وتنوعها]، المشاهد الطبيعية... كان كل شيء جميلاً جداً. وكان كل شيء مثير للاهتمام بالنسبة إلي؛ لأن كل شيء كان مغايراً وجديداً. وكل ما لا نعرفه مثير للاهتمام. كانت البداية سنة 1931م تاريخ أول زيارة لي للمغرب.

طبعاً كان المغرب مختلفاً عما هو عليه اليوم. لست أدري إذا ما كنت أتيت الآن للمرة الأولى كنت سأفتتن وسأنجذب كما كان عليه الحال قبل 66 سنة. يستطيع أي كان أن يلاحظ أن المغرب تغير كثيراً، أكثر من البلاد الأخرى. لقد دشن تاريخه منذ زمن قديم. إنه بلد عريق. ولكي يصبح ما هو عليه الان فقد كان عليه أن يحث الخطى. وبالمقابل، فأمريكا لم تتغير كثيراً، لقد نشأت بعد ذلك بكثير، إنها بلد حديث. لقد كانت أمريكا متقدمة بالنسبة إلى أوروبا وكانت هذه متطورة أكثر من المغرب في الثلاثينات. في المغرب الغابر كنت تكتشف في كل لحظة أشياء جديدة وقد دام ذلك زماناً طويلاً. الآن لم تبق الأمور على ما كانت عليه من قبل. وقد أصبح الأمر بالنسبة للسائح أقل إثارة للأهمية. وأنا هنا مثل سائح.

ج: هل أنت الذي تعتقد ذلك أم أن هذا ما يقال عنك؟ يبدو لي أنك لست سائحاً لكنك على الأصح رحالة بالمعنى الذي حددته في روايتك «السماء الواقية» (شاي في الصحراء في الترجمة الفرنسية) «لا يمكن للسائح أن يقضي حياته كلها في مكان ما».

ج: لست رحالة الآن. إنني هنا بصفتي سائحاً أي أنه عندما يراني أحد يقول عني: «هذا سائح آخر».

ج: لكنك بالنسبة إليك فأنت لا تعتبر نفسك سائحاً؟

ب: لا.

ج: إنك تنظر إلى ذاتك عبر عيون الآخرين.

ب: نعم. للأسف. بالضرورة.

ج: ليس ضرورياً.

ب: إنه لا يكون لدينا أبداً تصور عن أنفسنا. إني لا أعرف من أنا. أليس كذلك؟ افترض أنه يجب علي أن أتقبل نفسي كما يراني الآخر، كشخص يعبر الشارع وهو ينظر إلى حركة المرور.

ج: ما النص الذي تحب أن تراه مترجماً إلى اللغة العربية والذي يقدم صورة عن كتاباتك التخييلية حول المغرب؟

ب: أعتقد أنه «بيت العنكبوت» وهو الأطول من بين أعمالي ويقتضي إنجازه زماناً طويلاً. إني أعتقد أنك آخذ في ترجمته. إني أفكر في «التعلم هنا». أعتقد أن ذلك سيكون مفيداً.

مسلسل صور العجائب

إنترمس(1)

ميغيل ده ثربانتس - إسبانيا

ترجمة علي إبراهيم أشقر

(يظهر تشانفايا وتشيرينوس).

تشانفايا: لا يغيبنَّ عن ذهنك، يا تشيرينوس، التحذيرات الهامّة التي أسديتها إليكِ بصدد هذه الأكذوبة الجديدة التي ينبغي لنا إخراجها كما أخرجناها الشتاء الماضي.

تشيرينوس: تشانفايا العظيم: من جهتي عُدَّ الأمر كأنما صُبَّ في قالب. وإني أجمع ذاكرةً وفهماً، إضافة إلى إرادة في أن أوفّق إلى إرضائك تتجاوز القوتين الأخريين. لكن، قل لي: ماذا يفيدنا رابلين الذي استخدمناه. ألا نستطيع النهوض بهذا المشروع وحدنا؟

تشانفايا: نحن بحاجة إليه حاجة الفم إلى الخبز ليعزف في الفترات التي تبطئ فيها صور العجائب في الظهور.

تشيرينوس: أعجوبة ألا نُرجم بالحجارة بسبب رابلين وحده. لأني لم أرَ في حياتي مخلوقاً بتعاسته.

(يظهر رابلين)

رابلين: أينبغي لنا صنع شيء في هذه القرية، سيدي المخرج؟ لأنني منهك.

وأنت لم تحملني معك متاعاً مركوماً.

تشيرينوس: ثلاثة أجسام مثل جسمك لا تشكل سقط متاع، فكيف بمتاع كامل. لو لم تكن أكبر موسيقي، لكنا شقينا بك.

رابلين: كل شيء سيُعلم. في الحقيقة كُتب إليّ أن أكون عضواً مشاركاً في إحدي الفرق، على صغر سني.

تشانفايا: إذا كنت شريكاً على قدر جسمك، فسوف تكون غير مرئي تقريباً. عمّا قليل ستكون في البلدة. فلنعترض طريقهم، واشحذي لسانك على حجر التملّق، لكن لا تفلّي من حدّه.

(يظهر الحاكم والعمدة بينيتو ريبويو، ونائبه خوان كسْترادو، والكاتب بدْرو كاباتشو)

أقبّل أيديكم جميعاً. من منكم حاكم هذه البلدة؟

الحاكم: أنا. ماذا تريد أيها الرجل الطيّب؟

تشانفايا: لو كنتُ أملك قليلاً من الفهم، لكنت أدركت أن هذه الطلعة البهية السمحة لا يمكن أن تكون طلعة شخص آخر سوى معالي حاكم هذه البلدة الشريفة؛ فليعذرنا إذاً، لكوننا من قرية ألغرّوبيّاس.

تشيرينوس: فليعذرنا متوسّلين إليه بزوجه وأبنائه، إن كان له أبناء.

كاباتشو: السيد الحاكم غير متزوّج.

تشيرينوس: إلى أن يتزوّج، لن نخسر بذلك شيئاً.

الحاكم: حسن! ماذا تريد أيها الرجل الكريم؟

تشيرينوس: أكرمك الله، يا سيدي، وبذلك نُكرم

نحن. لأن البلّوطة لا يمكن أن تُنتج إلا بلّوطاً، والكرْمة عنباً، والكرَم كرماً.

بينيتو: حكمة تشيشيرونيكية دون نقصٍ أو زيادة فيها.

كاباتشو: «شيشيرونية» أراد أن يقول العمدة بينيتو ريبويّو.

بينيتو: أريد دائماً أن أقول خير كلام، لكني لا أوفّق في معظم الأحيان، وأخيراً، ماذا تريد أيها الرجل الطيّب؟

تشانفايا: أنا، يا سادتي، مونتييل الذي جلب العجائب هذه. لقد استدعاني من البلاط رؤساء جمعيات المشافي[3] لعدم وجود كوميديين فيها. والمشافي في غاية الرغبة في وجودهم. لذلك جئت بفكرتي لعلاج هذا الخلل.

الحـــاكـــم: وماذا يعني «مسلسل صور العجائب»؟

تشانفايا: سمي «مسلسل صور العجائب» لوجود أشياء عجيبة تُرى وتُعرض فيه. وقد اخترعه وألّفه العالم «تونتونيلو» تحت سَمْتِ خطوط عرض وأبراج وكواكب ونجوم، وبتلك الدقة والخصائص والملاحظات حتى لا يستطيع رؤية الأشياء المعروضة فيه من يوجد في نسبه يهودي مُتنصر، أو إذا لم يكن من صُلب أبويه شرعاً. فمن يكن ملوثاً بهاتين الآفتين الشائعتين، فليعفِ نفسه من رؤية صور مسلسلي، التي لم يُر ولم يُسمع بمثلها قط.

بينيتو: الآن صرت أدراك أن العالم يأتينا كل يوم بشيء جديد. وماذا في

ذلك؟ أكان يُدعى تونتونيلو العالم الذي ألّف هذه الصور؟

تشيرينوس: اسمه تونتونيلو، ومولود في مدينة تونتونيلا. رجل له شهرة عريضة أن لحيته تصل حتى خصره.

بينيتو: أغلب الرجال ذوو اللحى الكبيرة علماء متبحّرون.

الحاكم: السيد نائب العمدة خوان كسترادو: أقرّر اعتماداً مني على حسن تدبيرك، أن تتزوّج هذه الليلة ابنتك تيريسا كسترادا بمن أنا عرّابه. واحتفاء بالعروسين أريد للسيد مونتييل أن يعرض مسلسل صوره في بيتك.

خوان: وهذا ما سأفعله، خدمةً للسيد الحاكم الذي أشاطره الرأي، وأنضم إليه وأسانده، وإن كان يوجد شيء آخر معاكس.

تشيرينوس: الشيء المعاكس هو، إن لم تدفعوا أتعابنا اوّلاً، فلن تروا أبداً. سادتي أصحاب العدالة: أليس في أجسامكم أرواح وضمائر؟ حسن! قد يدخل أفراد الشعب هذه الليلة بيت السيد خوان كسترادو، أو كائناً ما كان اسمه، فيرون محتوى ذلك المسلسل. وفي اليوم التالي لا يحضر فرد واحد عند عرضه على العامة. لا، يا سادة! لا، يا سادة! «آنتي أومينا»، عليكم أن تدفعوا لنا استحقاقنا.

بينيتو: سيدتي المخرجة: لا ينبغي لأحدٍ ذكراً كان أو أنثى أن يدفع شيئاً. لأن السيد نائب العمدة سيدفع لكم بكل تكريم. وإمّا لا، فالمجلس البلدي. وأنتم تعرفون الطريق إليه يقيناً. لا نحتمل هنا أن يدفع عنا أحد.

كـابـاتـشـو: ما أكبر خطأك، يا سيد بينيتو ريبويّو! وما أبعدك عن الصواب! السيدة لم تقل أن يدفع عنا أحد؛ بل أن ندفع أجرها مسبقاً وقبل كل شيء. وهذا ما تعنيه: «آنتي أومينا».

بـيـنـيـتـو: انظر، سيدي الكاتب بِدْرو كاباتشو: اجعلهم يتحدثون بصراحة، أفهم بسهولة. أما أنتم، القراء والكتّاب، فبإمكانكم فهم هذه الرطانة القديمة التي لا أفهمها أنا.

خــــــوان: والآن: أيرضى السيد المخرج بنصف دستة من الدوكادات وفوق ذلك سأحرص على ألا يدخل بيتي، هذه الليلة أحد من العامّة.

تـشـانفـايـا: أرضى بها، لأني أثق بوفائك وصدق كلماتك.

خــــــوان: تعال معي لتقبض النقود وترى

بيتي والراحة التي ستجدها فيه من أجل عرض صور عجائبك.

تشانفايا: هيّا بنا. ولا يغيبنّ عن أذهانكم الصفات التي ينبغي أن يتمتّع بها من يجرؤ على مشاهدة مسلسل الصور العجيب.

بينيتو: على عاتقي ذلك. وأستطيع أن أقول لك إني ذاهب لرؤيته وأنا مطمئن، لأنّ أبي كان عمدة. وأنا أنحدر من صلب مسيحيين أقحاح أباً عن جد. أفلا أستطيع بعد ذلك مشاهدة هذه الصور؟!

كاباتشو: إننا نفكر جميعاً في رؤيتها، يا سيد ريبويّو.

خوان: وقد ولدنا على فراش آبائنا، يا سيد بدرو كاباتشو.

الحاكم: كل ذلك ضروري، كما أرى أيها السادة: العمدة ونائبه وكاتبه.

خــــــوان: هيّا، أيها المخرج، واشرع في العمل. أنا أدعى خوان كسترادو ابن أنطون كسترادو وخوانا مارتشا. ولن أقول المزيد في صلاحيتي وثقتي بقدراتي على أن أقف وجهاً لوجه أمام المسلسل المذكور وأشاهده.

تشيرينوس: إن شاء الله، يا سيدي! (يذهب خوان كسترادو وتشانفايا إلى البيت).

الحــاكــم: سيدتي المخرجة: من هم الشعراء المشهورون وذوو النفوذ في البلاط اليوم، خاصة أولئك المسمون كوميديين؟ لأنّ الشعر أصابني بطرف منه، ومارست قليلاً «الفارندولا» و«الكاراتولا». لديّ اثنتان وعشرون مسرحية جديدة تتداخل الواحدة منها بالأخرى. وإني

أنتظر فرصة سانحة للذهاب إلى البلاط فأمدّ بها بعض المخرجين.

تشيرينوس: أمّا سؤالك، سيدي الحاكم، عن الشعراء، فلا أستطيع إجابتك. لأنّ عددهم كبير حتى يغطي وجه الشمس وكلهم يحسبون أنفسهم مشهورين. والكوميديون هم الشعراء العاديون. وهم تحت الطلب دائماً فلا داعي لذكرهم. لكن، قل لي بحياتك: ماذا تُدعى؟ ما اسم حضرتك؟

الحاكم: اسمي، سيدتي المخرجة، المجاز غومثِيّو.

تشيرينوس: أستغفر الله يا سيدي! إذاً، أأنت السيد المجاز غومثيّو مولف: «كان الشيطان شرّيَراً»، و«المصاب بالجنون»؟

الحاكم: ألسنة سوءٍ أرادت أن تنسب إليّ

أمثال هذه القطع. لكنّي بريء منها براءة السلطان التركي من كتابتها. أمّا المؤلفات التي لا أنفي نسبتها إليّ، فهي التي تتناول موضوع طوفان إشبيلية. وإذا كان من عادة الشعراء أن ينتحلوا شعر بعضهم البعض، فأنا لم أنحل شعر أحد. وإنما استعنت على أشعاري بالله. وليسرق بعد ذلك، من يسرق.

(يعود تشانفايا)

تشانفايا: تفضّلوا، يا سادتي، لنذهب جميعاً. كل شيء صار معدّاً. ولا يلزمنا غير أن نبدأ.

تشيرينوس: أصارت النقود في «الجراب»؟

تشانفايا: بل بين خيوط القلب.

تشيرينوس: إذاً، أنبّهك، يا تشانفايا، إلى أن الحاكم شاعر.

تشانفايا: شاعر؟ وافرحتاه! إذاً، عدّه مخدوعاً. لأنّ كلَّ من على شاكلته جُبلوا على البلاهة. وهم غافلون وسريعو التصديق، وطيّبو القلب.

بينيتو: هيّا، أيها المخرج، إني أتحرّق شوقاً لرؤية هذه العجائب.

(يذهبون جميعاً، تظهر خوانا كسترادا، وتيريسا ريبويا وهما فلاحتان. إحداهما، وهي خوانا، عروس)

كسترادا: تستطيعين الجلوس هنا يا تيريسا ريبويّا. ستكون الصور إزاءنا؛ وأنت تعلمين الشروط التي ينبغي لمن يشاهد المسلسل، أن يتمتّع بها. فلا تنسي ذلك إن كنت ارتكبت منكراً.

تيريسا: أنت تعلمين يا خوانا أني بنت عمّك، ولا أزيد شيئاً. أنا جدّ واثقة بنقائي، وبالتالي بقدرتي على رؤية

كلّ ما يعرضه المسلسل، وحياة أمّي، أتمنّى أن تُنزع عيناي من وجهي إن ارتكبت خطيئة. ما أبعد العيب عني!

كستradا: اهدئي، يا ابنة العم! ها هم قادمون.

(يظهر الحاكم وبنيتو ريبويو كسترادو والمخرج، وبدو كاباتشو والمخرجة والموسيقي وناس آخرون من الشعب وأحد أبناء إخوة بينيتو وهو لا ريب ذلك «الجنتلمان» الراقص)

تشانفايا: اجلسوا جميعاً. لتكن الصور والمخرجة خلف تلك الستارة القماشية. وهنا الموسيقي.

بينيتو: أموسيقي هذا؟ ضعه أيضاً خلف الستارة. فإذا كنت لا أراه، فسيكون من الخير ألا أسمعه.

تشانفايا: لا يحق للسيد العمدة أن يستاء من

الموسيقي، لأنه الواقع، مؤمن صالح جداً، وذو حسب معروف.

بينيتو: قد يكون ذا حسب، لكنه ليس ذا وتر إطلاقاً.

رابلين: هذا جزاء الأحمق الذي يعزف أمام...

الحاكم: دعك، يا سيد رابيل، من قيل، وأنت سيدي العمدة، من قال ومن كثرة السؤال، لأن السيد مونتييل بدأ عمله.

بينيتو: ما أقلّ العدّة التي جلبها المخرج لهذا العرض الكبير!

خوان: كل ما فيه سيكون أعجوبة.

تشانفايا: انتبهوا، يا سادة! ها قد بدأت! أنت، كائناً من كنت، يا من صنعت هذه الصور بإتقان عجيب حتى اشتُهرتْ بمسلسل صور العجائب

نظراً لما يتضمنه من قيم رفيعة: أتوسّل إليك، وألح عليك وأطلب منك أن تعرض أمام أعين هؤلاء السادة بعضاً من عجائبك العجيبة لكي تنشرح صدورهم، وتُسرّ نفوسهم دون فضيحة ما. أرى أنك قبلت طلبي. ها هي، إذاً، صورة شمشون الجبّار تطلّ علينا من ذلك الجانب، وهو يمسك بأعمدة الهيكل لينتقم من أعدائه. حسبُك أيها الفارس الصنديد! لا ترتكب هذا العمل الفظيع، ولا تهدم المعبد كيلا تسحق كالكعكة، هؤلاء الناس النبلاء المجتمعين هنا.

بينيتو: حذار، يا رجل! أجئنا للتسلية، أم لنسحق كالعجين! حسبك، يا سيد شمشون! انس! سيئاتي، وتذكرْ حسناتي.

كاباتشو: أرأيته، يا سيد كسترادو؟

خوان: وكيف لا أراه! أم أن عينيّ في ظهري؟

الحاكم: (إلى جانب). ما أعجب هذه الحالة! أنا لا أرى شمشون الآن، وهو غائب عن بصري غياب السلطان التركي ذاته. ومع ذلك أنا في الحقيقة، أنحدر من نسب مسيحي شرعي قح!

تشيرينوس: احذر، يا رجل! قد يطلع الثور الذي قتل جبّار سلمنقة. انبطح أرضاً، يا رجل! انبطح أرضاً! عافاك الله! عافاك الله!

تشانفايا: انبطحوا جميعاً! انبطحوا جميعا! هو تشو هو! تشو - هو! هو - تشو - هو!

(ينبطحون جميعاً بصخب)

بينيتو: إنه شيطان تلبّسَ صورة ثور.... قائمتان وبلون يختلف عن لون جسمه. ولو لم أنبطح لطار بي في الجوّ.

خوان: اعمل، سيدي المخرج، اعمل إن استطعت على ألا تظهر صور تثير اضطرابنا. لا أقول ذلك، حرصاً على نفسي، وإنما شفقة على هاتين الفتاتين اللتين فرّ الدم من جسميهما خوفاً من وحشية الثور.

كسترادا: لن أتمالك نفسي خلال ثلاثة أيام. رأيت نفسي محمولة على قرونيه الحادّين كالمخرز.

خوان: ليتك لم تكوني بنتي، ولم تكوني على قرنيه.

الحاكم: (إلى جانب). حَسْبي! كلهم يرون ما لا أرى! لكني، في النهاية، مضطر

إلى القول إني أرى خشية وصمة العار.

تشيرينوس: هاكم قطيعاً من الجرذان التي تنحدر مباشرة من تلك التي نشأت في سفينة نوح. بعضها بيض، وبعضها شهب وبعضها بلون الجِبْس، وبعضها الآخر زرق. وفي نهاية المطافْ كلها جرذان.

كستـرادا: يا إلهي! ارحموني! أمسكيني خشية أن ألقي بنفسي من النافذة. جرذان! يا لتعاستي! صديقتي: ضمّي أطراف تنّورتك واحذري من أن تعضّك! وانتبهي إلى أنها قليلة العدد! وحياة جدّتي، رأيتها تمر من أمامي!

تيريسا: نعم؛ يا لتعاستي أنا! لأنها تغلغلت في ثيابي دون أن أدري. وها هو جرذ أسمر يقبض على ركبتي.

النجدة يا ساكني...! لأني لا أجدها لدى سكان الأرض.

بينيتو: إني، وإن كانت سراويلي واسعة جداً، فلم يدخل فيها أي جرذ مهما يكن صغيراً.

تشانفايا: هذا الماء الذي يهطل من السماء مدراراً هو من الينبوع حيث يستمدّ نهر الأردن مياهه. فإذا أصابت قطرة منه وجه امرأة انقلب كالفضّة المصقولة. وإذا أصابت رجلاً صارت لحيته بلون الذهب.

كسترادا: أتسمعين يا صديقتي؟ اسفري عن وجهك، واحرصي على أن يصيبك الماء. ما أعذب هذا السائل! غطِّ نفسك، يا أبي حتى لا تتبلّل.

خوان: تغطّينا جميعاً، يا بنيّتي.

بينيتو: تبلّل كتفاي، ونفذ الماء حتى العمود الفقري.

كـابـاتـشـو: أما أنا، فثيابي جافة كالحلفاء.

الحـــاكـــم: (إلي جانب). أي شيء عظيم عساه يكون ذلك؟ لم تصبني قطرة واحدة في حين يغرقون جميعاً في الماء. لكن، ماذا لو كنتُ ابن ضلّة، ابناً غير شرعي، وسط هؤلاءَ الأبناء الشرعيين؟

بـيـنـيـتـو: أبعدوا هذا الموسيقي عنّي! وإمّا لا، أذهب، والله، دون أن أشاهد صورة واحدة. تولاّك الشيطان أيها الموسيقي العفريت وجعلك تكثر من العزف دون قرقعة ولا صوت.

رابـــلـــين: سيدي العمدة: لا تنفش عليّ ريشك! أنا أعزف كما وهبني الله العزف.

بـيـنـيـتـو: هل وهبك الله العزف، يا حيوان! اذهب خلف الستارة، أو أقذفك بهذا المقعد، والله.

رابلين: أحسب أن الشيطان نفسه جاء بي إلى هذه البلدة.

كاباتشو: ما أبرد ماء نهر الأردن! إنّي وإن تغطّيت كما استطعت، فماتزال تصل شاربي قطرات منه. وأراهن أنهما صارا أشقرين كالذهب.

بينيتو: بل أسوأ من ذلك خمسين مرة.

تشيرينوس: هاكم الآن دستتين من الأسود البارزة المخالب، والدببة آكلة خلايا النحل. فليحترس كل منكم. هي وإن كانت خيالية، فلا مانع من أن تثير الخوف، حتى لو كان أحدكم يملك قوى هرقل وبيده سيف مسلول.

خوان: مالك، يا سيدي المخرج! أتريد الآن أن تملأ البيت دببة وأسوداً؟

بينيتو: اطلب إلي السيد تونتونيلو أن يرسل إلينا بلابل وسماناً بدلاً من

الأسود والتّنينات! سيدي المخرج، إمّا أن تظهر صور أكثر إنساً ولطفاً، أو سنقتصر على ما شاهدناه، ثم سرْ برعاية الله ولا تقف لحظة أخرى في البلد.

كستـرادا: سيد بينيتو ريبويّو: دع الدببة والأسود تظهر على الأقل كرمى لنا، وسوف نُسرّ بها سروراً كبيراً.

خـوان: لكنك، يا ابنتي، كنت منذ قليل تخافين من الجرذان، والآن تطلبين روية الدببة والأسود؟

كستـرادا: كل ما هو جديد سارّ، يا أبي.

تشيرينوس: هذه الفتاة التي تظهر الآن جدّ أنيقة، جد حذرة هي المسمّاة هيروديتا التي استطاعت برقصها أن تحصد رأس رائد الحياة[4] جائزة لها... ولو وُجد بينكم من يعينها على الرقص، لرأيتم شيئاً عجيباً.

بينيتو: نعم، لهذه! هي، والله، صورة جميلة لطيفة زاهية... انظر كيف تتلوّى تلك البنت! ابن أخي ريبويّو: أنت تعرف الدقّ بالصنّاجات، فشاركها الرقص، تكنْ لنا حفلة ولا كلّ الحفلات.

ابن الأخ: يسرني ذلك، يا عمّي بينيتو ريبويّو. (يعزف الشارباند).

كاباتشو: يا عيني! ما أقدم رقص الشارباند والتشاكونا!

بينيتو: هيّا! يا ابن أخي! اصمد لهذه اليهودية المحتالة. لكن إن كانت هذه يهودية، فكيف تستطيع رؤية هذه العجائب؟

تشانفايا: لكل قاعدة استثناء سيدي العمدة.

(يُدق بوق أو قرون داخل المشهد ويظهر ضابط الشؤون الإدارية)

الضابط: من السيد الحاكم هنا؟

الحاكم: أنا. ماذا تريد، يا سيد؟

الضابط: أن تأمر فوراً بإيواء ثلاثين جندياً سيصلون إلى هنا خلال نصف ساعة. وربما قبل ذلك. وها قد نُفخ في البوق. وداعاً.

بينيتو: أراهن أن العالم تونتونيلو نفسه أرسله إلينا.

تشانفايا: ليس كذلك. بل هي كتيبة من الفرسان تقف على بعد فرسخين من هنا.

بينيتو: الآن صرت أعرف تونتونيلو جيداً. وأعلم أنكما، أنت وهو، خسيسان كبيران، ولا أستثني الموسيقي. وإني آمرك أن ترسل إلى تونتونيلو ألا يرسل هؤلاء المسلحين، وإلا صببت علي متنك مئتي جلدة تتلو بعضها بعضاً.

تشانفايا: أقول يا سيدي، إن تونتونيلو لم يرسلهم.

بينيتو: وأنا أقول إن تونتونيلو أرسلهم حقاً. كما أرسل هذه الحيوانات التي رأيتها.

كاباتشو: لم ترها وحدك، بل رأيناها جميعاً يا سيد بينيتو ريبويو.

بينيتو: لا أنفي ذلك، يا سيد بدرو كاباتشو. وأنت يا موسيقي الأحلام كفّ عن العزف وإلا حطّمت رأسك.

(يعود الضابط)

الضابط: أو أُمِّن المأوى للجنود؟ لقد صاروا في البلدة.

بينيتو: ماذا؟ أما يزال تونتونيلو في السوء جرياً على عادته؟ إذاً، أقسم بمن أقسم ستدفع الثمن يا مخرج الترّهات والخزعبلات.

تشانفايا: اشهدوا، يا سادة، أن السيد العمدة يهددني.

تشيرينوس: اشهدوا أن العمدة يزعم أن مبعوثي الملك هم أنفسهم مبعوثو تونتونيلو.

بينيتو: أرجو من الله العلي القدير أن تراك عيناي صورة من صور تونتونيلو.

الحاكم: في الواقع، أخشى أن يكون هؤلاء المسلهحون خدعة.

الضابط: أنكون خدعة، سيدي الحاكم؟ أأنت في كامل عقلك؟

خوان: ربما كنتم بالفعل من صنع تونتونيلو كهذه الأشياء التي رأيناها هنا. بحياتك، أيها المخرج، اجعل فتاة هيروديياس تظهر مرة أخرى، لكي يرى هذا السيد ما لم تره عين قط. لعلنا نرشوه بذلك فيرحل عن البلدة.

تشانفايا: يسعدني ذلك! انظروا إليها عائدة

إلى هنا مشيرة إلى مراقصها كيما يساعدها علي الرقص.

ابـــن الأخ: يقيناً لن أجعلها تهدأ.

بـيـنـيـتـو: أوافقك، يا أخي! ارهقها! ارهقها! اجعلها تدرْ، وتكثر من الدوران. قسماً، ما هذه الفتاة غير زئبق. ....!

الـضـابـط: لكن، أليس هؤلاء الناس مجانين؟ أي فـــتـــاة؟ وأي رقـــص؟ وأي تونتونيلو؟

كـابـاتـشـو: إذاً، ألا يرى السيد الضابط فتاة هيرودوت؟

الـضـابـط: أية فتاة ينبغي لي أن أراها؟

كـابـاتـشـو: كفى! إنه ابن...

الحـــاكـــم: هو ابن...

خـــــوان: الضابط ابن...

الـضـابـط: أنا ابن المرأة التي ولدتكم جميعاً.

أقسم بالله الحي القيّوم، إذا أشهرت سيفي، لأخرجنّكم من النوافذ وليس من الباب.

كاباتشو: حسبك! أنت ابن...! أنت ابن...

الضابط: لو قلتم لي مرة أخرى، يا همجاً رعاعاً، إني ابن... فلن أترك فيكم عظماً واحداً سليماً.

بينيتو: لم يكن دعيّ ولا زنيم شجاعاً قط. لذلك لن نكف عن القول: أنت ابن...

الضابط: البُغض لهؤلاء الفلاحين. انتظروا، إذاً!

(يقبض علي سيفه ويأخذ بطعنهم جميعاً. والعمدة يضرب رابلين بالعصا. وتشيرينوس تسدل الستار وتقول:)

تشيرينوس: كان الشيطان البوق ومجيء هؤلاء

الرجال المسلّحين. يبدو أن أحداً أهاب بهم كيما يأتوا.

تشانفايا: كان الحدث فائقاً للعادة. وبلغ المسلسل ذروته. ونستطيع غداً صباحاً أن نعرضه على الناس. ونستطيع نحن أن نغنّي انتصارنا في هذه المعركة قائلين: عاشت تشيرينوس، وعاش تشانفايا.

الهوامش

1) **الإنترمس**: ضرب من المسرح (الصغير) ذو طابع إسباني يتألف من فصل واحد قصير فكاهيٍّ ساخر، كان يقدم في القرن السابع عشر بين فصول المسرحية الرئيسة؛ لفهم الموضوع نفصل:

كان المسرح في ذلك العصر يقسم إلى مسرح البلاط، والمسرح الكنسي، ومسرح الشعب الذي كان يعرض في الساحات والعرصات وسط أبنية متعددة. وكان النظارة يجلسون على الكراسي، أو يركبون الدّواب أو يحتلّون الشرفات؛ ولم يكن لهذا المسرح ستارة أمامية؛ فكانت الخشبة تُشعل أثناء الاستراحة بين الفصول بفرق تتغنّى أو ترقص، أو تمثل فصلاً صغيراً فكاهياً للترويح، يسمّى «الإنترمس». وكان بعض النظارة يحضر خاصة لمشاهدة هذا العرض الذي ينسجم ومستوياته الثقافية والفنية، لأن المسرحية الأصلية كانت تُكتب شعراً.

يُعدّ «ثربانتس» أبرع من كتب في هذا المجال، وقد خلّف لنا ثمانية إنترمسات معروفة، ستة منها تحوي، على صغرها الشديد، كل عناصر الدراما من عرض وحبكة وحل.

2) (1616–1547م) ولد في مدينة قلعة هيناريس، وتلقى علومه الأولية في مدريد، ثم انخرط في سلك الجندية، وجرح في معركة ليبانتو البحرية جرحاً بليغاً أدى إلى شلل يده؛ وفي طريق عودته من إيطالية وقع في أسر البربر الجزائريين؛ ودخل السجن مرات عدة لخلل في حساباته المالية لما كان يعمل جابياً. من مؤلفاته: الدون ده لامانشا – القصص المثالية – برسيسليس وسيخسموندا – و8 مسرحيات من نوع الإنترمس.

3) صارت الفنادق والمشافي مقرّات تقدّم فيها أعمال الفرق المسرحية بسبب إغلاق المسارح في إسبانيا بين 1598-1600م (المترجم).

4) المقصود يوحنا المعمدان.

بـــــدءاً

نقدر - بكل حرارة - جهود المساهمين معنا لإنجاح هذه المطبوعة، التي أصبحت سفينة عربية تبحر في محيطات الثقافة العالمية، فتمر على كثير منها، وترسو أحياناً في بعض مرافئها، لإلقاء مزيد من الضوء على ثقافة معينة، أو موضوع محدد.

كم نحن سعداء بما حققته فكرة الملفات الأدبية، التي نشرت ولاتزال عبر أعداد مختلفة، وتم التركيز فيها على ثقافات معينة، نشعر أن القرئ العربي لايزال بحاجة إلى التعرف عليها بشكل أكبر. وحجم الملفات المنشورة يخضع لمقدار المشاركات التي تصلنا من الإخوة والأخوات. وحين تصلنا مواد متميزة أخرى من هذه الآداب، فإننا لا نرى مانعاً من نشر ملفات أخرى تحمل مادة جديدة.

في هذا العدد ننشر ملفاً عن الأدب الفارسي. وإذا كان الأمر في البدء سينصرف إلى إيران حين ذكر الأدب الفارسي، فإن الواقع يشير إلى اتساع رقعة هذا الأدب ليشمل مناطق جغرافية كبيرة، وأعداداً سكانية كثيفة، ومواد الملف تشير إلى ذلك.

فكرة الملفات سوف تستمر في **نوافذ**، بقدر تجاوب

المترجمين معها. وإذا كان ملف أدب الطفل سينشر في عدد قادم، فإن الأفكار لملفات قادمة ستظل قائمة. ونود التأكيد أنه يمكن إعداد ملفات خاصة لكاتب معين ضمن ثقافة محددة، بحيث يشتمل الملف على تعريف به، ونشر للعديد من كتاباته. ويمكن لمترجم واحد أن يقوم بإعداد ملف متكامل. غير أننا نود التأكيد أننا نحرص على الكتاب المتميزين في ثقافاتهم، الذين لم تترجم كثير من أعمالهم إلى اللغة العربية.

مع تقديرنا لجهود المترجمين، فإننا في التحرير نحرص على المادة الجديدة، ونعترف أننا لا نحتفي كثيراً بالأعمال الإبداعية لكتاب ترجمت معظم أعمالهم إلى العربية. واحتفاؤنا أكبر بآداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

زيادة عدد الصفحات هذا العدد تأتي محاولة لنشر أكبر قدر من المشاركات، التي تأخذ لدينا زمناً أطول، بسبب كثافة المادة التي تصلنا، وكثيراً ما نكرر اعتذارنا لتأخر النشر.

نثمن تواصلكم الدائم، ونسأل الله للجميع دوام العون والتوفيق.

رئيس التحرير

العدد العشرون ربيع الآخر 1423هـ – يونيو 2002

20

النص: إنتاجه وتفسيره(*)

ڤولفجانج هاينه مان - ديتر فيهڤجر

ترجمة سعيد حسن بحيري

1-2 المنطلقات

بعد أن رسمت في الباب الأول معالم أهم اتجاهات التطور التي استقرت في السنوات الأخيرة تحت مصطلحات مثل علم لغة النص أو علم النص

(*) هذا هو الفصل الثاني من كتاب: مدخل إلى علم النص Teexlinguistik, eine Einfuhrung تأليف: ڤولفجانج هاينه مان وديتر فيڤجر: W, Heinemann.

أيضاً بوصفها تخصصات جزئية لغوية مستقلة، ينبغي في الفصل التالي أن ينظر إلى عمليات إنتاج النص وتفسيره (فهم النص، تلقيه) بشكل مفصل وإن تطور في هذا السياق بذلك بضع تصورات عن الإطار، يعزا إليها وظيفة موجهة للتفصيلات التالية في هذا الكتاب. في هذا الفصل وضعت لذلك عمليات (إجراءات) في مركز الاهتمام، تعد عادية للغاية، ويمكن لكل واحد تحقيقها يومياً مراراً أو أنه يمكن ملاحظتها في عملية التعايش الاجتماعي بين البشر من خلال نشاطهم اللغوي. ومع ذلك لا يعني كون هذه العمليات يومية وأنها من الممكن أن تلاحظ جزئياً كذلك من خلال سلوكهم اللغوي، إنها متاحة للملاحظة المباشرة وأنها بناء على ذلك يمكن وصفها بسهولة نسبياً. فعلى العكس من ذلك تماماً: إن ما يمكن أن نلاحظه بشكل خاص هو نتائج نشاطنا أو منطوقاتنا أو نصوصنا اللغوية. ما القضايا والعمليات التي تنفذ في الذاكرة الإنسانية، حين ننتج نصوصاً أو نفسرها، من العمليات الذهنية التي تجرى لإنتاج نص ما وفهمه، تغيب تماماً على الأرجح عن

الملاحظة – المباشر. ومن ثم فإن التفصيلات التالية لا تفهم على أنها وصف للعمليات التي تجرى حقيقة في الذاكرة بل هي فرضيات صيغت على أساس نتائج البحث في علم اللغة وعلم النفس وكذلك في الذكاء الاصطناعي حول عمليات استيعاب النص في السنوات الأخيرة. فالفرضيات – وهو ما يمكن أن يؤكد هنا بوجه خاص – ليست تأملات بل تخمينات مبررة علمياً على شكل كلام عن أشياء غير معروفة إلى الآن، لا تخضع للملاحظة المباشرة.

2-2 النشاط اللغوي

بادي الأمر يتضح لوضع نماذج لعمليات إنتاج النص وتلقيه أنه من الضروري توصيف بعض مبادئ عامة للنشاط اللغوي وتحديد وظيفتها الموضحة لعمليات استيعاب النص تحديداً دقيقاً. منذ أشار علم النفس الخاص بالتاريخ الثقافي، وبخاصة نظرية النشاط التي طورها فيجوتسكي Vygotskij وأ.ن ليونتيف A.N Lrnt'ev مراراً في تأكيد إلى أن البشر

الذين يتواصلون، ينجزون نشاطاً جماعياً، ينسقون من خلاله الفاعليات المفردة. ويظهر النشاط اللغوي أوجه اتفاق كثيرة مع أشكال نشاط أخرى للبشر، كالحال مثلاً مع النشاط العملي المادي أو الذهني، ومثل أي نشاط من هذه الأنشطة يتشكل النشاط اللغوي على نحو خاص يربط بحل مهام أو أهداف معينة وتوجهه أغراض اجتماعية. وبالنسبة للنشاط اللغوي وضعت - مثل الأنشطة الأخرى أيضاً - أدوات أو وسائل معينة، اكتسبها البشر في جماعة معينة في أثناء عملية تشكيلهم الاجتماعي، واستخدمت في مجالات عملية شتى، حين استمروا في تطوير هذه الأدوات وإتمامها.

ومع ذلك فإن النشاط اللغوي، خلافاً لأوجه النشاط الأخرى، موجه دائماً إلى أناس آخرين، يشملهم ذلك الشكل المميز للنشاط على نحو مغاير. ولذلك فالنشاط اللغوي منذ نشوئه هو نشاط متفاعل وتعاوني يقوم أساساً على العلاقات الجمعية والعلاقات بين الأفراد الموجودين فيه والعلاقات الاجتماعية (قارن أ. أ. ليونيتف 1984م). فكون

التفاعل يمثل ملمحاً أساسياً للنشاط اللغوي وكون النشاط اللغوي ليس شكلاً خاصاً للتأثير الاجتماعي المتبادل يمكن أن يوضح بيسر شديد من خلال مثال بسيط.

نفترض أن شخصاً ما وجد نفسه في بلد أجنبي ولا يعرف الطريق إلى محطة القطار. وحتى يحصل على المعلومة الضرورية يجب أن يتوجه بمنطوق معين إلى أحد المارة يفترض أنه يستطيع أن يقدم إليه المعلومة المرغوب فيها. وفي هذه الحال سوف يحقق المتكلم منطوقه بحيث يمكن للمتلقي أن يتعرف قصد المتكلم، أي أن يستخدم مجموعة الأدوات التي يمكن أن تفهم المتلقي قصده. فالمخاطب الذي طلبت منه المعلومة المرغوب فيها ينسق في العادة نشاطه مع نشاط المتكلم وسوف يعطيه المعلومة بمراعاة معايير اتصالية، في حالة كونه قادراً على ذلك. وحين لا تتوفر له المعارف الضرورية فإنه سوف يوضح للمتكلم أنه ليس قادراً على تلبية طلبه لمعلومات ما، ففي هذه الحال يوجد نشاط تعاوني ينشط فيه المشاركون في الاتصال خبراتهم الاجتماعية. ويربطون بعضها

ببعض، ويرجعون من خلال ذلك إلى خبراتهم التي اكتسبوها في عملية نشاطهم اللغوي، وطبقوها بشكل ناجح في مواقف مماثلة كثيرة. ولا يوجد - على العكس من ذلك - نشاط تعاوني، حين يرفض المخاطب عرض الاتصال، وفي حالتنا عينها طلب معلومة عن الطريق، أي يتجاهله.

إن تعقد الحقائق التي تميز النشاط اللغوي، أي عملية إنتاج النص وتلقيه - على نحو ما أظهر توصيف الاقتراحات الحالية لنماذج تحليل النص في الفصل الأول - لا يمكن أن يوصف أو يوضح من خلال نحو النص. بيد أن نماذج النص الاتصالية الكثيرة التي نشأت في وقت مبكر لا تعكس هذا التعقد أو ليس بقدر كاف وتقتصد إلى حد بعيد على تحليل نتائج النشاط اللغوي، إذ يجردها فيه في الغالب المشاركون في الحدث ينتجون من خلالها نصوص ويتلقونها. ولا يمكن التغلب على أوجه القصور في نماذج تحليل النص الحالية بشكل واضح إلا حين تحل نظرة دينامية محل النظرة الجامدة الاستاتيكية السائدة حالياً، حين لا تفهم النصوص على أنها شيء

جاهز (منتهٍ)، بل نتيجة نشاط دينامي خلاق لأفراد مؤثرين اجتماعياً، مرتبط بسياقات حدث معينة، ويسهم في تحقيق أهداف اجتماعية. ويبدو هذا من الوهلة الأولى شيئاً بدهياً، أو حتى شيئاً عادياً، لا يحتاج إلى أن يخص بالذكر، وقد أسهمت نماذج نصية اتصالية ليست قليلة في أن تفهم الخواص المقولية التي سبق توصيفها للنشاط اللغوي على أنها أفكار معقولة، ولكنها ليست مقولات أساسية يمكن أن يستنبط منها جوانب خاصة للغاية للنشاط اللغوي.

3-2 إنتاج النص

يمكن أن يستنتج ابتداء من المبادئ العامة المطروحة في الفقرة 2-2 الخاصة بالنشاط اللغوي أن المتكلم الذي ينتج نصاً ما، ينجز نشاطاً خاصاً، إنه يفعل فعلاً لغوياً. فلم يعد ثم خلاف في الوقت الحاضر سواء في نظرية النشاط أو في علم اللغة النفسي الخاص باستيعاب النص حول كون الأمر يتعلق هذا بنشاط واعٍ موجه إرادياً يشتمل على

الخواص المقولية ذاتها كأي نشاط آخر للإنسان أيضاً. وعلى الرغم من القيمة البالغة الأهمية للموقع الذي تحتله هذه البدهية في نظرية النشاط لوضع نموذج لعمليات إنتاج النص وتفسيره أيضاً، فإنه يجب مع ذلك أن يؤكد على أن مقولة النشاط اللغوي لا تصير لها وظيفة إيضاحية إلا إذا اضطلعت بتفسير مميز للموضوع. وبعبارة أخرى: يجب أن يفهم كل من إنتاج النص وتفسيره على أنهما نشاطان متفرعان بشكل تركيبي، وأنهما كذلك يضطلعان بتفسير مميز للموضوع. وقد أشار بودين Judin (1984) في تأكيد إلى هذه الفرضية المنهجية حول نظرة لغوية قائمة على أساس النشاط أو الحدث. ويمكن استناداً إلى جوانب عامة في نظرية النشاط ونتائج البحث أو الحدث. ويمكن استناداً إلى جوانب عامة في نظرية النشاط ونتائج البحث في علم النفس الإدراكي الانتهاء إلى أن المتكلم الذي ينتج نصاً يبتغي بذلك دائماً قصداً، غرضاً اجتماعياً، ينبعث من معلومة من المحيط أو الوعي بحاجة ما. ومن ثم يمكن لمتكلم ما مثلاً أن ينتج نصاً ليبلغ سامعاً ما معلومات معينة أو يحصل

منه على معلومات محددة ليدفع السامع إلى فعل عملي أو يحفزه لأداء نشاط أو لإقناع سامع أو لاستدعاء أحاسيس جمالية معينة لديه أو ليطلب منه إظهار رد فعل محدد أو ليقلع عن شيء ما إلخ. ويجوز من خلال هذا التوصيف غير الشكلي وغير التام بأية حال من الأحوال، لقصود ممكنة، يمكن أن يربطها متكلم ما بإنتاج النص، أن يتعرف مجالات وظيفية تالية، بوصفها أغراضاً اجتماعية ممكنة.

- إبلاغ معلومة من خلال نصوص.
- التعلم من خلال نصوص.
- إرشادات الحدث من خلال نصوص.
- نصوص لإنتاج علم الجمال الأدبي.
- أوجه إقناع من خلال نصوص (قارن أيضاً: ريكهايت/ شترونر (Rickheit/ Strohher 1985a).

ويمكن بذلك لتوصيف إنتاج النص استنباط ثلاث خواص جوهرية.

(i) يعد إنتاج النص نشاطاً لغوياً، يستعمل لأغراض

اجتماعية، ويندرج بناءً على ذلك في الأغلب ضمن سياقات نشاط معقدة.

(ii) إنتاج النص نشاط واع خلاق يضم تطور استراتيجيات معينة للحدث واختيار الوسائل المناسبة لتحقيقها. إنتاج النص هو نشاط قصدي دائماً ينجزه متكلم ما وفق الشروط التي ينتج في ضوئها نص ما، ويحاول أن يفهم السامع من خلال المنطوق اللغوي.

(iii) إنتاج النص هو باستمرار نشاط تفاعلي مرتبط بشريك، ويحدث دائماً بالنسبة إلى شركاء الاتصال الذين يتصل بهم النشاط اللغوي لمنتج النص بشكل متباين. ومع أن الخواص الثلاثة المذكورة لإيضاح إنتاج النص ذات أهمية خاصة فإنه يعزا مع ذلك إلى جانب المذكور أخيراً قيمة موقعية خاصة عند التحليل اللغوي للنصوص. لهذا السبب ينبغي أن يلقى الجانب القصدي هنا بضع تحديدات أخرى. فلم تعد اليوم ثمة حاجة إلى سوق أي دليل على أن إنتاج النص وتلقيه أيضاً يعدان سواء من من حيث أصلهما أو تبعاً

لوظيفتهما نشاطات تفاعلية. ففي مقترحات نماذج علم اللغة النصي التي طورت بعد ما سمي بالتحول البراجماتي قد أبرزت وجهة النظر هذه باستمرار، غير أنه بوجه عام بالنسبة للتحليلات الفعلية للنص لم تستخلص النتائج الضرورية دائماً. فمقترحات نماذج علم لغة النص التي تركز أساساً على وصف نصوص فردية أبرزت بشكل جوهري تفاعل النصوص، غير أنه في التحليلات الفعلية غالباً ما أهملت. وقد أدى ذلك إلى أن التفاعل والتعاون وتنسيق النشاطات المرتبطة بهما، وبخاصة الذي صار يرتبط غالباً وبشكل قاطع بالمحادثة باعتبارها شكلاً من أشكال الاتصال التفاعلي، ارتباطاً فعلياً، مما أدى من البداية إلى تحرير غير مقبول لهذه السمة المقولية للنشاط اللغوي. فالمحادثة توضح الجانب التفاعلي والتعاوني للنشاط اللغوي على نحو مغاير أيضاً، ففي المحادثة لا يوجد منتج فقط أو متلق فقط، بمعنى أن المشاركين في المحادثة ليست لديهم أدوار ثابتة فيما يتعلق بالنشاط

اللغوي، كما هي الحال مع منتج النص الفردي ومتلقيه. ولما كانت المحادثة، ثنائية، وهو الشكل الأصلي للنشاط اللغوي، وتمثل النصوص الفردية (المنولوج) أشكالاً لنشاط لغوي مشتقة منها فإنه يبدو أن ينطلق من ذلك بحق إلا أن التفاعل هو خاصة كل نشاط لغوي، ومن ثم لا يمكن أيضاً أن يقتصر على المحادثة. فلا خلاف حول أنه توجد فروق دالة بين محادثة البيع مخاطبة أو خطاب التأمين، تعكسها شروط إنتاجها. ومع ذلك فليس هذا سبباً لتجريد النصوص الفردية عند تحليلها من سياقات تفاعلية نشأت في إطارها، ويجب بناء على ذلك أن تطرح من خلالها. سنحاول في عدة مواضع من هذا الكتاب أن نبين أن التفاعل ينعكس في بنية النص بطريقة مميزة للغاية. إن مثل ذلك الفهم للنص يجعل التفريق الذي مايزال قائماً إلى الآن بين النص والمحادثة لا أساس له، ويلغي التطور المستقل لعشرات السنين بين علم لغة النص المعتمد إلى حد بعيد على نصوص فردية وبين تحليل المحادثة.

ويمكن أن تفهم النصوص في أول مقاربة بعد هذا التحديد الضروري للمفاهيم على أنها محصلة النشاط اللغوي لأفراد فاعلين اجتماعياً، ينسق هؤلاء من خلالها بين أفعالهم للوصول إلى هدف اجتماعي تبعاً للشروط التي يتم في إطارها نشاطهم اللغوي.

وفي الحقيقة قد تحدد من خلال هذه الخواص المتوالية الثلاثة؛ القصد والتفاعل وتحديد الهدف الاجتماعي جانباً جوهرياً في إنتاج النص، وتحددت بذلك أيضاً الخواص الأساسية للنصوص - ومع ذلك فمايزال الوصف الكامل لعمليات إنتاج النص غير ممكن. فالمتكلم الذي ينتج نصاً لا يعيد بذلك إنتاج «نص» جاهز (منته) بشكل ما، مختزن في الذاكرة، بل إنه ينجز نشاطاً بنائياً خلاقاً، وضعت لتحقيقه وضبطه معرفة مكتسبة اجتماعية وخبرات اجتماعية. ومن ثم ففي علم النفس الإدراكي وعلم نفس النشاط يقارن غالباً بحل المهام المعقد أيضاً الذي يحدد المتكلم من خلاله ابتداءً النتائج التي يطمح إليها من خلال إنتاج النص، وكذلك طرق تحقيقها. وبعبارة أخرى: يتطلب إنتاج النص تطويراً لتصورات محددة

عن الهدف وبرامج أو خطط الحدث الملائمة للهدف وقيوده وكذلك تنفيذ الحدث المرتبط بالبرنامج. ويمكن أن تفهم خطة إنتاج نص ما على أنها تمثيل عقلي للهدف والحدث الكلي الذي ينفذه نص لتحقيق هذا الهدف. وبذلك تضم خطة النص النتيجة المتوقعة، وكذلك الطرق التي يمكن تبعاً لها الوصول إلى هذه النتيجة في موقف معين. وتتجلى العمليات الذهنية التي طورت خطة النص تبعاً لها وتحققت أخيراً من خلال منطوقات لغوية، في نص ما بطريقة مميزة للغاية. وهكذا يمكن على سبيل المثال التعرف من خلال نص ما على تلك الطريق التي اختارها منتج النص لتحقيق تصوره عن الهدف، وما الفروض التي أقامها فيما يخص معرفة السامع ومواقفه وتحفيزاته، وما التوقعات التي أقامها المفسر فيما يخص الاستيعاب الإدراكي للنص. وحتى لا تظل هذه المشكلة تناقش طويلاً على مستوى نظري محض ننعم النظر في مثال نص أولي، يمكن التعرف من خلاله على ظواهر إنتاج النص التي نوقشت إلى الآن معرفة جيدة إلى حد بعيد. وبالنسبة للنص نتصور الموقف

التالي: (أ) لدى (شخص ما) عطل في السيارة، ويقف بمركبته على حافة الطريق. أوقف سائق شاحنة (ب)، يتوقع منه العون:

(13) أ: لحسن الحظ أنكم مررتم من هنا. فأنا أقف هنا منذ أكثر من ساعة، لقد جربت إلي الآن كل شيء حتى أعيد تشغيل مركبتي مرة أخرى. لكن للأسف دون جدوى. لا أدري إن كانت لديك معرفة بالسيارات، إذ يمكن للمرء من خلال بحث مشترك أن يكتشف العيب أحياناً.

ب: في الواقع ليس لدي معرفة كبيرة بالأمور الفنية، غير أنني أريد بالطبع أن أتحقق من أنني لعلي أكتشف العيب.١

أ: هذا لطف منك للغاية، ولا أعرف مطلقاً كيف أشكرك على ذلك.

ب: دع الأمر كما هو، أريد أولاً أن أرى ما يمكن عمله.

أ: شكراً بالمناسبة إذا لم تكتشف سيادتكم العيب فهل يمكن أن تسحب السيارة على الأقل إلي

المكان الأقرب (إلي العمران). سأقوم بالطبع بدفع التكاليف.

ب: هذه ليست هي المشكلة عندي. أنت ترى، فسيارتي لم تعد الطراز الأحدث، ولا تستطيع قطرها. غير أنني في كل الأحوال يمكنني الاتصال بخدمات سحب السيارات. حتى تتمكن من مساعدتك بأقصى سرعة. نريد ابتداءً أن نتأكد بأنفسنا إن كنا لن نكتشف العيب.

(أ) يجد نفسه في مأزق، لا يلزمه أن يقدم تبريراً لـ ب في الموقف المحسوس، ولما كان (أ) غير قادر على أن يخرج من هذا المأزق وحده، فإنه يحاول أن يدخل ·ب) في الحدث وأن يفهمه قصده من خلال نص. يدرك (أ) بناء على خبراته الاتصالية والاجتماعية أن (ب) لا يجب أن يستجيب لطلبه بأية حال من الأحوال، لكنه يستطيع أن يفترض معايير عامة للحدث، ويتوقع بناءً على ذلك أن (ب) يعمل وفق هذه المعايير. وبذلك ينطلق (أ) من ذلك إلى أن يعلل طلبه إلى (ب) حتى يحفز (ب) بهذه الطريقة لكي يقدم على تنفيذ الطلب. وأوضح (ب) الذي

أعلن عن استعداده لمساعدة (أ) في المقابل أنه في الحقيقة مستعد للبحث عن العيب، ولكنه أيضاً لا يمتلك المعارف الضرورية لذلك. قام (أ) بعد ذلك بإفهام (ب) أنه في حالة عدم عثور (ب) علي العيب يود أن تسحب سيارته. ولم يعلل هذا الطلب، ولذلك يحاول أن يحفز ب من خلال إعلانه بأنه ليس ملزماً أن يعمل هذا الصنيع مجاناً. يستند (ب) أخيراً إلى معايير السلوك العامة، وأفهم (أ) أنه لن يلبي طلبه. أفهم (أ) من خلال هذا النص (ب) قصده، أما (ب) فقد عرف على نحو مميز قد ضم في الفعل اللغوي لـ (أ)، ليوجد الحالة التي يرغبها (أ).

إن هذا المثال النصي البسيط الذي كوناه والمناسب لموقف كهذا مناسبة تامة يعرض ظواهر إنتاج النص التي نوقشت إلى الآن بشكل جلي. أولاً صار واضحاً أن المثال (13) مثال نمطي لنشوء تفاعلي للنصوص وأيضاً للتنسيق بين الأحداث التي تعد أساس النشاط اللغوي، بيد أن النص المثال يوضح أيضاً أن إنتاج النص لا يحدث مطلقاً دون قيد، بل هو نشاط مخطط ينبغي أن تحدثه حال يرغب المنتج

فيها. ثمة ظاهرتان أخريان لم تناقشا إلى الآن بعد ستتضحان أخيراً من خلال هذا المثال خطط الحدث ليست أبنية ثابتة، ولكنها يمكن أن تتغير تبعاً للشروط. ولذا فإنه في (13) يفترض (أ) ابتداءً أن الحال المرغوب فيها يمكن أن يحدث من خلال اكتشاف المتلقي موضع العطل في المركبة، وحين أوضح هذا (الأخير) أن قدراته يمكن ألا تكفي لذلك، فإنه يلتمس (أ) منه أن يسحب سيارته. ومن خلال عملية الإدراك، أي التقويم الإدراكي لموقف الحدث والمشاركين فيه اختار منتج النص تلك المقولات اللغوية التي تتناسب اجتماعياً وموقفياً أيضاً مع سياق الحدث المعطى. ويمكن الآن أن يحدد تعريف النص العام الذي سبق ذكره على النحو التالي:

النصوص تتابعات من المنطوقات ينتجها متحدث أو عدة متحدثين أيضاً في موقف حدثي معين بقصد محدد لكي يحدث بذلك حالة يرغب فيها المنتج أو المنتجون. وينطلق المنتج بذلك من أن المتلقي يمكنه أن يتعرف إلى قصد المنتج عن طريق المنطوق وكذلك بالاشتمال على عوامل موقفية وسياقية

ومصاحبة للنص. وبعبارة أخرى: تنعكس في نتائج النشاط اللغوي نتائج التقويم الإدراكي لموقف الحدث والمشاركين فيه على نحو جلي.

إن هذا الاقتراح لتعريف (النص) مايزال يبقى كثيراً في المسائل مفتوحة علينا أن نبحث لها عن إجابات فيما يلي. فقد نظر إلى الآن إلى قضية إنتاج النص من موقف عام للغاية، يكفي بوجه عام لإيضاح القصد والتفاعل والتحديد الاجتماعي للهدف باعتبارها الخواص الأساسية لهذا النشاط اللغوي.

ومع ذلك فإنه حين لا يعاد إنتاج نصوص بشكل بسيط، بل تنشأ عن أحداث بنائية معقدة فإنه يطرح السؤال التالي نفسه وهو ما المعرفة الضرورية لإنتاج نص ما وما الوحدات الممثلة له الخاصة بأنساق المعرفة أو العلم (الدراية) المختلفة. وفيما يلي نتوجه إلى مشكلة استيعاب النص التي حركت منذ وقت مبكر جداً إلى مركز اهتمام الدرس اللغوي النصي، وإلى وصف المعرفة وتمثيلها وتفعيلتها لعمليات إنتاج النص.

4-2 أنساق المعرفة وإنتاج النص

قد أشير في 2-2 بشكل عام إلى أننا نستخدم خبرات اجتماعية لإنتاج النص وتفسيره، وأننا ننشط المعرفة التي نحول بها التمثيل الذهني لنص ما إلى بنية منطوق، مما يمكننا من جعل مضامين الوعي ممكناً نقلها. ويبين تعقد بنية النص أنه لإنتاج متكلم ما النص تنشط معرفة ذات طبيعة مباينة. ومع أن عملية تنميط أنظمة العلم أو المعرفة المفردة التي تسهم في عمليات استيعاب النص ماتزال في الوقت الحاضر غير ممكنة إلي حد بعيد فإنه يبدو أنه من المسوغ الانطلاق من أن الأنساق المعرفية التالية ضرورية لإنتاج النص: المعرفة اللغوية والمعرفة الموسوعية والمعرفة التفاعلية.

1-4-2 المعرفة اللغوية

ثمة تحديد مألوف، وهو أن كل نص يتحقق من خلال نسق لغوي معين، وبعبارة أخري: نحتاج لإنتاج نص ما إلي معرفة نحوية ومعجمية أيضاً. ولهذا فإن

منتج النص يقف على معارف، مثل كيف تتحقق الجملة الخبرية، وما القواعد التي تجرى وفقاً لها عمليات الإضمار. كيف توزع معلومات الأساس، الموضوع الذي يوضع مرتبطاً بخطة الحدث، على القضايا، أي الوحدات الدلالية الأساسية للجمل المفردة، وما القواعد التي يمكن إفهام السامع تبعاً لها إذا ما كان موضوع معين، تحدث عنه في النص، معروفاً من قبل أو إذا ما كان هذا الموضوع، قد ذكر من قبل إلخ. وأخيراً تندرج ضمن المعرفة اللغوية أيضاً معرفة عن أي وحدات معجمية تشغل مواقع نحوية في بنية الجملة، كيف تترابط الجمل، ما القواعد الصوتية التي يمكن من خلالها إبراز عناصر الجملة بشكل خاص، أي التركيز عليها إلخ.

إن هذا السرد لمجالات المعرفة النحوية لا يدعي الكمال، بل إنه ينبغي أن تصور في الأغلب من خلال أمثلة مختارة أنه ثمة حصيلة بالغة التفريع من القواعد والوحدات اللغوية ضرورية لإنتاج النص، تحدد البناء الصوتي والنحوي والدلالي للمنطوقات التي تكون النص. ولما كانت النصوص تتكون في

أدنى صورة لها من منطوق واحد، ولكنها في العادة تتشكل من تتابع من المنطوقات تصور مضامين النص فإننا نحتاج أخيراً إلى معارف أيضاً عن كيفية التدليل على أوجه الربط بين الوحدات الدلالية في المنطوقات، وإلى معارف عن ربط الوحدات الدلالية الأساسية في مركبات، وكيف تدمج أوجه الربط في النص في شبكة من العلاقات الدلالية.

في نظرتنا الحالية لم يعن إلى الآن بأن من أجل إنتاج النص يمكن الرجوع أيضاً إلى وسائل سيميوطيقية أخرى، يمكن أن تعوض بشكل محدود وسائل النسق اللغوي، بل إنها يمكن أن تصاحبها وتقويها أيضاً من خلال ورودها التلقائي. وتذكر هنا في المقام الأول تعبيرات الوجه وإشارات اليد التي لا خلاف حول وظيفتها التعبيرية، ولذلك لا يجوز ألا تراعى عند تعريف النص. وفي الفصل الرابع ستوصف بعض هذه الوسائل المصاحبة للغة.

إن المعرفة اللغوية التي وصفت بدايةً بأمثلة من خلال قواعد مفردة في النحو ومن خلال بعض قواعد

معجمية يمكن أن تصنف تبعاً لوظيفتها بشكل أعم إلى نمطين من المعرفة:

(أ) معرفة لغوية نحتاج إليها لنقل التمثيلات الذهنية إلى أبنية صوتية، معرفة - باختصار - ضرورية لعمليات تنظيم الصوت - والمعنى.

(ب) معرفة لغوية نحتاج إليها للبناء اللغوي المركب على المستويات المختلفة للبنية، مثلاً لائتلاف الرموز المعجمية، ولربط القضايا بمركبات أو أبنية قضوية. إن معرفة البناء اللغوي المركب - على الأقل مجالات هذه المعرفة - توصف في الأغلب أيضاً بأنه معرفة التماسك، يفهم من خلالها معارف خاصة يمكن أن تنتظم تبعاً لها المنطوقات والقضايا أو المركبات القضوية، مثل أوجه الإنجاز أو المركبات الإنجازية في كل مدمج جامع (قارن عن ذلك بالتفصيل 2-6-3 و2-6-4).

2-4-2 المعرفة الموسوعية أو الموضوعية

يكتسب أعضاء أية جماعة بشرية في احتكاكهم الفعلي ببيئتهم الطبيعية والاجتماعية

وعلى أساس التوزيع الاجتماعي للعمل أيضاً معرفة خاصة بالعالم تختلف في كمها وعمقها. ويمكن بناء على ذلك أن تتضمن أشكال تقويم شديدة التباين. فالتفريق المتزايد بين المجالات الاجتماعية للاتصال والتعقد المتنامي في العمليات الاجتماعية لاتخاذ القرار تتطلب بقدر أكبر بشكل مستمر أشكال تنظيم ووسائل اتصال أيضاً، تناسب تلك الأهداف المميزة - فلا خلاف حول الأهمية التي تلعبها المعرفة الموسوعية أو الموضوعية نتيجة لذلك بالنسبة لعمليات استيعاب النص. أما أن يكون من السائغ - افتراض أن المعرفة الموسوعية مجال معرفي مستقل، فمسألة تتوقف الإجابة عنها إجابة حاسمة على أي الفروض من التي توائم عمليات استيعاب النص فيما يتعلق بوضع نموذج للمعجم والمعرفة اللغوية. فالمعرفة المعجمية أي المعرفة الدلالية تعد اليوم إلى حد بعيد المعرفة الغالبة التي يمتلكها أعضاء جماعة بشرية معينة وتوفر لهم من خلال تمثيلات دلالية لصور التسجيل المعجمي. فقد أزالت ما تسمى بالمعرفة الموسوعية تلك المعرفة الغالبة، مما أدى ضرورة إلى استخدام خازنة معرفية

أخرى بالذاكرة إلي جانب المعجم، تضم تلك المجلات المعرفية، التي يمكن أن توصف بأنها معرفة موضوعية أو معرفة الخبراء. وسواء أكان تقسيم المعرفة المعجمعية في إطار المفهوم المناقش هنا مبرراً أو غير مبرر فإنه مايزال لا يمكن في الوضع الحالي للبحث والإجابة عنه إجابة مؤكدة، حتى أنه يجب ابتداء أن تبقى المسألة مفتوحة حول ما كان الأمر يتعلق حقيقة مع المعرفة الدلالية والمعرفة الموسوعية بنظامي معرفة متباين، يمكن التفريق بينهما على أساس اختلاف في النشأة واختلاف في خواص الوظيفة أيضاً. ومع ذلك فإنه على كل حال يجب الإشارة إلى أنه من الصعوبة البالغة وضع حد دقيق بين مجالي هاتين المعرفتين، بمعنى أن يقرر أين تنتهي المعرفة الدلالية وأين تبدأ المعرفة الموسوعية. في الوقت الحالي مايزال من غير الواضح إلى حد بعيد إذا ما كان يجب أن تنظم كل من المعرفة الدلالية والمعرفة الموسوعية وفق المبادئ الدلالية ذاتها أو إذا ما كانت المعرفة الموسوعية تتبع مبادئ بنيوية أو وظيفية أخرى. وبغض النظر عن الكيفية التي سيجيب من خلالها البحث عن تلك

المسائل التي ماتزال مفتوحة، فلا خلاف في أن المعرفة الموضوعية تلعب دوراً حاسماً للغاية بالنسبة لاستيعاب النص. ومادامت تلك الأسئلة المطروحة ستظل مفتوحة إلي حد بعيد فإنه يبدو من المبرر افتراض نظام معرفي مستقل يوحد تلك المعرفة الخاصة، التي نكتسبها بناءً على التقسيم الاجتماعي المحدد للعمل. وسوف تتضح بشكل جلي عند وصف عمليات تفسير النص الأهمية التي تعزا إلى المعرفة الموضوعية أو المعرفة الموسوعية (قارن 2-6).

2 المعرفة التفاعلية

إن إنتاج النص - كما عبر عن ذلك من قبل مراراً بشكل صريح وضمني أيضاً - ليس هدفاً في حد ذاته. فإنتاج النص دائماً هو تحقيق المقصد المتكلم، يسخر دائماً لتحقيق حاجة اتصالية. ولما كانت النصوص من منشئها تشكل الصيغة الأساسية للاتصال اللغوي فإنها تفهم على أنها وسيلة شاملة لتحقيق مقاصد أفراد فاعلين اجتماعياً، وتعد وسيلة

شاملة لإحداث الأحوال التي يرغب المتكلم فيها. وهي وسيلة يستطيع المتكلم بها الوصول إلى شيئ في أثناء عملية التأثيرات الاجتماعية المتبادلة.

وقد أشير مراراً إلي التوجه نحو هدف الفعل اللغوي في أثناء ذلك في كل مقترحات النماذج القائمة على الحدث أو النشاط، تلك التي نشأت دخل علم اللغة وعلم النفس الإدراكي ونظرية الحدث ومنطقه أيضاً، بحيث لم يعد هذا الجانب الجوهري في الفعل اللغوي اليوم موضع تساؤل (قارن هارتونج وآخرين 1974، وتشتماير) 1984 Techtmeier، وموتش/ فيهڤجر 1981 Motsch/Viehweger).

ومع ذلك لا يجوز أن يحجب الإجماع الموجود في المصادر نظرنا عن أنه مايزال يفهم ضمن أهداف النشاط اللغوي، كما هي الحال من قبل، ظواهر شديدة التباين، ففي كثير من مقترحات النماذج يسوى بين مفهوم الهدف والنتيجة المحددة للحدث. وعلى العكس من ذلك فإن منطلقات بحثية أخرى تدرك ضمن الهدف حالة الوعي للمتلقي الذي ينبغي

التوصل إليها من خلال إتمام حدث لغوي. ولقد تحاول مقترحات نماذج أخرى أخيراً أن تستنبط أهداف الفعل اللغوي من أنشطة عليا، وترى أن الهدف من:

(14) أعطني من فضلك البراية!

(15) من فضلك بأقصى سرعة!

إن للمتكلم في الحالة (14) هدفاً، وهو أن يستطيع أن يكتب بشكل أفضل، وفي الحالة (15) أن يقوم برحلة كبرى بالسيارة. إن طرائق البحث التي تربط بين مفهوم الهدف وأحوال ذهنية، ينبغي أن تنشأ لدى المتلقي بناء على منطوق (14)، و(15) تصف في المقابل هدف هذين المنطوقين بأن المتلقي يدرك أن المتكلم يريد منه أن ينجز حدثاً معيناً. إن مفهوم الهدف الممثل هنا يتبع محاولة الإيضاح المذكورة أخيراً، مما لا يدع مجالاً للخلاف بأية حال من الأحوال أن الأهداف التي يقصد المتكلم الوصول إليها مع (14) و(15) يمكن أن تنتظم في سياقات نشاطات عليا، وبذلك أيضاً تسخر لأهداف عليا. وبالنسبة لمجال لإيضاح اقتراح النموذج المتمثل هنا لا تفهم تلك

إلا بوصفها أهداف الفعل اللغوي التي يستدعى معها من خلال منطقوات لغوية مضامين وعي محددة لدى المتلقي. وربما يبدو هذا من النظرة الأولى أمراً مقيداً، ولكنه سيتضح في 2-4-3-1 أن مفهوم الهدف المدرك بشكل منظم يمكن أن يوضع في علاقة مع التعبيرات اللغوية، وأن يحدد بذلك تحديداً دقيقاً.

3-4-2 المعرفة الإنجازية

حين ينتج متكلم نصاً ما فإنه يريد أن يحدث به شيئاً ما، يريد به مثلاً أن يستدعي ردود فعل سلوكية محددة لدى المتلقي أو أن يتوصل إلى حالات معينة في بيئته الطبيعية والاجتماعية، تجعل أفعال المشاركين الآخرين في الاتصال ضرورية، ثم يمكن أن ينطلق من أن المتكلمين في جماعة معينة لديهم معارف خاصة، ولديهم معارف عن تلك الحالات التي يمكن أن تحدث في مواقف معينة من خلال منطوقات لغوية وما المنطوقات التي يمكن بها إفهام المتلقي المقصود. ومع أن النصوص بوصفها تتابعات معقدة

من المنطوقات تنتظم في الأغلب في سياقات حديثة معقدة وأن هذا الترابط يحدد قصد الفعل اللغوي تحديداً شديداً فإنه لا يمكن في هذا الأمر إغفال أن الحال التي يقصد المتكلم أن يحدثها لا يمكن الوصول إليها إلا حين يستطيع المتلقي بمساعدة النص التعرف على ذلك القصد الذي يهدف إليه متكلم ما من خلال إنتاج نص ما، وعلى أي نحو يجذب المتلقي إلي الفعل اللغوي، وكيف ينبغي أن يسهم في إحداث الحال المرغوب فيها.

ومع أن طلب الفهم لا يمكن أن يكون هو الهدف الوحيد للفعل اللغوي، فإنه بغير شك أحد الشروط الأساسية لاستمرار المتلقي في استيعاب نص ما إدراكياً بوجه عام ويمكنه بناء على ذلك إحداث الحال التي يرغب المتكلم فيها.

وحين يقصد منتج النص إلى تشكيل بنية المنطوق في نص ما بحيث يمكن أن يجري المتلقي بمساعدة النص تقويماً مناسباً لتحقيق المنتج الهدف، وحين ينطلق منتج من أن النص في موقف ما يمكن أن يكون وسيلة ملائمة لإفهام المتلقي القصد، فإنه بذلك

يكون وسيلة ملائمة لإفهام المتلقي القصد، فإنه بذلك يكون قد عبر ضمناً عن أن ثمة معارف خاصة ضرورية لذلك، وهي - مع أنه قد وصفت هنا بصورة متفرقة - ترتبط بالمعرفة اللغوية ارتباطاً وثيقاً. نحن نخرج من ذلك إلى أن اللغة ترصد من خلال قواعدها ومعجمها أيضاً وحدات تبين أي قصود يسعى إليها متكلم في موقف ما من خلال منطوق ما.

طرحت إلى الآن في المراجع بطرق مختلفة نماذج العلاقات بين المعرفة التفاعلية أي المعرفة الخاصة بالفعل اللغوي، وكذلك المعرفة اللغوية، وهكذا ينطلق هنده لانج Hindelang (1978) ورولف (Rolf) (1983) وآخرون من أن للمتكلم والسامع معارف عن أنماط الهدف التي تصنف وفقها صياغات مميزة للمنطوق، ويمكن التوصل من خلالها إلى هدف ما، فعلى سبيل المثال يمكن أن تصنف الصياغات التالية للمنطوق حسب هنده لانج (قارن 2-4-3-2) وفق نوع الهدف أو نوع الحدث اللغوي «الطلب المتناسق».

(i) تعبيرات أدائية مثل:

أرجو منك أن تحضر معك الكتاب غداً،

(ii) جعل استفهام في صيغ نمطية، مثل:

هل تستطيع أن تحضر معك الكتاب غداً؟ هلا استطعت أن تحضر لي الكتاب غداً؟ ألا يمكنك أن تحضر لي الكتاب غداً؟ إلخ.

وفي المقابل لا يمكن أن تتحقق صور الطلب المتناسقة من خلال تعبيرات مصدرية. بعبارة أخرى: تصنف أقسام من صياغات المنطوق إلي نمط من أنماط الحدث اللغوي، ويختار المتكلم من تلك الأقسام في موقف معين لتحقيق هدفه من الحدث ما يفترض أنه يمكن من خلاله إفهام المتلقي قصده بأفضل السبل، وأن تلك الصياغة للمنطوق مناسبة اجتماعياً وموقفياً لتحقيق الهدف. لا يفترض مع تلك المعالجة المنهجية أية علاقة مباشرة بين المعرفة اللغوية والمعرفة التفاعلية، بحيث تؤشر وفقاً لها تعبيرات لغوية إلى أهداف الفعل اللغوي. بيد أنه لا يفترض على الأرجح إلا وجود ارتباط بين مجالي معرفة، ولا يطالب بأن تتجلى المعرفة التفاعلية في بداية المنطوق وتنعكس

في التعبيرات اللغوية. وفي المقابل تمثل مقترحات نماذج أخرى بنظرية الحدث وجهة النظر القائلة بأنه يوجد في نحو كل لغة مقولات تؤشر إلى أنماط الحدث اللغوي، وتمكن المنتج بذلك من أن يستطيع إفهام قصد ما. وعلى ذلك ينطلق كل من سيرل Searle (1977) وموتش (1987) وآخرين من أن صيغ الجمل تشكل مؤشرات جوهرية، يمكن لمتكلم ما من خلالها أن يصوغ قصده بشكل غير مباشر:

(16) أعطني من فضلك الملح!

(17) هل تتصل بي غداً هاتفياً؟

(18) يحمل بيتر الطرد إلى البريد.

فقد تحققت منطوقات الجمل من خلال صيغة الأمر وصيغة الاستفهام وصيغة الإخبار، حيث أدخلت كل صيغة من صيغ الجمل هذه في علاقة مع نمط الهدف في الفعل اللغوي. صيغة الأمر مع أوجه الطلب، وصيغة الاستفهام مع الأسئلة وصيغة الإخبار مع الجمل الخبرية. وبناء على الدور الجوهري الذي يعزا إلى صيغ الجمل في مقترحات النماذج هذه، فإن

تلك الصيغ توصف في الغالب أيضاً بأنها مؤشرات الأساس، بينما توصف الأدوات والتنغيم والظواهر اللغوية الأخرى التي يمكن أن تعطي (أو تشارك) كذلك مؤشراً إلى مقاصد المتكلم (المتكلمين) بأنها مؤشرات ثانوية.

يمكن بالنسبة لكلا الفرضين إيراد مزايا وعيوب لهما أيضاً، فيمكن لتحليل الحدث اللغوي أن ينطلق من أن لأنماط الأحداث اللغوية مطابقة مباشرة في النحو الذي يفترض بذلك أن أنماط الأحداث اللغوية لها علاقة مباشرة بصيغة الجملة ومن خلالها بصيغة الفعل وترتيب المفردات أيضاً، إنها تجزئ النصوص بطريقة قابلة للتحديد بدقة إلى أحداث لغوية أساسية، وتبين ما النمط الذي يشكل من خلال وحدات ما نصاً ما. ومن جهة أخرى لا يجوز أن نغفل في هذا الأمر أن كل منطوق تحقق في صيغة الاستفهام لا يشكل حتماً حدث سؤال. وكذلك ليس حتماً أن تلحق كل المنطوقات في صيغة التقرير بنمط «الخبر». ففي الحالات المذكورة لا يتوافق نمط الجملة مع نمط الحدث للغوي أو نمط الهدف بأية حال من

الأحوال. وبذلك لا توجد مشكلة التفسير المغاير (غير المباشر) التي برزت لطرائق البحث التي لا تربط أنماط الحدث اللغوي بصيغ الجمل. ومع ذلك فقد تشكلت بالنسبة لها صعوبات أخرى، مثل إقامة علاقة داخلية معينة بين نمط الحدث اللغوي وصياغة المنطوق.

لقد نوقش الفعل اللغوي إلى الآن على مستوى مجرد إلى حد بعيد. فمن المسائل الأساسية في تحليل النص القائم على الحدث مسألة ماذا يفهم تحت الحدث اللغوي وكيف يحدد ذلك الحدث تحديداً دقيقاً في إطار نموذج تحليل النص. ومثل كثير من المقولات الأساسية الأخرى في نظرية الحدث (قارن(التعريفات المختلفة التي أوردت إلى الآن لمقولة الهدف) ظل مفهوم الحدث اللغوي أيضاً لزمن طويل ليس غير دقيق فحسب، بل استخدم بدلالات متعددة. ما حجم الحدث اللغوي، هل يتوافق مع منطوق الجملة أم يتطابق مع النص، سؤال ظل لزمن طويل غير واضح. يوجد لدى سيرل (Searle) (1977، 34) خاصة إشارة إلى أنه يوجد لكل فعل كلامي ممكن جملة ممكنة أو

سلسلة ممكنة من الجمل، يشكل منطوقها الصحيح في سياق معين تمام فعل كلامي.

أما فان دايك Van Dijk (1972، 51) فيسوي بين نص وفعل كلامي أو حدث لغوي، وعلي العكس من ذلك يمثل كومر (Jummer) (1972، 51)، ومارتنز Martens (1974) وفان دايك Van Dijk (1975) وجهة النظر القائلة بأن الفعل الكلامي يتحقق دائماً من خلال جملة، حتى إن حد الجملة يمثل بالنسبة لتحديد الفعل الكلامي مؤشراً مهماً. إن المطابقة بين الحدث اللغوي والنص التي تقابلنا ابتداءً في المرحلة الأولى من تحليل النص القائم على (نظرية) الحدث تتأكد إشكاليتها من عدة وجوه. أولها أن ذلك الرأي يخفى إلى حد كبير الجانب الخلاق للنشاط اللغوي، حيث لا تعد النصوص وفقاً له مجرد إعادة إنتاج، بل إنها تتشكل من أجزاء أساسية مستقلة قابلة للتحديد. وبذلك يمكن أن ينطلق من ذلك أيضاً إلى أن الأحداث اللغوية الأولية تشكل الوحدة الجوهرية الممثلة للمعرفة الإنجازية، وتترابط بعضها ببعض عند إنتاج النص حسب خطة الحدث على نحو خاص، وتتكون بهذه

الطريقة أحداث مركبة. وثانيها تتنافى المطابقة بين نص وحدث لغوي مع مبادئ التكوين الأساسية التي تعد أساس كل من إنتاج النص وتفسيره.

ومع وجهة النظر المتبناه هنا إلى تشكل المعرفة الإنجازية وفقاً لها مجالاً معرفياً أساسياً من المعرفة التفاعلية. يُتبنى كذلك الرأي القائل بأن المعرفة الإنجازية لا تضم سوى معارف عن الأحداث اللغوية الأولية التي يؤول ترابطها إلى إحداث مركبة، بل معارف أيضاً عن أبنية الإنجاز والأهداف المرتبطة بها بشكل منظم (قارن 2-4-3-2).

وبعد هذا التحديد العام للمعرفة الإنجازية بأنها مكون أساسي من مكونات المعرفة التفاعلية ينبغي فيما يلي أن يحدد مفهوم الحدث اللغوي الأساسي تحديداً أكثر تفصيلاً. ففي المراجع الخاصة بنظرية الفعل الكلامي ونظرية النشاط اللغوي أيضاً يوجد عدد كبير من المقترحات الخاصة بالتعريف التي تتفق على الأقل برغم التعليلات والمبررات النظرية المتباينة وأوجه الخلاف المنهجية الجوهرية في أن مفهوم الهدف

يشكل بالنسبة للحدث اللغوي الأساسي مقولة جوهرية (قارن سيرل Searle 1977 وفوندرليش Wunderlich 1976م، وسيرل/ فادرفيكن/ Searle Vanderveken 1975). ينبغي أن يفهم تحت الحدث اللغوي الأساسي فيما يلي حدث إنجازي، يتحدد حسب موتش/ باش Motsch/ Pasch (1987) وموتش Motsch (1987) من خلال السمات المقولية التالية:

حدث إنجازي (= منطوق، مقصد، شرط، نتيجة)

ح إن = (ق، ص، ش، ن)

حيث:

ق: منطوق تعبير لغوي محدد في زمن محدد (ti)، فهو له بناء فونولوجي وتركيبي ودلالي خاص:

ص: يمثل قصد المنتج، للوصول من خلال المنطوق (ق) إلى هدف محدد، سلوك طرحه المنتج للمتلقي أو المتلقين الذين يوجه إليه أو إليهم المنطوق اللغوي. وثمة أهمية بالغة هنا وهي أن منتج هذا الهدف يريد حقيقة إلى الوصول إليه أنه يؤثر

هدف على هدف وأنه مقتنع بأنه يستطيع الوصول إليه من خلال المنطوق (ق).

ش: تخص كمية محددة من الشروط التي يجب أن تتوفر في الموقف الذي ينتج فيه (ق) حتى يمكن أن يتم الحدث الإنجازي بنجاح.

ن: يشير إلى كم من النتائج التي يمكن أن تقع مع إتمام حدث إنجازي. وسوف نعلق فيما يلي في إيجاز على الخواص الثلاثة الأخيرة من الخواص المقولية المذكورة للحدث الإنجازي، إذ يشار من خلال المقولة (ق) بوضوح إلى قصد الفعل اللغوي. وبذلك يرمز (ق) إلى إرادة متكلم ما الوصول إلى حال معينة من خلال المنطوق اللغوي. ويفترض هنا أساساً أن المتكلم يستطيع أن يفهم المتلقي قصده من خلال منطوق لغوي (ق)، وأن المقصد يمكن أن تؤشر إليه مقولات لغوية محددة. ولا يتطلب ذلك بأية حال من الأحوال أن توشر المقولات اللغوية إلي المقاصد بوضوح، وأن تكون مقروءة ببساطة من خلال هذه المقاصد. بل إن التأشير Indikation يعني أنه من

خلال المقولات اللغوية حُصرت أو أبعدت طرائق للتفسير، وأنه يمكن ربط َأوجه تفسير مفضلة بمقولات لغوية.

ومن المؤكد أنه ليست هناك حاجة إلي تعليل خاص لاشتراط الأحداث الإنجازية سياقات حدثية وتكوينات حدثية. ويمكن أن توضح بعض الأمثلة ذلك بشكل عاجل للغاية. فعلى سبيل المثال يشترط الأمر بوصفه صيغة خاصة للطلب إطاراً مؤسسياً يمكن وصفه بشكل تجريبي من خلال «مؤسسة عسكرية». ومن جهة أخرى لا يمكن للمتكلم أن يصدر أمراً إلا إذا كانت لديه كفاءة طلب خاصة، وإذا كان يمكنه من واقع وظيفته أو موقعه أو يوجه أوامر. أما فيما يخص المتلقين فإنه ليست لديهم رغبة في تنفيذ الأمر، وبالنسبة للمتلقي يكون هذا النمط في موقف حدثي معين مقيداً، فهو حدث طلبي يجب علي المتلقي تلبيته، فإذا لم يعمله فإن لدى المنتج إمكانات جزائية ذات أشكال مختلفة. ويمكن أن يتحدد للأحداث الإنجازية أيضاً أوجه تخصيص مماثلة أنه يفترض أنه من خلالها يبلغ المتلقي شيئاً ما. ومما يعد

جوهرياً بالنسبة لأحداث معلوماتية أن المنتج يجب أن يكون مقتنعاً بالشيء الذي يقصد إبلاغه، وأنه يجب أن يعرف أن الشيء موجود وأنه عند الحاجة يمكن إيراد الأدلة على وجوده.

وفي داخل الأحداث المعلوماتية يوجد قسم من الأحداث الإنجازية يقرر المنتج من خلالها أن المتلقي لا يوصل المعلومة التي بُلِّغت له. وتشترط الأحداث المعلوماتية من هذا النمط أوضاعاً اجتماعية محددة بين المشاركين في الحدث وأيضاً مضامين حدثية خاصة، يفترض المتكلم أنها ممتعة ومهمة للمتلقي. ولذا فإنه ليس ممكناً بالتأكيد أن يُسِر للمتلقي أن:

(19) فيينا عاصمة النمسا.

(20) يغلي الماء عند درجة 100 مئوية.

بينما تُسَر إليه معلومات مثل:

(21) رسب بيتر للمرة الثالثة في امتحان القيادة.

تعكس الشروط المدركة من خلال مقولة «ش» – كما توضح الأمثلة بشكل مؤكد ظواهر شديدة التباين للفعل اللغوي. فمثلاً تتطلب أحداث إنجازية

كثيرة علاقات اجتماعية خاصة بين المشاركين في الحدث أو تشترط لتمام موفق سياقات موقفية محددة أو مؤسسية أيضاً، وأحداث أخرى تجعل دوافع معينة أو مواقف أو قدرات المتلقي ضرورية أو تقرر أولويات لأحد المشاركين في الحدث أو لكليهما أيضاً.

ويمكن أن نقرر هنا بإيجاز ابتداءً أن المتكلمين في جماعة معينة لديهم معارف خاصة وتلك الشروط التي يمكن من خلالها تحقيق حدث إنجازي بشكل موفق. إن هذه المعرفة الخاصة عن شروط الحدث، التي يمكن تسميتها المعرفة الشرطية هي جزء محوري من المعرفة الإنجازية. يمكن من خلال وجهات النظر التي عرضنا لها حتى الآن حول بنية الأحداث الإنجازية ووظيفتها، الانتهاء إلى أن الهدف المرتبط بالحدث الإنجازي والشروط الضرورية لتحقيق الهدف تشكل نموذج الإنجاز الذي يمكن للمتكلم عند إنتاج النص أن يختار منه اعتماداً على التقويم الإدراكي لموقف الحدث والمشاركين فيه. فيمكن مثلاً أن يحقق طلب متناسق اعتماداً على عملية الإدراك للموقف والمتلقي.

(22) لقد نسيت اليوم حافظة نقودي. هل تدعوني إلى فنجان قهوة؟ سأرد لك ذلك في فرصة أنسب.

(23) هل تتفضل علي اليوم بفنجان من القهوة؟

(24) يجب علي اليوم أن أتنازل عن قهوتي. لقد نسيت لغبائي حافظة نقودي في البيت.

توضح الأمثلة أن الطلب المتناسق يمكن أن يتحقق من خلال حدث إنجازي أساسي أي من خلال طلب يعلل من قبل المتكلم وكذلك من خلال حدث إنجازي آخر ينبغي أن يحفز المتلقي لتنفيذ الحدث، ومن خلال إيضاح الحالة الحرجة أيضاً دون أن يطلب من المتلقي القيام بحدث معين، أي حدث إنجازي يختار في موقف معين هو قرار استراتيجي للمنتج. لقد صار واضحاً في ضوء الأمر الذي سبقت مناقشته، أنه بإتمام الحدث الإنجازي تخلق وقائع لم تكن موجودة من قبل، أي أننا نمتلك معارف عن أي الوقائع يمكن أن تحدث وما النتائج التي يفرزها إتمام

حدث إنجازي. فحين يتم متكلم ما ، لديه الكفاءة اللازمة في موقف معين، حدثاً إنجازياً، مثل:

(25) أفتتح بها جلسة اليوم.

فإنه يخلق بإتمام الحدث الإنجازي واقعة، لم تكن موجودة حتى وقت الكلام. ويتضح من خلال الأمر أن متلقي الطلب عليه أن يلبي الطلب وأنه في حالة عدم الالتزام به تتوفر لدى المنتج وسيلة جزاء. ولا يسري هذا على الطلب المتناسق. ويعبر عن المعرفة بالنتائج التي تنشأ عند إتمام حدث إنجازي من خلال المقولة (ن). ويفهم تحت (ن) تلك النتائج الاجتماعية التي تنشأ بشكل عرفي عن إتمام حدث إنجازي، وليس تعدد التأثيرات الممكنة التي يمكن أن تحدث أيضاً من خلال أحداث إنجازية. فمثلاً يمكن أن يفهم متلق حدثاً إنجازياً على أنه إهانة أو اتهام أو غيرهما دون أن يكون المنتج قد قصد ذلك. وتجمل هذه التأثيرات في المراجع تحت مفهوم أثر القول.

وكما تلحق الجمل بأنماط للجمل فإنه يمكن الانطلاق من ذلك إلى أن الأحداث الإنجازية أيضاً

تتبع أنماطاً من الأحداث. إن السؤال عن أي الأنماط التي تفترض للأحداث الإنجازية ترتبط في المراجع بمعايير التنميط المختارة، وكذلك بفروض حول العلاقة بين المعرفة اللغوية والمعرفة التفاعلية، وبخاصة المعرفة الإنجازية، ذلك السؤال قد أجيب عنه إلى الآن إجابات متباينة (قارن بلمر Ballmer 1979 وسيرل Searle 1976، وفوندرليش Wunderlich 1976). ويمكن بناءً على تحديد المفهوم السابق ذكره للحدث الإنجازي، والقصد الذي عبر عنه مراراً فيما سبق بشكل صريح أو ضمني، وهو أن اللغات الطبيعية تمتلك مقولات تؤشر إلي الأحداث الإنجازية التي تعبر عن أي قصد رمى إليه المتكلم بحدث إنجازي ما، أن يُحدد نمط الأحداث الإنجازية من خلال المعايير التالية:

حدث إنجازي 1 = (منطوق 1، هدف 1، شروط 1، نتائج 1)

ح إن 1 = (ق 1، هـ 1، ش 1، ن 1)

أي أن نمط الأحداث الإنجازية، نمط الإنجاز، يتحدد من خلال نمط المنطوق ق، ومن خلال نمط الهدف

(هـ 1) وكم من شروط خاصة مميزة لنمط الهدف هذا (ش 1) وكذلك من خلال كم من النتائج الاجتماعية (ن 1) يمكن أن تحدث عن إتمام حدث إنجازي (قارن موتش Motch 1987). وحين ينطلق من ذلك إلى أن صيغ الجمل تعرض مقولات النحو تلك التي تتطابق مع أنماط الأحداث الإنجازية، فإنه ينشأ عن ذلك التنميط التالي للأحداث الإنجازية:

1 - أحداث معلوماتية، نمط هدفها الاعتقاد (س، م) أي أن للمنتج هدفاً بأن يعتقد السامع أنه على صواب من أن س قدم واقعة معينة.

2 - أحداث الطلب، نمط هدفها التنفيذ (س، م)، ينبغي أن ينفذ المتلقي ·س) حدثاً حدده المنتج أو يظهر رد فعل سلوكي.

3 - أحداث الاستفهام، نمط هدفها القول (س، م2) ينبغي للسامع (س) أن يبلغ المنتج من خلال حدث الاستفهام معرفة خاصة لا تتوفر للمنتج.

يتشكل كل نمط من هذه الأنماط الإنجازية الأساسية من خلال كم محدد من أقسام الأحداث

الإنجازية التي ترتبط بناءً علي هدف جوهري بنمط الإنجاز، وتُكَوِّن بناءً على الشروط المتباينة التي تتطلبها، وبناءً على النتائج المختلفة التي تحدث بإتمامها، أقساماً خاصة من الأحداث الإنجازية. ولذا يتفرع نمط الطلب إلى أشكال طلب متناسقة، وغير متناسقة وأوامر، وإرشادات وتعليمات وتوصيات إلخ، تلحق كلها بهذا النمط بناءً على الهدف الجوهري «التنفيذ» (س، م)› ومع ذلك تكون بناءً على شروط متباينة أقساماً خاصة من الأحداث الإنجازية. وعلي العكس من ذلك تنقسم الأحداث المعلوماتية إلى تقارير، صور من التأكيد، والزعم إلخ. وكما بينا فيما سبق يمكن أن ينطلق من ذلك إلى أن كل قسم يمثل نموذج حدث خاص، نموذج إنجاز خاص تنتظم من خلاله معرفة خاصة عن الهدف والشروط التأسيسية والنتائج الاجتماعية في بنية معرفية. إن الأمر مع اقتراح التنميط المقترح هنا يتعلق بأنماط المعرفة الإنجازية، أي أنماط أفعال لغوية أساسية، وليس بأنماط من تتابعات المنطوق المعقدة، ولا بمعرفة حول أقسام النص.

2-3-4-2 الأبنية الإنجازية

نعلم من خلال ممارستنا الاتصالية أن الأهداف كثيراً ما لا تتحقق بطرق مباشرة، بل عبر أهداف جزئية محددة فحسب، وأنه توجد للوصول إلى هدف معين إمكانات تحقيق متباينة، يمكن أن يختار منها منتج النص في موقف محدد ، وبذلك تشمل معرفة الإنجاز بالمعنى المبين آنفاً زيادة على معارف عن إنتاج أو تفسير أحداث إنجازية أساسية، معارف أيضاً عن تحقيق أهداف أحداث مركبة، ومن ثم عن الشروط التي تترابط وفقاً لها الأحداث الإنجازية، وتدمج في وحدات حدثية، أي وحدات وظيفية مركبة.

تخلف عملية توظيف المتكلم للمكونات المعرفية هذه آثاراً كشهرة في بنية النص، إنها تتجلى في بنية خاصة للمنطوقات التي توصف في الغالب إلى الآن بنية الحدث في النص. أما المشكلة التي صارت بذلك محور الاهتمام قد درست من قبل في 2-3 في إطار وجهات نظر عامة خاصة بنظرية النشاط، ووضحت كذلك بمساعدة المثال النصي (13)، فللوصول إلى

هدف ما لابد في أغلب الأحوال من إيجاد شروط محددة ابتداءً، أي تحقيق أهداف أو أجزاء من أهداف وسيلية لا يكون تحقيق هدف خاص بوجه عام ممكناً إلا من خلالها. أما أي شروط يعدها المنتج ضرورية لتحقيق الهدف فتعتمد بشكل صارم على نتيجة التقويم الإدراكي لموقف الاتصال والمشاركين في الحدث. ففي المثال (13) فقد عرفنا أن المتكلم الذي حاول أن يدفع المتلقي لتنفيذ حدث ما، الذي يرمي بذلك إلى هدف يحققه السامع (س)، كثيراً إما يقدم تبريراً أو تعليلاً لكون السامع ينبغي عليه أن ينفذ الحدث الرغوب فيه، وليس المتكلم نفسه، حتى يصل إلي الهدف الذي يرغب المتكلم فيه. غير أن المتكلم يستطيع أيضاً من خلال إدراك معارف المشاركين في الحدث وحوافزهم ومواقفهم أن يصل أيضاً إلى نتيجة مفادها أنه يستطيع في الحقيقة أن يلزم السامع بتنفيذ الحدث المرغوب فيه وأن هذا (الأخير) مع ذلك يمكن ألا يكون محفزاً بوجه خاص لتنفيذ الحدث. أخيراً فهو يستطيع أن يوضح للسامع مرة أخرى أنه بوجه عام لديه معارف وقدرات ومواهب لأشكال من

تنفيذ الحدث. ويرتبط بكل حدث من هذه الأحداث الإنجازية هدف معين توجد من خلاله في النهاية شروط لكي يتوصل بوحدة منطوق مركبة إلى هدف، التنفيذ، (س،م). إن الأحداث الإنجازية التي تشكل تتابعاً من المنطوقات لا تعد تبعاً لذلك متكافئة فيما يختص بتحقيق الهدف.

إنها تشكل على الأرجح مركبات أحداث إنجازية تتركب بطرق متباينة بناء على الأهداف التي يراد الوصول إليها من خلال الأحداث الإنجازية الفردية.

وهكذا يبدو من المسوغ أن ينطلق من أنه في وحدة حدث مركبة يؤدي حدث إنجازي واحد وظيفة مميزة غالبة، بحيث يمكن أن تكون بارزة لكل من المنتج والمتلقي، على أن تكون أحداث إنجازية أخرى ثانوية بالنسبة للحدث الغالب، أي تتحقق أهداف جزئية تعد ضرورية لتحقيق هدف الحدث الإنجازي الغالب. ويوصف الموضوع الموصوف هنا لدى موتش/ فيهفجر Motsch/ Viehweger (1981) بأنه ربط

براجماتي بين المنطوقات أو تدرج الإنجاز. وقد توصل إلى معارف مماثلة كل من سيرل Searl (1980) وفان دايك van Dijk (1980) وفيررا Ferara (1980 أو ب) الذين ينطلقون من أنه توجد أفعال كلامية رئيسة أو أفعال كلامية غالبة يدعم تحقيقها بنجاح أفعال كلامية فرعية أو أفعال كلامية ثانوية (قارن حول ذلك بالتفصيل شكل 9 وشكل 10). ويمكن أن تكون أحداث الإنجاز المركبة المنتظمة بوصفها سلميات إنجاز من جهتها ثانوية أيضاً أي لها وظائف مدعمة بالنظر إلى مركبات الإنجاز الأخرى، تكفل هي نجاحها، ومايزال في الوقت الحاضر لم يتحدد بعد إلى حد بعيد، ما علاقات التدعيم، أي ما أنماط المساندة الموجودة بين حدث إنجازي غالب أو مركب من الأحداث الإنجازية وحدث إنجازي ثانوي أو مركب من أحداث إنجازية ذات وظيفة ثانوية.

وقد سبقت الإشارة إلى أنماط ممكنة من علاقات المساندة في سياق وصف الشروط التأسيسية لأنماط الأحداث الإنجازية (قارن 2-4-3-1). فقد قيل هناك إن أنماط الإنجاز تمثل الأبنية المعرفية التي تتكون من

معرفة بالأهداف الجوهرية، وكذلك الشروط التي يجب أن تتوفر لتحقيق هدف ما.

إن كل شرط من هذه الشروط التأسيسية الذي يمكن أن يصرح به في النص ارتباطاً بالتقويم الإدراكي لموقف الحدث، أي أن يحققه حدث إنجازي، يعكس علاقة تدعيم مميزة.

لعل المخطط 9 يوضح هذه الحال مرة أخرى:

يرتبط بالأحداث الإنجازية ح إن 1-4 أهداف وسيلية لها وظيفة تدعيم نسبة إلى الهدف الجوهري، فبين الحدث الإنجازي الغالب والأحداث المساندة توجد علاقات تدعيم مميزة، يمكن أن تعد علاقات نمطية (أصلية) بين الحدث الإنجازي الذي يوضح الهدف الجوهري، والأحداث الإنجازية التي تحقق أهدافاً وسيلية.

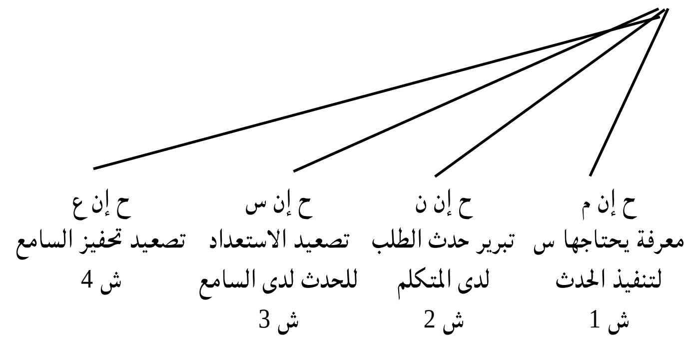
بيد أن الهدف الجوهري الذي يقصد المتكلم التوصل إليه بإتمام حدث إنجازي يدعمه أيضاً أن المتكلم يبلغ السامع عن عمله المستقبلي، ويحاول أن يقدم له معينات على الفهم أو ييسر قضايا فهم

النص. ويختلف نمط علاقات التدعم هذا الذي يتكون عادة من خلال ما يسمى بالمنطوق ما وراء الاتصال وحدث إنجازي أو عدة أحداث إنجازية، عن النمط الذي سبق وصفه بأنه في هذه الحال يستند حدث من الأحداث الإنجازية دائماً إلى الحركة الفعلية لدى الاتصال. أخيراً يمكن أن يحاول المتكلم التوصل إلى الهدف الجوهري أيضاً بأن يحاول تدعيم الحدث الإنجازي الذي يستطيع من خلال أن يفهم هذا الهدف، ويستطيع من خلاله أن يجعل قصده غير مباشر، وذلك من خلال مركبات إنجازية، أي وحدات أحداث مبرمجة وظيفياً.

وقد أوضح موتش/ فيهقجر /Motsch Viehweger (1981) فيهقجر Vihweger (1983م) هذا النوع من علاقات التدعيم أو المساندة عن طريق نصوص النداء. ففي هذا النوع من النصوص تدعم حدث الطلب المميز بـ * أي ذلك يمثل الهدف الجوهري، من خلال وحدات حدث كثيرة يمكن أن توصف وظيفياً بأنها تحليل للموقف، وتقويم له وتحليل للهدف وتخصيص للحدث.

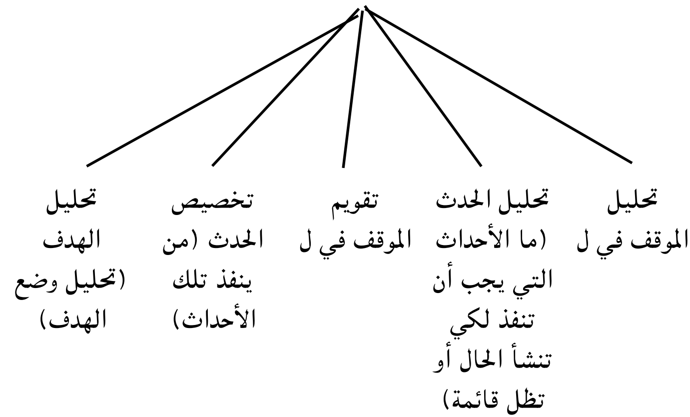
(شكل 9)

ح إن (حدث إنجازي غالب ذو هدف جوهري، تنفيذ، (س، م) (طلب متناسق)



شكل (10)

* نفذ حدثاً (ح) تنشأ حال معينة ل أو تظل قائمة



3-3-4-2 معرفة بمعايير اتصالية عامة

إن المتكلم الذي ينتج نصاً، لا يملك فقط معارف عن كيفية إمكانه إفهام السامع قصداً معيناً بمساعدة النصوص، وكيف يمكن للسامع أن يتلقى نصاً ما حسب شروط الفهم الفعلية أو المقبولة لدى المتكلم، ومن ثم يتزود بمعينات على تلقيه. إن المتكلم يملك أيضاً معارف عن قدر المعرفة المختزنة في الذاكرة الذي ينشط في حالة معينة بما يوافق تحقيق الهدف، وبعبارة أخرى: يمكن أن ينطلق من ذلك إلى أن المتكلم الذي ينتج نصاً ما، لديه أيضاً معارف عن المعايير الاتصالية الأساسية، ومعارف عن كيفية إتمام إنتاج النص وتلقيه بوصفه نشاطاً تعاونياً في حالة معينة. وقد حاول جرايس Grice (1986) أن يسير هذه المعرفة عن المعايير الاتصالية العامة من خلال مبدأ التعاون العام الذي يتبعه - حسب وجهة نظره - كل المتكلمين:

أسهم في النقاش على نحو ما يكون لزاماً في الموقع الخاص بك بما يتوافق مع الهدف المقبول واتجاه المحادثة التي تشارك فيها.

ويستخلص جرايس من ذلك أربعة مبادئ (مبدأ الكيف والكم والعلاقة والطريقة) ويذهب إلى أنه يمكن أن توجد كذلك مبادئ أخرى اجتماعية، وجمالية وأخلاقية، ولكنها لا تندرج تحت مبدأ التعاون العام. ولا يراد هذا الاستمرار في تتبع ما إذا كانت معايير جرايس، وإلى أي حد تستوعب مجال المعرفة داخل معرفة الحدث اللغوية. وينبغي فضلاً عن ذلك أن يشار إلى أن منتج النص لديه معارف عن كم المعلومات التي يلزم أن يتضمنه نص ما في موقف معين، حتى يمكن للسامع أن يعيد بناء قصد المتكلم، بمعنى أن منتج النص لديه معارف عن متى يكون نص ما مناسباً في موقف ما ومتى لا يكون مناسباً. فالمنتج لن يعلم شريكه عن شيء ما إلا حين يمكن أن يتأكد من أن المعلومة بالنسبة له جديدة ومهمة. ولذلك لا يجب عليه بأية حال من الأحوال أن يتلفظ بالأساس القضوي بأكمله. ولما كان السامع قادراً على إعادة البناء الذهنية فإنه ربما يكون أمراً غير اقتصادي إلى حد كبير إنتاج نص «معلوماتي» أكثر مما يتطلب الموقف المعين ذلك. ومن ناحية أخرى يعرف

منتج النص أيضاً أن النص ينبغي أن يتضمن مجالاً من الحقائق معروفاً للسامع من قبل، وأن منتج النص ومتلقيه يمتلكان بذلك عالماً براجماتياً للخطاب (كمبسون Kempson 1975)، يعد أساساً مشتركاً لكل من منتج النص ومتلقيه، ومن ثم شرطاً ضرورياً للتفاعل والحفاظ على المحادثة. وتعد أيضاً المعارف عن اختيار بدائل إقليمية أو اجتماعية معينة في لغة ما لها علاقة بسياقات الموقف من المعارف حول المعايير الاتصالية الأساسية.

ويشير جازدر Guzdar (1979) إلى أنه توجد إلى جانب اللغة اليومية المعتادة لدى السكان الاستراليين الأصليين ما يسمى لغة الحموات» التي تستخدم دائماً حين يكون أقارب لهم حرمة معينين (مثل والدي الزوجة وابن أو ابنة الزوج/ الزوجة إلخ). وأثبت كومري Comrie (1976) في بحوثه للغة الجاوية أنه توجد عدة ألفاظ للأرز يتوقف الاختيار منها على قدر التأدب الذي يريد متكلم ما أو يجب أن يعبر به تجاه سامع ما. ويمكن التوسع إن شئنا في قائمة الأمثلة غير أن يكفي لعرضنا أن يشار من خلال

بضع أمثلة إلي معايير الاتصال الأشد اختلافاً في نوعها، التي يتبعها المتكلم في فعله اللغوي.

4-4-2 معرفة ما وراء اتصالية

أشير من قبل مراراً إلى أن المتكلم عن إنتاج نص ما يحاول إلى حد بعيد أن يستكنه شروط فهم السامع بأن يبني في النص وسائل معينة على تقسيمه وتلقيه، ارتباطاً بالهدف المحدد الذي يقصد بنص ما في حالة معينة التوصل إليه، واتصالاً بالأساس القضوي الذي يطوره ويصوره في تتابع القضايا في أثناء إنتاج النص.

ويبلغ السامع من خلال تلك الوسائل المعينة عن مسار إنشاء النص المستهدف أو ما سبق تحقيقه. ويحاول المتكلم عن طريق هذه الوسائل المعينة على تقسيمه وتلقيه التي يمكن أن تتناول على أنها مكونات في تخطيط النص أو - كما هي الحال في الاتصال الشفوي الذي يمكن أن يضبط من خلاله بشكل مباشر منتج النص تلقي السامع للنص ومن ثم

يؤثر فيه تأثيراً مباشراً أيضاً - يمكن أن تتلقى بناءً على نتائج الرباط الرجعي في أثناء تحقيق النص. (يحاول المتكلم) أن يتجنب معوقات الاتصال التي يمكن التنبؤ بها أو يتغلب على معارضات الاتصال التي سبق حدوثها. وبذلك يستطيع منتج النص في تخطيط نص ما أن يتناول أشكال من التكرار أو حتى الاختصار لكي ييسر للسامع بهذه الطريقة فهم النص، غير أنه يمكن أيضاً في الحالات التي يسيء الفهم، التي يفسر فيها السامع النص ليس بالمعنى الذي يقصده المتكلم، أن يجري تصويبات، ويشير بذلك بشكل صريح إلى أنه أراد أن يُفْهَم على هذا النحو وليس علي نحو آخر. وبالنسبة للحيلولة الوقائية دون معوقات الاتصال -ج وكذلك لتصحيح موانع الاتصال أو التغلب عليها يستطيع منتج النص أن يلوذ بمخزون ثري من المنطوقات اللغوية، يمكنه من خلاله أن يوجه شيئاً أو يفسره أو يوجزه أو يحدده أو يصوب بها نفسه أو شريكه في الاتصال فتسمى في المراجع الأحداث المنظمة للنص (أنتوس Antos 1982) وأفعال الكلام المنظمة للخطاب (ڤوندرليش

Wunderlich 1976) والصياغات (جارفنيكل/ ساكس Gurfinkel/ Sachs 1976، بـلـيـسـتـر/ نـوتـدورفـت Bilesener - Nothdurft 1978، وأفعـال الكلام ما وراء الاتـصـالـيـة (مـايـر – هـرمـان Mayer - Herrmann 1978)، تـشـتـمـايـر Techtmeier 1984)، والأحـداث اللغوية المتعلقة بالاتصال (فيهڤجر Wiehweger 1983 أ) وأحداث تكوين النص أو أحداث إعادة الصياغة (جـولـيـش/ كـوتـشـي Gulich/ Kotschi 1987) وطرق تكوين النص في أثناء الاتصال (راث Rath 1979).
وتتبع هذه الأحداث اللغوية التي يقدم من خلالها للسامع معينات على فهم النص، وينبغي أن يتوصل من خلالها إلى الأهداف المساعدة (فـيـهـڤـجـر Wiehweger 1983 أ) أحداث مثل: التفسير والتعديل والتصحيح والتحديد والإيضاح والتعميم (راث Rath 1975) والإعادة والتصويب والإكمال والاختصار والـتـفـسـيـر (فـونـدرلـيـش Wunderlich 1976 أ) والاستمرار والتأكيد والتكرير والتحسين والتشديد والإبراز (فايس Weiss 1975)، والإيضاح والإكمال

والتخصيص والتصوير والتعليق (دانش Danes 1983).

وعلى الرغم من أن المتكلم - كما يوضح العرض الموجز - يستطيع من خلال هذه الأحداث اللغوية التوصل إلى أهداف غاية في الاختلاف فإن هذه الأحداث برغم الفروق الوظيفية بينها لها خاصية مشتركة: إنها أحداث لغوية يريد منتج النص من خلالها أن يكفل فهم النص ويقيم من خلالها اتصالاً بمجرى الاتصال مباشرة. وبعبارة أخرى: يستطيع كل من المتكلم والسامع أن ينشطا معرفة خاصة من أجل إنتاج النص، يسعيا من خلالها إلي الحيلولة دون معوقات الاتصال. وتسمى هذه المعرفة ما وراء الاتصالية، وتعد مجال معرفة خاص للمعرفة التفاعلية.

5-4-2 معرفة بأبنية النص الكلية

إن المتكلم الذي ينتج نصاً يتخذ بذلك في الوقت نفسه قراراً يخص البنية الكلية التي يتحقق

فيها نص ما. فمثلاً يستطيع المتكلم أن يحكي إلى شريكه في الاتصال عن حادث مروري وأن يكتب عن ذلك تقريراً إلى التأمين بوصفه شاهداً وأن يعد محضراً عن مجرى الحادث من وجهة نظره. ففي كل حال يحقق الأساس القضوي «حادث مروري» مناسباً للأهداف المختلفة التي يتبعها المتكلم في النص، من خلال أنواع مختلفة من النصوص التي تميز الملامح الفارقة بينها. حين يحكي المتكلم عن حادث، فإنه سيعمل ذلك في صيغة شفوية بوجه خاص، بينما تتحقق كل النصوص الأخرى التي استخدمت هنا، تحققاً كتابياً. غير أن الحكي والمحضر وكذلك التقرير يختلف كل منها عن الآخر في مبادئ البناء الخاصة أيضاً، وفي علامات أو «أشكال نصية» كلية نمطية. ويمكن بناء على المثال الذي أوردناه هنا أن يستنتج ابتداءً أنه لا يوجد بين الأساس القضوي (في مثالنا «حادث مروري») والهدف من جهة والبناء الكلي للنص أي ارتباط، إذ يمكن بوضوح أن يتحقق «المضمون» الواحد هو نفسه من خلال أشكال نصية شديدة التباين مرتبطاً بهدف المتكلم.

ومع ذلك لا تؤكد التحليلات المفصلة هذا الانطباع الذي يكتسب للوهلة الأولى. إن لدى المتكلم والسامع معرفة خاصة عن البنية الكلية للنص أو معرفة أنواع النص التي تمكنهما من تحديد النصوص بأنها نموذج لقسم أو نوع. وقد اقترح فاندايك (1980 م ب) أن تسمى هذه الخواص البنيوية الكلية للنصوص بأنها «أبنية عليا» أو «أبنية شاملة».

وتتبع هذه المعرفة عن الأبنية النصية الكلية أيضاً معارف خاصة عن «الوحدات الكلية» التي تميز النصوص، وعن تتابعها وعن الصلة بين الهدف والأساس القضوي والبنية الكلية للنص أيضاً. وعلى الرغم من وجود مقترحات كثيرة حول التصنيف اللغوي لأنواع النصوص في الوقت الحاضر واشتمال دراسات علم اللغة النفسي عن استيعاب النص بكثرة في السنوات الأخيرة على هذه الأبنية الكلية (قارن 1-3) فإنه ماتزال معارفنا الحالية عما يسمى «بالأبنية العليا» في بداياتها إلى حد كبير. ولذلك ستكون إجابتنا عن السؤال حول أي المعارف الخاصة التي تتبع المعرفة بأبنية النص الكلية غير وافية ولا مرضية.

وقد اتضح من عدة نتائج إمبريقية أن كلاً من المتكلم والسامع لديهما معرفة خاصة بأبنية النص الكلية وأنهما يستطيعان كذلك إلحاق النصوص التي ينتجانها ويتلقيانها، كل منها بالنوع النصي الخاص به إذ لا يقدم بالنسبة لنصوص كثيرة على الإطلاق صراحة توصيف لأنواع النصوص. ومع ذلك يستطيع المتلقي عند التلقي الإدراكي لنص ما أن يقرر ما إذا كان المتكلم - يحكي له شيئاً أو يخبره عن شيء أو يُحاجِّه إلخ، أي أن المتلقي يستطيع أن يقرر بمساعدة الخواص الكلية للنص بوضوح ما إذا كان النص الذي أنتجه المتكلم نصاً سردياً أو وصيفاً أو جدلياً. ولعل هذه المشكلات يمكن أن توصف من خلال ما يسمى بالنص السردي وصفاً موجزاً. فمن المؤكد أنه يوجد أمر بدهي وهو أن المتكلم يمكنه أن يحكي حادثة ما عدة مرات، دون وجوب مطابقة تتابع الحادثة الفعلي بتتابع ذكرها في النص، بل يستطيع أن يخالف بينهما من عدة نواح. وعلى الرغم من أن المتكلم يستطيع أن يعرض الحادثة بعينها من خلال بدائل حكي متباينة، فلا يختار لها بأية حال العبارات

اللغوية ذاتها، فإن هذه البدائل تشير إلى أوجه اشتراك بنيوية نمطية، وتتسم بوحدات مائزة. ويمكن من خلال الدراسات الكثيرة التي أجريت إلى الآن على نصوص سردية (قارن كفاستهوف Questhoff 1980 أ، ب وجوليش/ كفاستهوف Gulich/ Quasthoff 1986) أن يستخلص النتيجة التالية وهي أن نصوص هذا النمط تتسم ببنية حكي مائزة، تكونت من وحدات خاصة.

وإذا ما انطلقنا - كما هي الحال من اقتراحنا عن نموذج لغوي نصي - من أنه لدى المتكلم والسامع معرفة خاصة بأبنية النص الكلية فإنه يمكن أن يفترض ابتداءً أنه لديهما معرفة بموضوعات حكي خاصة. ولا يتبع ذلك بالتأكيد أن الماء يبدأ الغليان عن درجة حرارة 100°، وأن فيشتلبرج Fichtelberg أعلى جبل في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، بل الموضوعات التي يمكن أن توصف ابتداء بشكل رسمي بأنها حوادث يضمنها المتكلم نفسه أشخاصاً معروفين للمتلقي إلخ. ففي أشكال الحكي الحوارية يتعلق الأمر في المقام الأول بأحداث (عن أشخاص) يعدها المتكلم شيقة

ومن ثم جديرة بالذكر، حيث يمكن أن تكون أهميتها ناتجة عن انحرافات عن المعيار وباعتبارها مجريات أحداث غير قابلة لأن يتنبأ بها. ولذلك افترض في الدراسات الخاصة بنصوص سردية أن أشكال الحكي تتكون من وحدة يمكن أن يطلق عليها حادثة تتكون هي بدورها من وحدتين العقدة والحل. وتحصل الحوادث دائماً في إطار موقفي معين، أي مكاني وزماني ومؤسساتي أيضاً. ومن ثم فإن إطار الموقف يعد وحدة مهمة أخرى في البنية الكلية لنص «الحكي». ونعلم من خلال خبرتنا الاتصالية أنه يمكن أن يبلغ من خلال الحكي عن حوادث عدة تندمج في واقعة وأن القصة التي وقعت يقومها المتكلم (التقويم) وأن المتكلم يرمي إلى استخلاص «عبرة» من الحادثة المحكية (الأخلاق) (حول بنية نصوص سردية انظر دانش/ فيهفجر Danes/ Viehweger (محرران) 1977، قارن 5-3-4-3.

5-2 تخطيط النص، واستراتيجيات الإنتاج

حللت في 2-3 و2-4 جوانب معينة من إنتاج

النص تحليلاً مفصلاً، وانطلق في ذلك من أن المتكلم الذي ينتج نصاً يتوسل بمعارف مختلفة، يمكن أن تنتظم فيث ثلاثة أنظمة معرفية هي:

- **معرفة لغوية.**
- **معرفة موضوعية أو موسوعية.**
- **معرفة تفاعلية**، تشمل معرفة إنجازية وكذلك معرفة عن معايير اتصالية ومعرفة ما وراء اتصالية بوصفها معرفة خاصة بضمان الفهم والحيلولة دون معارضات الاتصال (انظر حول ذلك أيضاً 4-4) ومعرفة عن أبنية النص الكلية أو أنواعه. لا يدعي هذا التصنيف الكمال، كما أنه لا يقدم في كل حالة معلومات راسخة عن تنظيم الأنظمة المعرفية المفردة وبنائها من جهة، وكذا عدد تفاعلها في أثناء عملية إنتاج النص من جهة أخرى. ولذلك يجب أن يوضح مرة أخرى أنه يوجد في الوقت الحاضر نظريات متطورة في تباين واضح حول الأنظمة المعرفية المفردة، وأن رؤانا لذلك لتنظيم هذه الأنظمة ومبادئ عملها ماتزال في حد بعيد في مراحل أولية، فنحن لدينا حالياً معارف مؤكدة

نسبياً عن المعرفة اللغوية، وقد مكنتنا دراسات منظمة في السنوات الأخيرة من نظرات أولية أيضاً عن بنية المعرفة التفاعلية ووظيفتها.

أما فيما يختص بتنظيم المعرفة الموسوعية فإن البحث في الوقت الحالي مايزال غير قادر إلى حد بعيد عن اقتراح حلول مرضية على سبيل التقريب. ولكن على الرغم من أوجه القصور تلك فقد طورت حالياً بعض التصورات الأساسية المهمة التي يمكن أن يستنبط منها من ثم فروض قابلة للاختبار لاستمرار البحث اللغوي النصي. وينبغي فيما يلي توصيف بعض هذه الفروض في صورة قضايا.

من السائغ دون شك أن ينطلق من أن عملية تحديث معارف إنتاج النص ليست عملية متعاقبة بل تضافر متفاعل للأنظمة المعرفية المفردة. ولذلك لا يمكن أن يستنتج من التسلسل الذي توصف من خلاله الأنظمة المعرفية المفردة تتابع في عملية تحديث المعرفة الخاصة بإنتاج النص. ومما تأكد في تلك الأثناء أيضاً الفرض القائل بأن إنتاج النص بوصفه حلاً مركباً للمهام يتضمن تخطيطاً، أي أن إنتاج النص هو

عملية خلاقة يُفَعِّل معها المتكلم المعارف المفردة تفعيلاً استراتيجياً، يستحضر من خلالها ذهنياً الأهداف التي يرمي التوصل إليها من خلال فعله اللغوي. ومن الجلي أن يمكن أن يستخلص من ذلك أيضاً أن التحقيق اللغوي الفعلي لنص ما يعد اختياراً للمنطوقات المناسبة في مرحلة متأخرة نسبياً من هذه العملية بينما يقع في المرحلة الأولى من إنتاج النص تخطيط للحدث الكلي والأساسي القضوي الموافق لهذا الحدث أيضاً.

إن أنظمة المعرفة المفردة التي يتوسل بها المتكلم لإنتاج النص ليست ببساطة معرفة ثابتة، وليست مجرد وسائل معرفية مساعدة، يرجع إليها المتكلم بما يتناسب وأهدافه. بل إنه في اقتراح النموذج المقدم هنا ينطلق من أنه يتبع كل نسق من هذه الأنساق المعرفية معرفة خاصة عن التعامل مع هذه المعارف أيضاً، وأنه بذلك يتبع كل نسق من هذه الأنساق المعرفية معرفة إجرائية. إن الإجراءات التي تنشط هذه الأنظمة المعرفية وفقاً لها يمكن أن تفهم على أنها أمور روتينية أو يبدو مبرراً من جهة أخرى أن ينطلق من أنه

ثمة إجراءات مخصصة تستخدم في إطار شروط خاصة للأحداث (قارن ڤينوجراد Winograd 1972 ومينسكي Minsky 1975، 1979).

وقد أشير بهذا الجانب الإجرائي إلى خاصية منهجية مهمة لنموذج تحليل النص الممثل هنا. وينطلق مثل ذلك النموذج من أن المتكلم في سياق التفاعل ينشط تلك الأجزاء من معرفته المكسبة والمختزنة في الذاكرة بما يناسب هدفه من الحدث، وهي الأجزاء التي يعدها ضرورية لإنتاج النص بناء على التقويم الإدراكي لسياق الحدث وكذلك المشاركين فيه. إن عملية تفعيل المعرفة لا تفهم في إطار ذلك على أنها مجرد «استدعاء» لمعارف متباينة من الذاكرة، بل هي عملية تتضمن عمليات تفكير بشكل نسقي. ولما كانت عمليات إنتاج النص لم تدرس إلى الآن دراسة محدودة نسبياً (قارن فودر، بيڤر/ جاريت Foder, Bever, Garret 1974، وجولدمان Goldman 1975، وكنتش Kintsch 1982، ولوريا Lurija 1982 ودي بوجراند De Beaugrande 1984) فإن المكونات داخل عمليات إنتاج النص لا يمكن حصرها إلا

بصعوبة بالغة. وبذلك لا يمكن في الوقت الحاضر أن يقال بشكل يقيني، ما التسلسل الذي ينشط من خلاله الأنظمة المعرفية المفردة، وما أشكال التمثيل التي تنتج عن ذلك، وما العمليات التي تشترط أخرى وما العمليات التي تسود في المقابل. إن تأثيرات الموقف على إنتاج النص متعددة، لدرجة أنه لا يجوز أن ننظر إلى إنتاج النص على أنه أمر منتهٍ، بل هو مفتوح باستمرار. ولا تتعارض هذه الفكرة مع جانب التخطيط الخاص بإنتاج النص، الذي سبق وصفه.

ولما كانت تنشأ من خلال إنتاج النص سياقات تفاعل جديدة أيضاً ولما كان المتكلمون يؤثرون بنصوصهم في معرفة المشاركين لهم في الاتصال ومواقفهم وحوافزهم وأوجه تقويمهم ويغيرونها، فإن إنتاج النص لا يوصف ولا يوضح إلا بوصفه عملية دينامية وبنيوية وتكتمل تدريجياً، ويبرز من خلال ذلك الجانب التعاوني للشريك. ويمكن أن تعرض بشكل موجز مرة أخرى الجوانب المدروسة إلى الآن لإنتاج النص من خلال التخطيط التالي:

(شكل 11)

يصور من الأصل

6-2 تفسير النص

بعد أن وصفت عمليات إنتاج النص في 2-4، ووضحت بالتفصيل الأنظمة المعرفية المحققة لها، ينبغي فيما يلي أن يخطط على هيئة نموذج كيف يفهم المفسر النصوص. ويتعلق الأمر هنا أيضاً بعمليات جد مألوفة، تجرى على ما يبدو بشكل آلي ولا يعيها المشاركون في الاتصال بوضوح إلا إذا لم تفهم النصوص أو لم تفهم على الوجه المراد. وخلافاً لعمليات إنتاج النص تقع عمليات التفسير منذ أمد طويل في لب الاهتمام اللغوي والنفسي. وقد أضيفت في السنوات الأخيرة خاصة باستمرار دراسات جديدة إلي نظرية فهم النص، وإلى المسائل المنهجية أيضاً. وقبل أن نتوجه إلى مشاكل تفسير النص ينبغي وصف موقفين منهجيين وصفاً أكثر تفصيلاً:

(i) فهم النص (تفسير النص، تلقي النص، ليس صورة معكوسة، ليس مجرد قلب لإنتاج النص - فهم النص - على الرغم من أنه تنشط فيه أساساً تلك الأنظمة المعرفية التي وصفت بالتفصيل في سياق إنتاج النص - ليس مجرد نقل للمعلومات

اللغوية في تمثيل إدراكي. إن التفسير والفهم نشاطان مركبان بدائيان، يتجاوز المتلقي فيهما استيعاب معلومات المعنى، حيث «يملأ» في العادة بنية غامضة للمعلومات في نص ما بمعرفة مسبقة أو معارف، مختزنة في الذاكرة من قبل أو اكتسبت أو أفرزت من خلال التقويم الإدراكي الذي يسبق فهم النص.

(ii) ويكون فهم النص بذلك حكماً فيما يخص التفسير أولياً قائماً على إمكانية الرجوع عنه، إنه تفسير ثابت مؤقتاً، تتداخل فيه خطوات التفسير الخاصة والكلية، التي تغير نتائج التفسير بلا ريب، وحتى يمكن أن تصححها. يعد فهم النص أساساً عملية مصاحبة للنص أو للمعلومات، وكذلك مصاحبة المعرفة، هو عملية تتحد فيها المعلومات التي ينقلها النص بمعارف ترجع إلى المعرفة المسبقة للمفسر.

وتسمى طريقتا التفسير اللتان وصفناهما بعملية الفهم المصاحبة للنص والمصاحبة للمعرفة، في المراجع غالباً، استراتيجية الصعود والهبوط والهبوط والصعود في فهم النص. ولذلك سيؤكد في مقترحات النماذج على أن استراتيجيتي الاستيعاب لا تجري

بشكل متعاقب بل إنهما يتداخلان ويكمل كل منهما الآخر.

1-6-2 عملية إدراك المشاركين في الحدث

لا يحدث فهم النص - مثل إنتاج النص أيضاً - دون شرط مطلقاً، فالمتلقي الذي يفسر نصاً ما، يبني ابتداءً نموذج موقف الحدث والمشاركين فيه، فهو «يشكل لنفسه صورة عن الآخر». وتحدد نتيجة هذا التقويم الإدراكي لموقف الحدث والمشاركين فيه الذي يسبق كل تفسير لنص، وعمليات الفهم تحديداً كبيراً للغاية. ويمكن أن ينطلق أيضاً بناء على معارف نفسية من أن فهم النص يقوم بشكل جوهري على ميزة مؤطرة لما يمكن توقعه. ولذا فإن مفسر النص سيختبر ابتداءً ما العلاقات الاجتماعية والعاطفية الناشئة مع منتج النص، وإذا ما كان النص الذي يفسره ينتظم في حكاية اتصالية، ينتج عنها أن المفسر قد شارك المنتج من قبل في حل مهام اتصال مشتركة. وسوف يختبر كذلك في أي سياقات مؤسسية ينتظم نص ما، وسوف يأتي عند تفسير

نصوص مصاغة فنية والنصوص العلمية بتوقعات معينة عن المؤلف. ويمكن أن تطول قائمة المعايير الممكنة التي تؤثر في فهم النص. يمكن أن يقر بوجه عام أنه توجد معايير اتصالية وإدراكية وموقفية واجتماعية أيضاً، تحدد فهم النص وتحصر إمكانات تفسير نص ما. وبذلك يكون فهم النص معتمداً دائماً على قيود الاستيعاب، ومهامه أيضاً التي يجب أن تؤدى في موقف معين. وقد تطورت في علم النفس الإدراكي وعلم نفس معالجة النص في السنوات الأخيرة مقترحات كثيرة لنماذج، أمكن من خلالها وضع عمليات فهم النص في نماذج عامة. أو وصف جوانب مفردة من هذه العمليات بالتفصيل ثم توضيحها. ويذكر هنا على وجه التمثيل من كم الطرائق البحثية الموجودة حول فهم النص الطرائق التالية (قارن بوجه خاص 1-2-6-2):

(أ) نظرية أجرومية القصة Story - grammer (ماندلر/ جونسون Mandler/ Jlhnson 1977، وروملهارت Rumelhart 1977، وثورندايك Thorndyke 1977)، التي تنطلق من الفرض القائل بأن

القصص يمكن أن تعالج بمساعدة مخطط بنيوي حديث ومن ثم يحاول ممثلو هذا الاتجاه أن يبنوا آلية قاعدية، تكون بنية الحدث في حكاية ما، وتسهم في أثناء عملية فهم النص في إدراك الحكاية على أنها نموذج من إطار تنظيم معروف من قبل. وعلى الرغم من أن نظرية أجرومية القصة قد عززتها سلسلة من الدراسات النفسية فإنها حالياً قد توارت إلى حد بعيد أو اندمجت في سياقات نظرية أشمل (فان دايك/ كنيتش 1973 Van Dijk/ Kintsch).

(ب) نظرية أوجه تحليل المشكلة في النص (بلاك 1978 Black) التي تعد في الواقع بديلاً لأجرومية القصة. وقد ترد هذه النظرية إلى محور الاهتمام في إجراءاتها تلك الجوانب بوجه خاص بأن يضع المفسر نموذجاً لتفسير القصة باعتباره إنجازاً متدرجاً لخطوات المشكلة، حيث تنشأ سلميات مركبة من أحداث حل المشكلة ذات درجات متباينة من التعميم.

(جـ) نظرية النماذج الذهنية (جونسون – لايرد -John

Laird - son 1980، و1983) التي تؤسس جيلاً جديداً من نظريات معالجة النص. وخلافاً لكلتا النظريتين المذكورتين أولاً لم يعد يكمن هدف النظرية الذهنية في وضع نموذج تتابع الأحداث المفردة أو بنية حل المشكلة، بل في وضع نموذج لعالم النص كلية. ينطلق هذا النموذج لفهم النص من أن فهم النص في الحقيقة يقوم على موضوعات ممثلة في النص بوضوح، ومع ذلك فإنه يضم في معرفة مستقلة عن النص إلى حد بعيد للغاية، أنشئ من خلال ذلك على مستوى أشكال التمثيل القضوي ما يسمى بمستوى عالم النص في النماذج الذهنية، الذي يشمل حسب جونسون – لا يرد معرفة العالم وكذلك المعرفة الاتصالية (قارن 1-2-6-2).

(د) نظرية فك المشكلة (كلارك Clark 1977)، تحاول وضع نموذج لفهم اللغة بوصفه نمطاً خاصاً من حل المشكلة، يحل من خلاله السامع مشكلة الفهم على أساس النص المبلغ، والسياق اللغوي وغير اللغوي، وكذلك على أساس معايير الاتصال.

ولما كانت النصوص متضمنة دائماً في مواقف ومرتبطة بأعراف، وترتكز في العادة على خلفية معرفية للمشاركين في الحدث فإنه من الممكن ألا يعبر في النص إلا عن جزء صغير نسبياً من الرسالة (كلارك)، وفي أثناء عملية فهم النص تملأ هذه المعلومة بمعرفة عن العالم، أي أن المفسر يستدل على المعرفة التي لم يعبر عنها صراحة في النص، فيبني من خلال ذلك جسوراً بين المنطوقات المفردة، وينشئ بهذه الطريقة علاقات بين الأشياء.

(هـ) نظرية الاستراتيجية (كنيتش/ فان دايك Kin-tisch/ Van Dijk 1978، فان دايك/ كنيتش Van Dijk/ Kintisch 1983). ونظراً لأن هذه النظرية سنعرض لها بالتفصيل في 2-6-2 فإنه يمكن هنا عدم إتمام وصف لأفكارها الأساسية (محاورها) (قارن 2-6-2).

إن كل منطلق من المنطلقات النظرية المذكورة هنا يحاول من وجهات نظر مختلفة أن يصف جوانب معينة في فهم النص، بحيث يمكن الإشارة إلى أنه

لا توجد حالياً أية نظرية شاملة موحدة لفهم النص تنقل هذه العمليات المعقدة في تنوعها. وعلى الرغم من الفروق المنهجية والنظرية التي تبرزها المقترحات المقدمة للنماذج فإنه يمكن مع ذلك الانطلاق من أن فهم النص يعد نشاطاً بنائياً، مستمراً وليس مجرد حل شفرة ما قيل أو إعادة بناء المَعْنيّ أو نقلاً بسيطاً لمعلومات النص إلى تمثيل ذهني. إن فهم النص هو دائماً انعكاس بارز لموقف المفسر على سياق القول والمَعْنيّ والموقف. وتشير كل الطرائق البحثية المقدمة إلى الآن تقريباً إلى أن النصوص تعالج بشكل دوري في أثناء عملية الفهم وأن فهم النص يقسم إلى مكونات تتداخل فيما بينها وظيفياً وأن في أثناء عملية فهم النص تتم تلك العمليات وتخصص تلك المعارف التي تعد نتائج عمليات إدراكية للمنتج في بنية للنص متعددة الأبعاد.

يحدث هذا دائماً بتنشيط مكونات المعرفة الموجودة من قبل لدى المتلقي. وحتى لا تظل مناقشة فهم النص طويلاً على مستوى مجرد محض يمكن فيما يلي في ضوء أحد المقترحات المذكورة فيما سلف

عن النماذج أن يخطط بإيجاز، كيف يمكن أن يوضح فهم النص على شكل نموذج من خلال دمج الفروض النظرية والنتائج الإمبريقية. ولما كان كثير من النظرات المكتسبة إلى الآن ماتزال أولية، ومن ثم لها طبيعة الفرضيات فإنه يبقى أن يشار إلي أن المقولات المصاغة هنا حول فهم النص لا تزعم أي حقيقة نفسية. نحن نختار لذلك نظرية الاستراتيجية، لأنها بالمقارنة بغيرها قد أعدت إعداداً جيداً نسبياً، وبناء عليه تضم من الناحية النظرية أكبر مجالات إمبريقية للحقائق أيضاً.

2-6-2 استراتيجيات تلقي النص

ينطلق نموذج المعالجة الاستراتيجية للنص الذي طوره فان دايك وكينتش خاصة من الفرض القائل بأن فهم النص لا يمكن أن يوصف وصفاً ملائماً ولا يوضح من خلال نماذج قائمة على المستويات البنيوية التقليدية، بل من خلال نماذج قائمة على التراكب. هذا النموذج يعد نموذجاً محض وظيفياً، إجرائياً، يظهر

أوجه اتفاق كثيرة مع نظرية النشاط في علم نفس تاريخ الثقافة لدى فيجوتسكي Vygotskij وليونتيف Leont'ev (قارن أ. أ ليونتيف 1984 أ). إن مفهوم الاستراتيجية الذي يعرف على أساس نظرية الحدث يرتقي لدى فان دايك/ كينتش (1983) إلى التصور المحوري للتفسير في عملية فهم النص. فقد تبنى فان دايك/ كينتش استناداً إلي بيفر Bever (1970) وكلارك/ كلارك Clurk/ Clark 1977 وآخرين إلى الرأي القائل إنه عند فهم النص تستخدم المعارف على نحو استراتيجي (وهو) مما تدعمه الفروض الأساسية التالية:

(أ) «يبني مفسر النص تمثيلاً ذهنياً للأحوال التي جعلها المنتج غير مباشرة في النص، أي أن مفسر النص يدخل بتطبيقه استراتيجيات متباينة النظام إلى المعلومات المأخوذة من النص، ويملؤها بمعرفة قائمة من قبل.

(ب) يفهم مفسر النص الأحوال دائماً على أنها أحوال نمط معين، وبعبارة أخرى: يرتبط قيام النظام

دائماً بأقسام من الأحوال ومواقف الاتصال والتفاعلات والأنشطة المتفاعلة.

(جـ) عند بناء التمثيل الذهني لنص ما لا ينتظر المفسر إلى نهاية النص، بل إنه يبدأ به مع الكلمة الأولى لبنية المنطوق، ويعدل تدريجياً نتيجة التفسر الناشئة آنذاك.

٠د) عند بناء التمثيل الذهني للنص ينطلق مفسر النص من مواقفه وقيمه واقتناعاته وآرائه، إنه يجري بذلك تقويمات، ترد الأهمية إلى النظام.

(هـ) عند بناء التمثيل الذهني لنص ما يراعي مفسر النص وظيفية النص في السياق الاجتماعي.

(و) يراعي مفسر النص كذلك الوظيفة الإنجازية للنص، أي أنه يعيد بناء قصد المتكلم نسبة إلى سياق الموقف وسياق التفاعل.

(ز) يراعي مفسر النص إدخال النص في تفاعلات اجتماعية مع أهدافها وحوافزها ومعاييرها.

(ح) من أجل تفسير نص ما تسخر لبناء معنى النص من قبل المتلقي نظريات وفرضيات وكذلك

نظريات ذاتية، جمعها على أساس خبرات فردية في أثناء تعامله اليومي مع المحيط الطبيعي والاجتماعي.

وهكذا فقد حدد مفهوم تفسير النص المذكور بشكل عام ابتداءً فيما سلف تحديداً دقيقاً للغاية، من خلال الفروض الواردة من (أ) إلى (ح) عن المعالجة الاستراتيجية للنص.

ينطلق فاندايك وكينتش عند وضع نموذج فهم النص من متعدد المستويات تحدث فيه المعالجة متوازية على كل المستويات وتتداخل فيه عمليات المعالجة في المستوى الخاص والكلي. وينظر إلى عملية المعالجة في مستوى ما في الواقع على أنها مستقلة عن عمليات المعالجة في مستويات أخرى، ومع ذلك يفترض - كما وضح من قبل - قدر عالٍ من التفاعل والتبعية الداخلية بين المستويات المفردة.

إن هذا النموذج يقدم بالتفصيل على المستويات التالية:

(i) مستوى القضايا النووية بوصفها وحدات أساسية دلالية.

(ii) مستوى القضايا المركبة.

(iii) مستوى التماسك الداخلي (الخاص).

(iv) مستوى البنية الكبرى.

(v) مستوى البنية العليا ، أي الشكل العرفي لنوع معين من النص.

ولما كانت مستويات معالجة النص التي افترضها فان دايك وكينتش وكذلك الوحدات الممثلة المفترضة لها ماتزال لم تترسخ بعد على كل حال من الناحية النظرية والتصورية، فإنه ينبغي فيما يلي أن تعتمد على تلك المراحل من المعالجة والوحدات بوجه خاص، التي تتوفر لنا عنها في الوقت الحاضر معارف مؤكدة نسبياً. وعند مناقشة مثل هذه المسائل سوف تستدعي معارف كثيرة أيضاً، توصل إليها في سياقات نظريات أخرى، ومن ثم ملتزمة بطرائق بحثية أخرى.

إن السؤال الذي يعد وحدة محورية بنيت عليها البنية الدلالية الكلية للنص ماتزال الإجابة عنه إلى الآن متباينة. فقد اقترح كينتش (1974) أن معاني

النص تتشكل من خلال القضايا. أما روملهارت (1977) فقد افترض خلافاً لذلك أن المخططات هي الوحدات المحورية في تشكيل النص، بينما عد شانك/ ابلسون Schank/ Abelson (1977) المدارات هي تلك الوحدات (قارن 1-2-6-2).

ويتضح من التحليل النقدي للمقترحات الموجودة للنماذج حول فهم النص أنه من الصعوبة بمكان أن تفترض وحدة دلالية محورية، يمكن أن تستنبط منها كل الوحدات الأخرى. ولهذا السبب فيما يبدو يفترض عدة وحدات لتشكيل النص، ومن هذا الفرض تنطلق أيضاً الاستراتيجية التي تستخدم القضية في أدنى مستوى دلالي للتمثيل.

ويفهم ضمن القضايا أبنية تصورية تنقل الأحوال الأولية - وتوصف القضايا في النظرية الدلالية على أنها أبنية محمول - متغير أو دال - متغير، ويعزا فيها المحمول الدلالي أو الدال خاصية معينة إلى فرد أو مجموعة ثابتة من الأفراد أو يقيم علاقة بين فردين، بعضهما ببعض - وهكذا ففي قضية تلميذ (س) يعزو الدال «تلميذ» خاصية

«التلمذة» إلى مجموعة ثابتة من الأفراد، وفي المقابل يقيم الدال «تقرأ» في قضية يقرأ ٠أب، كتاباً) علاقة بين كلا المتغيرين أب وكتاب. وينطلق في علم نفس معالجة النص من أنه عدد فهم النص تجزأ دلالات النص إلى تلك القضايا الأساسية، التي يتشكل من خلالها أساس النص «عالم النص» (بتوفي Petofi 1978). ففي المثال:

(26) لقد أمطرت. الشارع مبلل.

يمكن لمفسر النص أن يربط بين المنطوقين، اللذين تمثل كل قضية منهما الأحوال الأولية لأن لديه معارف عن الصلة بين الوضعين، حيث يمكن أن تنشأ بين كلا الوضعين علاقة ربط أساسية. إن هذا ممكن، لأن مفسر النص يستطيع تنظيم تتابع القضيتين في مخطط قضوي وربطهما بروابط مثل نتيجة لذلك أو لأن. يوضح هذا المثال بجلاء أن تعبيرات الربط الغائية في (26) التي يمكن أن تعبر عنها بوضوح علاقة العلة - النتيجة يمكن أن تعوض من المفسر على أساس معرفته بالأحوال والعلاقات الممكنة بينها (قارن فريتشه Fritsche (محور) 1982، ميتسلتين/ ياكشه

Jaksche /Metzeltin 1983 ومـــايـــر Meyer 1975 و1983).

وبعبارة أخرى: يمكن أن يعزو مفسر النص بناء على معرفته بعلاقة الربط الأساسية بين الأحوال التي تعكسها القضايا، خاصية «متماسك» إلى تتابع المنطوقات. وبذلك يكون قد عبر عن أن التماسك (قارن بتفصيل أكثر من 2-7) لا يفهم كما في الحال في طرائق البحث في نحو النص على أنه خاصية باطنية للنصوص، بل هو محمول تقويمي يمكن من خلاله نتيجة لتفسير النص أن تعزا إلى تتابع المنطوقات خاصية أنه متماسك أو غير متماسك (قارن شارول Charolles، وبتوفي سوتسر /Petöfi Sözer (محرران 1983، وفريتس Fritz 1982، وهايدريش/ بتوفي Heydrich/ Petöfi (محرران 1986، ولوندكفيست Lundquist ونويباور Neubauer (محرر) 1983 وبتوفي Petöti (محرر) 1986 وبتوفي/ سوتسر (محرران) 1983، وسوتسر (محرر) 1985.

ما الروابط الممكنة بين القضايا التي يمكن أن تنشأ بمعاونة محصلات لغوية، أي جسور التماسك،

أو المؤشرات أو كذلك على أساس المعرفة التي يمتلكها مفسر النص عن المحيط الاجتماعي والطبيعي، وما العلاقة التي يمكن أن تقام بين قضيتين، يعتمد اعتماداً جوهرياً إلى حد بعيد على مدى المعارف التي اكتسبها مفسر النص في تعامله النشط مع الواقع أو مدى ما يتوفر له من معرفة متعلمة، ومدى ما اكتسبه من خبرات شخصية. إنها حقيقة معروفة أنه طبقاً لمعايير الاتصالية العامة الموضوعة في 2-4-3-3 لا يضم النص إلا تلك المعرفة التي يفترض المنتج عنها أنها كافية لفهم النص. وربما كان إيضاح كل المعارف في نص ما غير اقتصادي إلي حد كبير، ويخالف هذه المعايير، وكذلك الحقيقة القائلة إن المتلقي قادر على أشكال إعادة بناء ذهنية. وحين يعالج مفسر النص مثلاً تتابع المنطوقات التالي:

(27) صدمت امرأة بسيارتها شجرة. كانت قد عضتها قطتها. ويحاول أن ينشئ علاقة بين القضايا فإن ذلك بالتأكيد في هذه الحال ليس أمراً واضحاً ولا جلياً، كما هي الحال في (26)، حيث يصل إلى علاقة سببية بناءً على نتيجة العملية الإدراكية: يدرك المرء

أن بلل الشارع (يكون) مع المطر، حتى لو كان ثمة سبب آخر ممكناً لبلل الشارع في هذا المثال أيضاً. فثمة معرفة أخرى ضرورية لم يعبر عنها في النص لإنشاء صلة بين القضايا في (27). وكثيراً ما يوفر سياق الحدث هذه المعرفة (قارن دورف مولز - كاربوسا/ بتوفي (محرران) /Dofmuller/ Karpusa Petöfi (1981م). وفي حالات كثيرة يمكن أيضاً أن تعوض عمليات إدراكية المعرفة الغائبة، أي تملأ من المعرفة الثابتة، من مصادر المعرفة المختزنة في الذاكرة، مثلاً من خلال نظريات وتمثيلات معرفية تمتلكها عن الأحوال المركبة ومجريات الأحداث وما شابه. ففي (27) يوضح باقي النص العلاقة التي تعد شرطاً لانتظام القضيتين في مخطط قضوي واحد. ففي هذا النص الذي نستغني عن إعادة عرضه هنا لأسباب تتعلق (بضيق) المساحة، يمكن القول إن المرأة المتعرضة للحادث كانت تصطحب قطتها معها دائماً في السيارة، وأن القطة كانت قد فزعت من شيء ما، وأنها عضت السائقة التي فقدت نتيجة لذلك السيطرة علي المركبة واصطدمت بالشجرة.

مثال (27) المستقي من خبر صحفي يبين من جهة أن فهم النص يتأثر بالسياق تأثراً كبيراً، ومن جهة أخرى أن المعرفة بالسياقات والتفاعلات وغيرها تعزا إليها وظيفة بنيوية مهمة للغاية في فهم النص. وينتج عن ذلك حتماً أن المتلقين المختلفين يمكنهم أن يوفقوا في عملية فهم النص إلى نتائج تفسيرية مبتغاة بطرق مختلفة ومن خلال عمليات بنائية ذات مسارات مختلفة، إذ لا يمكن أن يكون لدى كل المتلقين مصادر معرفية متماثلة، يملأون من خلالها بناء النص أي المعلومات النصية في أثناء عملية الفهم (قارن: فان دي فيلده Van fr Velde 1986م، ريكهايم/ شترونر Rickheim/ Strihner 1985 م ب).

إن الاستنتاجات، أي أوجه الإكمال المعرفي، على نحو ما صارت ضرورية في (26) و(27) في أثناء عملية فهم النص، لا تتم في مسارات صارمة من الاستدلالات القياسية وفق المنطق الشكلي، كما أن هذه الإجراءات الاستنتاجية لا تقوم أيضاً على أسباب وشروط مؤثرة تأثيراً فعلياً دائماً. إن عمليات ختامية من هذا النوع ترتكن في الأكثر على

الكيفيات التي ينظر إليها على أنها مهمة في سياق تفاعل معين، وعلى الأولويات وأوجه التقويم وآراء المفسر... إلخ.

إنه من المؤكد أن دمج قضيتين في مخطط قضوي واحد يحكمه في كثير من الأحوال مخطط سببي، ومع ذلك لا يمكن بأية حال أن يقتصر الدمج القضوي على هذه العلاقة فقد صار واضحاً من خلال (26)، و(27) أنه يمكن أن ينقل المخطط السببي ظواهر غاية في الاختلاف، يمكن أن تظهر على أنها علة، ويدور الأمر من ناحية حول أسباب مؤثرة موضوعياً، لها طبيعية فيزيائية، وكيميائية وبيولوجية إلخ، كما هي الحال مثلاً في:

(28) في هذا الصيف أمطرت عدة أسابيع. فاضت الأنهار على ضفافها.

(29) في هذا الصيف أمطرت عدة أسابيع. لم يكن جني الغلال ممكناً.

(30) في أكتوبر تكون صقيع. تجمدت عناقيد العنب.

بيد أنه من جهة أخرى تُدْرَج تحت المخططات السببية في المراجع تلك الحالات أيضاً، التي تعبر فيها قضية ق ا عن علة إتمام الحدث أو عدم إتمامه، التي تعكسها قضية ق ب:

(31) لم يستطع بيتر أن يشاهد الفيلم. فإطار سيارته الفولفو قد عطب.

ولكنه يمكن أيضاً أن تنتظم قضيتان في مخطط قضوي واحد، تعكس إحدى القضيتين حالة مركبة، بينما تخصص الأخرى أو الجزء الآخر هذه الحالة. وتقوم علاقة التخصيص هذه - وفي الحالة المعكوسة علاقة تعميم - على علاقات الجزء بالكل بين الحالات أو مكونات الحالات، وعلى علاقات الربط الأساسي بينها أيضاً.

(32) اجتمع أمس البرلمان. تشاور النواب حول ثلاث مسودات قوانين جديدة.

أخيراً يمكن أن تدمج القضايا في مخطط قضوي واحد. حين تعكس مكونات بنية الحادثة أو حتى

الأحداث التي نفذت متعاقبة (قارن أيضاً انكفيست Enkvist 1978).

(33) يأتي بيتر من المدرسة دائماً حوالي الساعة الثانية. ينجز أولاً واجباته. بعد ذلك يذهب ليتضبع.

ينبغي أن تكون المخططات القضوية المدروسة إلى الآن قد أوضحت المبادئ التي تدمج القضايا وفقاً لها، أي تدرج معاً في سياق واحد. إن علاقة الربط الأساسي بين الحالات التي تعكسها القضايا، ضرورية هنا، ومع ذلك فإنها ماتزال ليست شرطاً كافياً، كما يتضح من المثال (34):

(34) فنلندا أغنى بلدان أوروبا بالبحيرات. قاعة فنلندا صممها ا. آلتو A. Aalto في شمال فنلندا تعيش حيوانات الرنة. وفي الجنوب الوعول. كسب نيكينن Nykkannen ثلاث ميداليات ذهبية.

يمكن بغير شك إثبات علاقات ربط أساسية بين القضايا في (34). ومع ذلك يصعب حصر المعرفة المتمثلة هنا تحت مدمج واضح، ففهم النص وعمليات

الدمج القضوي تعتمد بشكل واضح دائماً على أفكار موجهة، وتيمات، وأفكار محورية وسياقات التفاعل وغير ذلك التي تصير قوة تشكيل مركزية للبنية.

3-6-2 الدمج القضوي الأفقي والرأسي

إن عمليات فهم النص المعالجة إلى الآن التي تجزئ محتويات النص إلى قضايا أساسية وتقيم بين هذه القضايا علاقات حتى تضم في مركبات قضوية، تحددها تحديداً حاسماً المعرفة التي يمتلك مفسر النص عن المحيط الطبيعي والاجتماعي. ولهذا يشترط لدمج القضوي دائماً معرفة عن الحالات وترابطها، بل وعن المعرفة المسبقة أو معرفة السياق حول علاقات التفاعل، ووقائع الاتصال وما أشبه ذلك. وأخيراً فإن عمليات الدمج القضوي بالمعنى المتحدث عنه فيما سبق لا تتصور دون معرفة موسوعية ودون النظريات العلمية، وكذلك النظريات الذاتية أو المعرفة بترابط الأحداث. فهي تقدم المعرفة الضرورية لإنجاز الاستدلالات المناسبة لتفسير النص وبذلك يكون المرء الذي يملك المعرفة الموضوعية المناسبة عن أوبرفيزنتال

ورياضة الشتاء قادراً على القيام بدمج القضايا بلا إشكال في:

(25) نشأت ريناته في أوبرفيزنتال، فهي متزلجة ممتازة.

ويستخلص تلك المعرفة، أي يستطيع تعويض ما لم يذكر في النص صراحة. إن كل آليات الدمج المعالجة إلى الآن التي توجهها مخططات قضوية والتي تستند إلى أقسام الحالات والعلاقات المميزة لها يمكن على أساس «اتجاه المعالجة» الدمج القضوي الأفقي. فعلى المستوى الموضعي يؤسس ها هنا بين القضايا مخطط قضوي يعتمد على الحالات وهيئات الحالات وكذلك علاقات الترابط الأساس بينها. وغالباً ما تظهر آثار عمليات الدمج هذه في البنية السطحية للنص على شكل وسائل تماسك، ومع ذلك فإنها ليست شروطاً حتمية لعمليات الدمج التي تجري عبر القضايا في أثناء عملية فهم النص.

بيد أنه يوجد كثير من تتابعات المنطوقات التي يجب أن يوجد لها من أجل الدمج القضوي مدمج مشترك أي درجة مشتركة من التنظيم (قارن لانج

Lang 1983) ففي عمليات الدمج هذه التي تسير في هذه الحال على نحو رأسي، والتي تقوم إلى حد كبير للغاية على إمكانية المراجعة، يجب أن يوجد أولاً تصور ما يمكن أن تدرج تحته القضايا المفردة. وتعد هذه الطريقة من طرق الدمج القضوي مميزة بوجه خاص في معالجة تلك النصوص أو مقاطع نصية، تدخل فيها مشاهد حديثة، كما هي الحال في روايات، وحكايات كثيرة... إلخ.

تربط آليات الدمج الأفقية والرأسية بين القضايا الأساسية في مركبات قضوية أو قضايا كبرى أو وحدات كبرى، حيث تتضافر نتائج عمليات الموضعية والكلية مع مستويات المعالجة. حاول فان دايك (1980 أ، ج) أن يبين إلى أي مدى يمكن إيضاح هذه الأسس في البناء الدلالي للوحدات بشكل منظم، أي ما القواعد الكبرى التي تشكل أبنية دلالية كبرى.

4-6-2 مخططات الإنجاز والاستراتيجيات البراجماتية

كانت إجراءات المعالجة الدلالية للنص تقع إلى

الآن في قلب نماذج علم اللغة النفسي عن معالجة النص حتى إذا قررنا عن كل اقتراحات النماذج أن فهم النص لا يمكن أن يحصل في تشكيل معنى النص، في بناء أساس النص أو عالمه، بل يشمل بشكل حتمي تفسير وظيفة النص أو إنجازه. إن هذا الأمر لا يتطرق إليه الشك، ولكن الآليات التي توصف وتوضح من خلالها عمليات الدمج الإنجازية في أثناء فهم النص لم تبحث في الوقت الحاضر إلا بشكل محدود للغاية كما هي الحال بالنسبة لآليات البناء الدلالي للوحدات. ولذلك يبدو أنه من السائغ الانطلاق من أنه استناداً إلي تفسير وظيفة النص ستطبق بلا شك إجراءات قياسية، أي أن النصوص عند تلقيها تجزأ إلى أحداث لغوية أساسية وأحداث إنجازية يقام بينها علاقات خاصة لكي يبني من ذلك مركبات أو تدرجات الإنجاز.

إن أوجه الإنجاز التي تدمج في أثناء عملية فهم النص في مخطط الإنجاز، يجب كذلك أن تفي بشروط معينة. ولذا يمكن الانطلاق من أن مخططات الإنجاز تتكون من أحداث إنجازية يتوصل من خلالها إلى

هدف جوهري، وكذلك تلك الأحداث التي ينبغي أن تحقق أهدافاً وسيلية بالنظر إلي الهدف الجوهري، حيث يمكن هنا افتراض علاقات دعم مميزة بين تلك الأحداث الإنجازية التي يتوصل من خلالها إلى الهدف الجوهري، وتلك التي توجد شروط هذا الهدف. لذلك لا يلزم بأية حال من الأحوال أن تكون الأحداث الإنجازية صريحة دائماً، بل إنه يمكن أن تستنبط أيضاً. فأحد أهم شروط إعادة بناء علاقات إنجازية يكمن فيما يبدو في تنظيمها المعرفي في شكل نموذج أو مخطط.

ربما اتضح عن طريق التمثيل في 2-3 و2-5 كيف يتوسل بالمعرفة استراتيجياً لعمليات إنتاج النص وكذلك تفسيره. وما الإجراءات التي تتحقق من خلالها هذه المعرفة في أبنية النص. وربما أوضحت معالجاتنا أن كلتا العمليتين تعدان من الأنشطة الخلاقة التي يجب أن تفهم على أنها عمليات تجرى بشكل دينامي، فالتحليل اللغوي للنصوص لا يستطيع وصف ولا إيضاح العمليات التي تجرى فعلاً عند إنتاج النص وتلقيه أو حتى نقل ما يحدث في

هذه العمليات بشكل متزامن وما يحدث في المقابل بشكل متعاقب أو موازٍ. وما العمليات والإجراءات التي يتطلب أخرى. وأيها في المقابل يحكم الأخرى... إلخ. تحاول النماذج النفسية أن تجيب عن هذه التساؤلات ويجب على النموذج اللغوي لتحليل النص، كما تؤثر المعالجات الحالية، أن تصف في الأغلب أي أنظمة المعرفة التي تتحق في البنية المتعددة الأبعاد لنص ما وكيف تقوم هذه الأبنية بوظيفة مميزة. لذلك فإن الإطار النظري لتحليل النص المخطط في الكتاب والذي طور بالتفصيل في الفصول التالية ليس نموذج عملية ما بل هو نموذج إجرائي استخلص من تلك العمليات المحددة لإنتاج النص وفهمه، ولكن يحاول أن يبين كيف وما المعارف التي تتحقق في أبنية النص من خلال أنشطة تفاعلية للأشخاص الفاعلين اجتماعياً، وكيف تصير بدورها من خلال هذه الأخيرة قابلة للتفسير، لذا لا ينظر النموذج الإجرائي إلي النصوص على أنها شيء منته، بل يخضعها لمعيار مركب من شروط إنتاجها وتلقيها، ويبين من خلال ذلك أن النصوص لا معنى لها ولا

وظيفة في حد ذاتها، وإنما اتصالاً بالأشخاص الفاعلين اجتماعياً. إنه لا يصف كيف يجري «اللعب» بل ماذا «في اللعب».

7-2 النص ونظرية النص

إن النموذج الدينامي الإجرائي لتحليل النص، كما حاولنا رسمه في هذا الفصل لا يزيل فقط الفصل الحالي بين النص والحديث، بل يكتسب في هذا الفصل كثير من المفاهيم الأساسية اللغوية النصية، بما فيها مفهوم النص، مضموناً جديداً.

مايزال مفهوم النص في معالجاتنا الحالية يستخدم استخداماً مبايناً للغاية، فمن جهة يفهم النص من زاوية المنتج على أنه تحقيق لغوي لحدث كلي ذي أساس قضوي مناسب، أي أن النص يفهم من هذا الجانب على أنه وجود ذهني يتحقق لغوياً في أثناء عملية إنتاج النص تدريجياً، ويخرج إلي السطح. ومن جهة أخرى يوضح النص من زاوية المفسر تدريجياً، ويخرج إلى السطح. ومن جهة أخرى يوضح

النص من زاوية المفسر أيضاً، ويبين في ذلك بوجه خاص، كيف ينشأ من النص مرة أخرى تمثيل ذهني، أي تمثيل معنى النص أو وظيفته في وعي المفسر. وأخيراً من جهة ثالثة يعتمد مفهوم النص على حصيلة النشاط اللغوي، على أوجه الوجود الممثل كتابياً أو شفوياً ومن ثم يمكن إدراكها. وحتى لا تظل التصورات الجوهرية مستخدمة بمفاهيم متباينة فلن يستعمل النص فيما يلي إلا بالمعنى المذكور أخيراً، ومن ثم يرتبط بالمنطوقات التي تمثل في أحد هذين الشكلين والتي يمكن أن تلحق بصيغة وجود من هاتين الصيغتين. نحن نعلم من تجربتنا الاتصالية أن النص لا يمكن أن يتحقق فقط من خلال الأنظمة المعرفية التي وصفت بالتفصيل في 2-4. ففي مواقف اتصالية كثيرة أو أنماط اتصال تدخل حركات الجسم وتعبيرات الوجه في تكوين النص، وهي التي لها وظيفة مؤشر بالغة الأهمية لفهم النص.

وتوجد أخيراً أنماط من الاتصال تضم فيها النصوص إلى جانب أنظمة المعرفة المذكورة رموزاً، وصياغات ورسوم وأشكال تصويرية وغيرها. ولذلك

فإن التفريق بين الفهم الواسع والفهم الضيق للنص يتضح أنه يناسب الهدف، حيث يشمل (الفهم الواسع) كل تلك الأنظمة السيموطيقية التي تتحقق في بنية نص ما إلى جانب نظام العلامات، اللغة. إن أغلب طرائق البحث اللغوية النصية الموجودة إلى الآن تقوم على الفهم الضيق للنص. ولا يعد هذا تقييداً غير مشروع، بل نتيجة منهجية ضرورية أفرزها واقع المعرفة الحالي. فثمة مشكلة ماتزال إلى اليوم لم تحل بعد، وهي كيف تتضافر وسائل لغوية ووسائل مصاحبة للغة (أي حركات الجسم وتعبيرات الوجه وغيرها)،و كيف يمكن وصف الأدوات المصاحبة للغة بالتفصيل، وكيف يمكن أن تدمج في نموذج تحليل النص. ولذلك فإن إغفال هذه الظواهر. وفي العمل الحالي يفهم النص بالمعنى الضيق له أيضاً. ولذلك لا تعكس تحليلات النص إلا النتائج اللغوية. حتى الآن كان قد اقترح بعد وصف المكونات المهمة لإنتاج النص وتلقيه أيضاً تعريفان تجريبيان للنص، استنبطهما المؤلفان من الوضع المتطور للإطار النظري الذي حددت معالمه هنا. وفي النهاية سنحاول أن نحدد هذه

التعريفات استناداً إلى نموذج تحليل نصي دينامي تحديداً دقيقاً. وفي ذلك يمكن أن يشار إلى أن الأمر هنا يتعلق بتعريف للنص، يكون عاماً من جهة بحيث يضم كل أشكال الورود النصي ما أمكن ذلك، ولكنه يكون خاصاً أيضاً من جهة أخرى، بحيث يمكن من التفريق بين ما هو نصي وما هو ليس بنصي من المنطوقات اللغوية ولا يجب أن ينظر هذا إلى هذا التفريق على أنه فاصل حاد ، يمكن من خلاله أن يتحدد بدقة الموضع الذي ينتهي عنده نص ما عن أن يكون نصاً ، مثل هذا الفرض سيتعارض أساساً مع نموذج دينامي لتحليل النص. غير أنه من جهة أخرى تجب المطالبة بأنه ينطلق كل اقتراح للنموذج تحليل نصي من مفهوم للنص راسخ نظرياً. أما إلى أي مدى يعكس هذا المفهوم فهمنا اليومي ومعرفتنا البسيطة عن النصوص، وعن خواصها ووظائفها ، فهي مسألة أخرى.

ويفهم ضمن النصوص نتائج النشاط اللغوي للأشخاص الفاعلين اجتماعياً الذين ينشط من خلالهم معرفة ذات طبيعة مباينة اعتماداً على التقويم

الإدراكي للمشاركين في الحدث وسياق الحدث أيضاً مع منتج النص، تلك المعرفة تتحقق في النصوص بطريقة خاصة، وتتشكل بنيتها متعددة الأبعاد. إن بنية النص تؤشر في الوقت ذاته إلى الوظيفة التي يلحقها المنتج بنص ما في سياق تفاعل معين، وتمثل الأساس لعملية تفسير معقدة من متلقي النص. فالنصوص - بالمعنى المفهوم هنا - وكما أكد على ذلك مراراً من قبل - تجسد نتائج الفاعليات. وتبعاً للفهم الدينامي للنص ينطلق من نصوص لا معنى لها ولا وظيفة لها في ذاتها، وإنما لا يتحدد ذلك إلا اتصالاً بسياقات التفاعل وكذلك المشاركين في الحدث الذين ينتجون النصوص ويتلقونها. وبذلك لا تكون النصوص في ذاتها متماسكة، على نحو ما تذهب أغلب اقتراحات النماذج إلى الآن، بل إن المشاركين في الحدث هم الذين يمنحون النص السياق ويحققونه في بنية النص حتى يعاد بناؤه ثانية في عملية الفهم المعقدة التي تتفاعل فيها معلومات النص والمعرفة الموجودة مسبقاً تفاعلاً شديداً فالتماسك يكون

مقصوداً من المنتج ويكون متوقعاً من المتلقي ويعزا إلى تتابع المنطوقات في أثناء عمليات فهم النص.

إذا ما قورن هذا التحديد المفهومي للنص، وكذلك الخواص المقولية المستنبطة منه بتعريفات النص التي طورت على سبيل المثال في إطار أنحاء النص، فإن الاختلاف الجوهري يتضح في نواح عدة. فأغلب تعريفات النص الموجودة تذهب إلى أن النصوص أربع علامات مقولية أساساً، فمن جهة يفترض أن النصوص في الأساس أكثر تعقيداً من الجمل، مما يترتب عليه أن يفهم ضمن النص تتابع من منطوقين فأكثر (عدة منطوقات لغوية). والحد الأدنى من ذلك يتحدد عادة من خلال مصطلحات نظرية نحوية، مثل الجملة أو منطوق الجملة أيضاً، أما الحد الأعلى في المقابل فيتحدد من خلال اصطلاحات الأجناس الأدبية، مثل الرواية، القصة (الحكاية) إلخ. ولا يكفي معيار التعقيد لتمييز النصوص عن المنطوقات غير النصية، إذ تحاول كل تعريفات النص تقريباً أن تدلل على هذا الفارق من خلال معيار التماسك، حيث يفهم تحت التماسك خاصية نصية داخلية تبينها

آليات كثيرة للربط، مثل سلاسل التناظر واصطلاحات الربط وغيرها. وقد شغل المعيار الثالث بشكل أقل في التعريفات الموجودة بـ: موضوع النص الذي يستخدم كذلك لتمييز المنطوقات النصية عن المنطوقات غير النصية. رابعاً وأخيراً يطالب للنصوص كخاصية مقولية الاستقلال النسبي. وعلى الرغم من أن إمكانية إيضاح هذه المفاهيم ظلت غير محددة إلى حد بعيد فإن كل تعريفات النص الموجودة تقريباً تنطلق من هذه الخواص المقولية ٠قارن بتوفي Petofi (محرر) 1979 و1982).

إن التعريف الذي نقترحه للنص مايزال لا يفي دون شك بكل المتطلبات التي تنصب على تعريف مؤسس نظرياً. غير أنه لا خلاف هنا في أنه يتجاوز التعريفات الموجودة للنص ويُمَكِّن من تخطي الفهم الاستاتيكي السائد من قبل إلى الآن للنص. ومن جهة أخرى لم تعد الخواص الجوهرية للنصوص مثبتة بالاستنتاجات اللغوية المفردة، بل صارت تفهم على أنها نتيجة جهد تفسيري معقد، لا يشمل الدمج

القضوي فحسب، بل دمج الأحداث الإنجازية، ووحدات الحدث، ووحدات البنية الكلية للنص أيضاً.

وانطلاقاً من هذا الفهم الدينامي للنص يجاب أيضاً عن السؤال المطروح كثيراً في تاريخ علم لغة النص حول مجال موضوع نظرية النص وبنيتها أيضاً.

ونحاول في إطار المعالجة المدمجة المتطورة هنا أن نفصل في مجال الحقائق المعقد للنص بين مجالات مفردة ذات خواص بنيوية ووظيفية بعضها عن بعض ووصف وإيضاح كل منها من خلال نظريات خاصة. وبعبارة أخرى: تفهم نظرية النص على أنها نظام من نظريات جزئية مترابطة في علاقاتها الداخلية يصور كل منها خواص محددة للبنية المعقدة للنص، ويوضح كيف توضع هذه الأبنية في وظائف معينة. فنظرية النص بوصفها نوعاً من النظريات العليا لم تدرس لذلك إلا درساً غير ملائم مثل كثير من المحاولات الحالية لتوسيع النماذج الموجودة تدريجياً، طالما تصطدم هذه بدالحقائق التي تتجاوز الإطار المقولي لتلك النماذج. ويجدر التذكير هنا مرة أخرى بمحاولة تكوين أنحاء النص أو إدخال ما تسمى بالمكونات

الاتصالية - البراجماتية في النحو التي تدرس من خلالها الخواص المتجاوزة للجملة أو الجوانب الاتصالية البراجماتية للمنطوقات. في تلك المعالجة قد تبين أنها غير ملائمة.

تضم نظرية النص حسب فهمنا ثلاثة مجالات كبرى للنظرية، تحدد فيما يلي:

- نظرية النحو.
- نظرية الفعل اللغوي.
- نظرية إنشاء النص.

وتشمل كل واحدة من هذه النظريات بدورها عدداً كبيراً من النظريات الجزئية التي تصور كل منها خواصاً مميزة لبنية النص. فنظرية النحو ونظرية المعجم تصفان أنظمة المعرفة التي صارت متحققة في النص، والتي سميت في 2-4 المعرفة اللغوية. أما نظرية الفعل اللغوي فتوضح في المقابل بناء وتوظيف المعرفة الإنجازية الضرورية لإنتاج النص وتفسيره؛ معرفة عن معايير اتصالية عامة، ومعرفة ما وراء الاتصال أيضاً. وأخيراً توضح نظرية إنشاء النص مبادئ تنظيم

الأبنية الكلية للنص وكذلك خواص الأنواع النصية. إن تصوير جوانب معينة لبنية النص في نظريات مفردة لا يتجاهل بأية حال من الأحوال أن الأمر هنا يتعلق لظواهر على درجة عالية من التداخل، ولا يميز بعضها عن بعض عدد أوجه النظر العلمي إلا بهدف إمكان النفاذ بصورة أعمق إلى علاقاتها المتداخلة من خلال تحليلها المنظم. وماتزال هذه المجالات الثلاثة للنظرية تدرس في الوقت الحاضر درساً متفاوتاً. ومن ثم فلدينا معرفة جيدة نسبياً عن المجال الموضوعي للنحو، وعن الوحدات الممثلة فيه وعن بنية المعجم ووظيفته وعن توظيف المعرفة النحوية والمعجمية. أما الأقل نضجاً في المقابل فهي ماتزال نظرية الفعل اللغوي التي لا تتوقف عند حد تحليل منطوقات جميلة مفردة. وأخيراً ليس لدينا، في الوقت الحالي إلا معرفة محدودة للغاية عن الأبدية الكلية للنصوص، وإن كان من الممكن استخلاص نظرات عميقة في أبنية كبرى محددة للنصوص.

* * *

الحداثة والمثاقفة
حالة العمال المهاجرين

دومنيك شنبر

ترجمة عبدالسلام فزازي

ساير الخطاب السوسيولوجي المتعلق بالتحام الثقافة منذ الحرب العالمية الثانية، نموذجاً فريداً من التطور وفق مراحله المتتالية[1]؛ وذلك في حدود عدم وجود سوسيولوجيا مستقلة تماماً من الواقع الاجتماعي الذي تأسست فيه مراحل تاريخ التطور الاقتصادي وانتشار الحداثة. وفي سنوات الستينات،

اقتضى الأدب السوسيولوجي ذو الطابع الاقتصادي وافترض أن جل مجالات الحياة الاجتماعية أدت إلى حداثة عن سبيل واحد[2] واضح تقريباً، لا يمكنه إلا أن يقود إلى تصور موسوم بالتقدم من أجل التلاحم مع نوع واحد من المجتمع الصناعي[3]. ولن يتسنى لنا البتة فهم الأدب إلا إذا تناسينا أن إنتاجه كان متزامناً مع حصول البلدان المستعمرة على استقلالها، تلك التي كانت منفتحة على العصرنة السياسية (البلاد المركزية والموحدة في مقابل الخصوصية لجميع الأنواع)، والتطور الاقتصادي كمعطى للإثبات والقوة الوطنيين. هذا الخطاب الموحد للحداثة كمعطى ثابت، أعيد النظر فيه خلال سنوات السبعينات حين هيمنته تدريجياً على كل المجتمعات ومجالات الحياة الاجتماعية. أكيد أن بروز أوطان حديثة الاستقلال كشف عن تغيير ظاهر وجلي في أشكال النمو الاقتصادي (بما فيه اللانمو والتراجع)، والتحولات الاجتماعية في الشكل الذي تظهر أو تتقوى فيه التقاليد الأهلية، رغم ما تتبناه بعض السيمات المرتبطة بالحداثة. كما أكدت فضلاً عن ذلك تحليلات

دقيقة على وجود علاقة بين التقليدي والحداثة لا تتجلى في مجرد تماثل بسيط، وأن ثمة بلدنا مختلفة أيضاً، ومتصنعة كبريطانيا العظمى، وإيطاليا، واليابان، قد كانت من المؤسسين لتقدمها بإعادة تفسير عادات ما قبل الحداثة. كما بدت للعيان من جهة أخرى، بصمات مشاركة النخب التقليدية، وإدماج مؤشرات تقليدية موضوعية أو رمزية أقل حاجز ومعرقل لتطور لا يمكن له الصمود، مما قد يبدو كأحد الشروط الضرورية للتطور ولتثبيت مجتمع حديث[4]. وفي الختام، إضافة إلى كل هذا ترى الملاحظة الإمبريقية أن الأمم الحديثة والبعيدة عن متابعة نموذج أوروبا الغربية تطورت حسب قانونها الخاص، بالقدر نفسه للتطور والحداثة الذي طرح ثانياً للبحث داخل المجتمعات الغربية، مثلما هو الشأن بالنسبة لمثلي الحركات الاجتماعية الملهمة يسارياً، وكما هو الشأن كذلك بالنسبة لعلماء الاجتماع الذين يحدوهم الإحساس «بخيبة التقدم». هذا النقد للحداثة وجد ثانية في النقد الروائي الذي يعارض العقلنة في المجتمع الحديث الذي فشلت فيه

السوسيولوجيا الكلاسيكية، حيث قابلت التجمع بالمجتمع أو الثقافة بالحضارة.

ولقد منحت هذه الانتقادات خطاباً مزدوجاً أو بالأحرى خطاباً ذا مظهرين: من جهة، منحت التصدي المؤثر للنمو الاقتصادي «التدمير بكل أوصافه[5]»، وللتقابل الكوني ولمواطنيه عالمية مساوية «لعالم عقلاني»، «لمناهضة الطغاة بين الاستطاعات المتجانسة والقدرات المختلفة»، من جهة أخرى، منحت هذه الانتقادات تحليلات متعلقة بالهوية وأشكال الإعدادات الذاتية، ولإثبات الخاصيات على حساب المشاركة الوطنية، ولبناء مفهوم عرقي لإعادة الاعتبار للشكل الجديد للصراعات الاجتماعية في الولايات المتحدة، ولإبراز النزعات الإقليمية، كحركات اجتماعية متميزة في أوروبا الغربية. وكما يوجد هناك أيضاً، علم الاجتماع متأصلاً في المطالب والصراعات بين المجموعات الاجتماعية التي يدرسها.

لا يمكن لنا اليوم متابعة الانعكاس الجدلي من هنا أو هناك لأشكال الالتقاء بين الحداثة من جهة،

والأشكال الثقافية والاجتماعية والسياسية التقليدية من جهة أخرى، على الأقل في إطار ما أصبح يبدو لي محتماً أن ننطلق من نتيجة أن تعدد الأشكال التبادلية والاقتباسات التي غدت تثبت بين بعض النماذج من السلوكيات، واردة عبر لوازم جلية أو ضمينة لحداثة ولنماذج موروثة من عادات خاصة. ولعل هذا التعدد ليس إلا خلاصة لغنى المجتمع البشري، رغم ما يلاحظه س.ن. إيسنستاد من أن التحديث أو الحداثة تكون نموذجاً حضارياً في أعماقه الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية، فيما يخص أوروبا الغربية فرضت من الآن فصاعداً في العالم بأكمله، إذ لم يبق شيء أقل بعداً من تدمير الثقافات التقليدية، بينما توجد الحداثة مؤولة ثانية في معنى الأنثروبولوجيين عبر مختلف الوحدات الثقافية. وأشكال هذا التأويل مرتبطة في الوقت نفسه بمميزات الثقافة الأصلية، والظروف التاريخية اللتين يتأسس بحسبهما ويثبت الالتقاء مع الغرب.

ففي خطاب أساسي لتحديث وحيد كنتيجة وكقيمة تحل تعددية التحاليل الخاصة، نقترح هنا

الإتيان بمساهمة في خطاب سوسيولوجي إجمالي لتعددية قضايا الحداثة، صحبة تحليل بعض خصوصيات مثاقفة العمال المهاجرين في فرنسا[6]. وفي هذا الإطار يجب الإشارة إلى أن ساكنة مثل هؤلاء المهاجرين المنحدرين من مجتمع تقليدي، يوجدون أصلاً في مواجهة مع متطلبات المجتمع الذي يقيمون فيه، والذي يعتبر بشكل من الأشكال مجتمعاً حديثاً. وانطلاقاً من هذا المثال المتميز والخاص، سنحاول تفسير وتوضيح بعض الأشكال التي تتمثلها قضية المثاقفة مع الحداثة والحدود التي تحدها.

أما اللقاءات التي شهدتها فرنسا حول موضوع العمال المهاجرين الأجانب، فإنها لم تشكل في حقيقة الأمر إلا حالة خاصة من مواجهة واسعة جداً. إذ توبع التضييق السياسي لبلدان أوروبا الغربية منذ الحرب العالمية الثانية بنشر الحداثة الغربية بخصوصياتها الأساسية: للوطن الأم، ثم الميل إلى العقلنة المتمثلة في النظام الاقتصادي. هذا النشر للحداثة يقود إلى نوع من المواجهة الثقافية عامة: وهكذا أدت الوضعية

الاستعمارية لتليها بعد ذلك الوضعية الاستقلالية، إلى إعادة طرح لاحق من أجل البحث بشكل مباشر في الثقافة الغربية، كما هو الشأن بالنسبة للثقافات «الأهلية» الواحدة منها تقابل الأخرى، حتى وإن كانت المواجهة تدور في مواضيع غير متكافئة. ويمكن للأنثولوجيا أن تؤول بدورها كمعطى ثان للبحث في الثقافة التي ينتمي إليها الأنثولوجي بقدر الثقافة التي يلاحظها هو، حيث لا يلاحظ الآخر إلا عبر أصناف ثقافته الخاصة، ومع كل ذلك تمثل المواجهة الثقافية المؤسسة إبان هجرة العمال المهاجرين أحد الأعداد المميزة.

أما العمال المهاجرون، فلا يشكلون شعباً متجانساً، بل على العكس يختلفون بعضهم بعضاً، من حيث وقت الهجرة مقابل تاريخ مجتمع الأصل(7) ومجتمع المهجر، ويختلفون أيضاً من حيث المسار الشخصي الذي يلي الهجرة. ولعل الموضوع الحقيقي للتحليل السوسيولوجي - كما يكتب بدقة - لا يتكون فقط من المهاجرين، بل يتكون أيضاً من الفئات المهاجرة التي تعرف سكاناً لهم نفس الأصل

في مرحلة معينة[8]. وسنحاول جاهدين رغم تنوع ظروف وشرح الهجرة وأشكال المثاقفة، إبعاد ما يميز وضع المهاجر مباشرة، إذ ليس مجال الحديث هنا عدم قبول الاختلافات بين الفرق، أو العودة إلى تعليل إجمالي، بقدر ما هو محاولة تحليل الخصائص المشتركة لكثافة سكانية، ذلك لأنها ناتجة مباشرة عن أوضاع السكان المهاجرين المواجهين لنفس متطلبات المجتمع الحديث. لما لا يمكن التحدث عن «المهاجرين» إضافة إلى أنه لا يمكن أن نحلل مجتمع الإقامة على أساس أنه يشكل كلاً متجانساً، ليس لأنه يتضمن تنوعاً ثقافياً مرتبطاً بالأشكال المختلفة للامساواة الاجتماعية والمشاركة غير العادلة، فيما يمكن تسميته حسب **هالبواكش** «بالبيت» المشتمل علي القيم المشتركة ليس إلا، ولكن أيضاً ينسحب هذا أيضاً على كل مجتمع، حتى بالنسبة للمجالات الأكبر تعرضاً وخطورة، وذلك مخافة أن تكون قد مست بالعقلنة. ويتضمن كذلك المكونات التقليدية والحديثة كما سلف أن قلنا.

أكيد أن قضية العقلنة هذه لم تقص لا قوة

الوراثة ولا تأثير التقاليد. ومجتمع الهجرة ليس حديثاً كلية، كما أنه يعتبر الأصلي، ولا يمت بصلة إلي التقليدية. ولا يعد مجتمع الهجرة في مجموعه الذي هو عليه، مجتمعاً يتبنى الهجرة على عواهنه، بل يتبناه أيضاً في بعض مقتضياته.

يتبنى الأدب السوسيولوجي ثلاث وجهات نظر، فيما يخص قضية العمال المهاجرين: وجهة نظر عالم الاقتصاد الذي يصون وبشكل منطقي تقسيم الموارد والثروة والعمل والتحويلات المالية الذي يستجوب المهاجرين كممثلين للتاريخ أو السياسة، ثم أخيراً وجهة نظر عالم الاجتماع ذي المنحى الثقافي، الذي يحاول رد الاعتبار لأنواع المثاقفة الناتجة عن الهجرة والإقامة في البلاد الحديثة[9]. وتحدد التحليلات المتعاقبة في هذا المنظور الأخير: إذا كان صحيحاً كما كتب بالتنافس منظرو الحداثة منذ **ماكس فيبر** أن الحداثة تقتضي أولاً، موقفاً فكرياً وأخلاقياً تجاه العالم، حيث يمكن للتحليل الثقافي في ظروف معينة أن ينكشف للعيان ملائماً تماماً. أما وجهة نظري الثقافوي، هي في الواقع كشف خصب عندما يوسع

في تحليل الأوضاع الاجتماعية الموضوعية ومنحها معناها الحقيقي والجدير بها، وبعبارة أخرى حين تناوله سكاناً متقاسمين لنفس الوضع الاجتماعي الموضوعي وتتهيأ لهم فرص مماثلة، آنذاك يكشف الالتحام الرمزي في مجموع سلوكاتهم. هذه التحاليل مستقاة من قراءة نصوص عدة لها علاقة بالعمال المهاجرين في فرنسا، إلا أنها تنصب أساساً على مثالين يبدو الواحد منهما مبتعداً عن الآخر: المهاجرون الإيطاليون ما بين 1950 و1970 والأتراك منذ 1970. إذا كان العمال الإيطاليون يظهرن بعد التجربة التاريخية بأنهم قادرين على الاندماج بوجه خاص في المجتمع الفرنسي، فإن العمال الأتراك يؤكدون عزمهم علي البقاء أتراكاً[10].

من الهجرة الاقتصادية إلى الهجرة السكانية

يشتمل التحديد النموذج المتميز لأوضاع العمال المهاجرين على ثلاثة حدود: تواجد أجنبي، تواجد مؤقت، وتواجد لأسباب العمل، ثلاثة مميزات لتواجد

المهاجر متلازمة ومتفاعلة فيما بينها، وهي تعمل في تبادل وثيق ومرتبط[11].. ولقد أكدت الدراسات الأمبريقية في وقت معين، أن إدماج المهاجرين في الأوضاع الاجتماعية يتناسب مع هذا التحديد. يلاحظ على سبيل المثال، أن المهاجرين الأتراك في السنوات الأولى إبان حضورهم في فرنسا وألمانيا، حيث كانوا يعملون كل ما في جهدهم من أجل ادخار المال وتحويله إلى بلدهم الأصلي فيكونوا بذلك دخلاً على شكل شراء عقاري أو كسب الأموال التجارية. (لذا) نقص الاستهلاك على الأقل بطريقة غير قابلة للانضغاط لحساب هذا الادخار. لقد حددت العلاقات مع بلد المهاجرة، إذ اعتبرت الإقامة مؤقتة ضمن علاقات عملية ضرورية». وكيف ما كان: فإن الأجنبي يأتي كعامل ويعود من حيث أتى، غايتنا الوحيدة هي المال» (ر.ك. ص 87). أكيد أن رفض تعلم لغة بلد الإقامة لا يترجم حتماً إلا موقف المجموع بمراعاة المجتمع الإجمالي. وينضاف تحليل نمط عيش العمالة التركيبية في **شتوتغارت** إلى التحليل الذي عرضه الباحثون على نفس العمال بفرنسا.

يبقى حتى بالنسبة لفرص العمل التي لا تقتضي في جل الأحيان أدنى أهلية مهنية، لا تساهم إلا في مشاركة هامشية في الحياة الاقتصادية (جل الأحيان في البناء أو كعامل مختص في الصناعات الثقيلة أو صناعة السيارات). يقضي جمع وتقسيم المال المدخر للتعود على مقتضيات العمل الجماعي والتداخل على الأقل جزئياً (الذي لا يستبعد الانحطاط) في حساب اقتصادي معقول. لكن المهاجرين لا يتوافقون مع التحديد النموذج المثالي - حيث لا يفسر حضور العمال الأجانب إلا بالعمل أو بصورة مؤقتة. إلا في غضون مرحلة قصيرة.

إن الأبحاث الأمبريقية تؤكد أن هذه الممارسة الجلية في الحياة الاقتصادية - التي لا تبعد فضلاً عن ذلك على أن هذا العمل مشحون بقوة قيمية رمزية في مجتمع المنشأ - لا تتجاوز السنتين أو الثلاث سنوات من إقامة المهاجرين، كيف ما كانت على سبيل المثال إرادة العمال الأتراك والتفسير الذي أعطوه لانطلاقتهم، فالتواجد في البلد الحديث يفسر هذا الموقف الأولي. أكيد أن وضعية المهاجر لن تفهم

إلا بتقصي تاريخ مساره الفردي قبل الهجرة. إن العمال الأتراك شأنهم شأن العمال الإيطاليين، بعد عشرين سنة أعطوا لانطلاقتهم اتجاهاً لمشروع تحرك اجتماعي داخل تركيا، والذي يشكل فيه النشاط المهني في بلد المهاجرة مرحلة ضرورية ومؤقتة، فلقد أتت الهجرة لتؤكد ولتعجل بنظام كان قد شرع فيه في المجتمع الأصلي، إذ أن أول تهدم للعلاقات الاجتماعية التقليدية كان هوإعادة النظر في الدورين الأسريين تحت تأثير التحضر. ولقد أخذ المهاجرون المتحضرون في الغالب بعداً معيناً بمراعاة الاقتصاد والثقافة التقليديين يشكلون سكاناً فقراء، إنما أرهق طموحهم بسبب وضعيتهم الاجتماعية في بلد المنشأ. إن التنشئة الاجتماعية السابقة المتعلقة بهذا المشروع التحركي، انكشفت عاملاً ملائماً لإدماج معايير مرتبطة بالنشاط المهني في بلد الإقامة. في هذا الصدد، ليست التنشئة الاجتماعية السابقة للعمال الأتراك والإيطاليين مختلفة أساساً عن تلك الخاصة بالمهاجرين الذين نزحوا من قرى جنوب إيطاليا، أو من الجزر، للعمل في الصناعة في المثلث الصناعي في

شمال إيطاليا أثناء مرحلة «أعجوبة إيطاليا»[12]، بينما هذا المشروع نفسه كان في تناقض مع الدور الاقتصادي الخالص الذي يريد أن يفرضه بلد المهاجرة على المهاجر.

أكثر من ذلك، ساهم التثاقف مع مجتمع الإقامة في تغيير هذا المشروع الأساسي. إن المجتمع الأسري، الذي يظهر بمعدل ثلاث سنوات بعد هجرة رب الأسرة، يشكل من جهة عاملاً أساسياً وعلامة على هذا التغيير: يكف المهاجر أن يكون دوره متمثلاً في عامل واحد ليس إلا. إن البنية السكانية المهاجرة والأكثر تحديثاً، أعيد لها في واقع الأمر توازنها بشكل سريع، وذلك بتضاعف فرص الدخول في مقاييس مجتمع المهاجرة: تعليم الأطفال، مشاركة النساء في الإنتاج الصناعي، أو في الحياة العادية للطبقات المتوسطة أو العليا بواسطة العمل المنزلي. يعرف فعلاً على عكس من بعض الأفكار المأخوذة أن نسبة متزايدة من النساء تشارك في سوق العمل، دون نسيان وبكل تأكيد النسبة المتزايدة من الأطفال

المهاجرين(13). عن الهجرة الاقتصادية المقننة من وفي العمل أصبحت بسرعة هجرة سكانية.

هكذا كانت السلوكيات وإلى حد الآن مدعمة بعزيمة قوية لتوفير المال، والسكن، والأكل والهوايات، من أجل الاستثمار في تركيا أو في إيطاليا، لكن حضور العائلة يفرض ويعلل سلوكاً اقتصادياً جديداً مقتبساً من مجتمع الإقامة، ذلك المرتبط بالمستهلك، حيث يمتلك المهاجر بالخصوص آلة الغسيل الإلكترونية والسيارة، اللتان كونتا مؤشرين لنجاح اجتماعي في أوروبا في الثلاثين سنة الأخيرة. فجهاز التلفزة يظل دائماً مشتغلاً، حتى وإن كان المهاجرون يجهلون لغة البلد والزخرفة في جميع بيوتهم الخاصة، آلة الغسيل علامة لحمل جديد في العمل المنزلي، امتلاك السيارة، وضعية استقلالية الأسرة، وهي مؤشر في تركيا أو في إيطاليا لنجاح الهجرة. هذا يبين التأكيد في سير الاستهلاك على حساب المال المدخر. من أجل السكن بقي الاستهلاك مدة طويلة مختلفاً عن استهلاك العمال الفرنسيين. عرض يطبق على جميع السكان

الذين ليست لهم حظوة: إن مثال السود في الولايات المتحدة يوضحه كذلك: فرغم تطورهم الإجمالي، خلق مشكل التمييز في السكن منذ عشر سنوات، حيث بقي غالياً جداً، أقل تجهيزاً وأكثر تسكاناً من السكن الخاص بالبيض ذوي نفس المستوى الاجتماعي[14].
كذلك في فرنسا وألمانيا قامت الحركات المطالبة للعمال المهاجرين بمظاهرة أولية حول مشاكل السكن، منذ عشر سنوات. فلقد استقر الأتراك الذين أتوا مؤخراً، إما في الأحياء العتيقة والأكثر فقراً، أو في مساكن متوسطة الإيجار والأكثر فساداً[15]، في المدن الصغيرة أو المتوسطة. بينما في باريس يلمون غالباً بين مشروع الخياطة في المنزل والحياة العائلية في الشقق الصغيرة. إن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي تثقل كاهل السكن في المجتمع المهاجرة تضيف تأثيراتها إلي تلك الخاصة بالمهاجرين الذين يفضلون في أولى اختياراتهم الاقتصادية اقتناء أحسن الأثاث وبكل أنواعه على حساب العقاري. لكن مثال المهاجرين الإيطاليين، الذين بعد بضعة سنوات أصبحوا يقتصدون في جميع مرافق النفقة لشراء

قطعة أرض يبنون فيها منزلاً بمساعدة عائلتهم، يوضح أن هذا الموقف ليس نهائياً[16].

إن التناقض بين السلوك الأولي للمهاجر ومتطلبات الاستهلاك لأطفاله تظهر بشكل سريع: كنت مرة في السينما، مع المدرسة ليس للآباء وقت «ر.ك. ص 124» فما من مرة طلبت من أبي بأن يرافقنا إلى البادية يقول: آه، لا، عندي عمل! نحن كأطفال بدون آباء «ر.ك. ص 124».

وعبر معايير السلوك الاقتصادي، أعيد النظر بشكل جلي في العلاقات داخل المجموعة الأسرية. إن السلوكيات الاقتصادية المتماثلة ليست اقتصادية جلية فقط، بل تفرض أيضاً القيمة الممنوحة للفردانية ولإكمال الذات، ولإرضاء رغباتها على حساب القيمة الممنوحة لمعايير مجموعة كونت بقوة. ومع ذلك، ينبغي تحديد نتائج وحدود قضية المثاقفة المستنتجة من خلال السلوكيات الاقتصادية.

الترقيع الثقافي أو المثاقفة المقننة والمحدودة

إن نموذج المهاجرين الإيطاليين والأتراك تكشفه

المثقافة التي لا تستند على السلوكيات الاقتصادية ولا حتى الهجرة التي أدت إلى إعادة تفسير الأدوار الأسرية. إن إعادة التفسير تختلف حسب السكان المعنيين، وهكذا تقربت الأسر الإيطالية إلى أسلوب الفرنسية ذات نفس المستوى الاجتماعي، أكثر من تقرب الأسر التركية إلى هذه الأخيرة. وتختلف داخل كل مجموعة وطنية، حسب نشأة المهاجرين: بعضهم يرى أن الهجرة تعني كذلك المرور من العالم القروي إلى العالم الحضري، وبالمقابل عرف آخرون سابقاً قطيعة مع المجتمع القروي في البلاد الأصلية كشكل أولي للتحضر أو شبه التحضر، حيث عجلت الهجرة بمشروع حركي اجتماعي متحضر، كانت فيه الأوضاع متداخلة جزئياً على الأقل قبل الهجرة. إنها تختلف كذلك حسب المهاجرين المتفرقين بشكل نسبي في الوسط الحضري أو متمركزين في بيت عمالي (كما هو الشأن بالنسبة لقرى إفريقية تحولت كلية إلى بيت واحد)، أو في حي داخل مدينة صغيرة أو متوسطة في الإقليم حيث الحياة المشتركة منظمة، وترغم المراقبة من طرف التجمع على المهاجرين أن يستكملوا

توافقهم بقدر الإمكان مع معايير السلوكيات التقليدية[17]. مع ذلك يجب الاحتراس مع عدم النظر في تأييد التجمع الخاص إلا كعامل محافظ على الأشكال التقليدية للحياة الاجتماعية، فهو يلعب دوراً مثل دور الأسرة، لكن يمنح كذلك المهاجر شكلاً للاندماج في مجتمع الإقامة، بمساعدته على حل الصراعات مع المجتمع الإجمالي، وبمساعدته على تقليص الصراعات الأسرية، وتأسيس مثاقفة محدودة كما سنرى في الأسفل.

رغم النتيجة المختلفة لهذه المتغيرات، نلاحظ تطوراً مشتركاً ولو أنه بطريقة غير متساوية الإثبات نحو نووية الأسرة التي أصبحت تجمع استهلاك (بالنسبة للأتراك خاصة) وإنتاج، وأصبحت كذلك مركز قرار مشترك؛ حيث أخذت الروابط بين الزوجين اتجاهاً جديداً في المجال، الذي لم يعد ينحصر فيه دور الرجل خصوصاً على مشاركته في الحياة الاجتماعية خارج الأسرة، ولعل هذا التجديد في الحياة الأسرية أصبح ملحوظاً بشكل خاص عند المهاجرين

الإيطاليين. ففي الأسر التي تبقى أقرب إلى التقاليد نجد بعض عناصرها (من نماذج السلوك كمتحضرة لها قيمة) اندمجت بتغيير كثافة العلاقات بين الزوجين وتغيير مواقفها من الأطفال. (إن الأسرة في حاجة إلى أن تشكل كلاً، لسنا كلاباً، واحد يذهب إلى اليمين والآخر إلى اليسار[18] وحتى في الأسر التركية، وبالخصوص تلك التي عرفت التحضر قبل الهجرة واستقرت في باريس، فالزوجان يأخذان الأهمية التي حرمتها الأسرة الأبوية.

أكيد أننا نتحدث هنا مع زوجي عن كل شيء، ونأخذ قراراً مشتركاً، أما في تركيا فيوجد الكبار ولا يمكن أن نتصرف كما نريد، ونحن هنا أحسن وأكثر هناء. ك.ص 134. إن الترابط الأكبر للزوجين تتبعه علاقات حميمية بين الأطفال: في القرية لا يمكننا أن نحبهم ولا أن ندللهم كما نريد أمام أبينا، هنا يمكن أن نحب الأطفال كما نريد: «ك.ص 148» بصفة مجملة، فالآباء المهاجرون، الأتراك والإيطاليون، يولون أهمية لتعليم أبنائهم كما يقررون إقامتهم في

بلادهم الأصلية، أو في فرنسا، باسم مستقبلهم. كما أن جميع أسر المهاجرين الإيطاليين يولون أهمية لتثقيف بناتهم أكثر من الأبناء الذكور، ويرفضون بكل وقاحة فكرة أن الابن يمكن أن يتخلى عن دراسته ليخصص ما له لأخواته. أضف إلى ذلك، إن المسار الاجتماعي الذي تبع الهجرة وشكل الإقامة في فرنسا، أي تاريخ الروابط التي أسست بين المجتمع الأصلي والنماذج الغربية، أكثر من ذلك، فإن العلاقات التي يحافظون عليها في مجتمع الهجرة تمزج فكرة العدالة في الغنى وفي الحداثة بين مجتمع الإقامة والبلاد الأصلية. إنه السبب الذي يلحون بموجبه منذ مدة، على التطور الإيجابي للمجتمع الذين هاجروا إليه، مع تأكيدهم على كرامتهم الخاصة ومنح ذهابهم اختياراً عقلانياً.

قبل أن نأتي، كان البؤس في إيطاليا، لكن الآن ليس نفس الشيء، الآن أحسن، الآن يوجد العمل، الآن يعيش الناس أحسن هناك (..) إلى جانب ما عرفته (..) الآن هناك تطور، لم أعد وطني، لأنه تغير إلى درجة عالية.

أما بالنسبة للأتراك، فإنهم يحافظون على ذكرى ولو أنها غير معبر عنها في عز الإمبراطورية: إن ذاكرتهم الجماعية المشيدة في ضوء تاريخ الإمبراطورية العثمانية، حافظت على ذكرى الشعب التركي العثماني مثلما حافظت عليها الكتب المدرسية والقصائد الشعرية والوعي الذاتي[19]، إنهم يحافظون كذلك على ذكرى أو ذاكرة (كما يسميه **برنار لفيس** بإعادة تذكر التاريخ (history remembered) في إرادة في التحديث لم تفرض مباشرة من طرف قوة غربية كما هو الشأن بالنسبة للوضعية الاستعمارية، وإنما فرضت بمبادرة من حكامهم (**مصطفى كمال**)، تحت التأثير غير المباشر للنماذج الغربية، في اتصال تاريخي وسكاني[20]. تفسر هذه الذاكرة بدون شك غياب العلاقات الموضوعية، وتفسر الاحتقار البارز للسكان المسلمين الكثيرين الآخرين بفرنسا وهم المغاربيون، فرغم مرجعية الإسلام الثابتة في أقوال المهاجر التركي، فإنها تفسر العلاقة المبهمة التي يحافظ عليها المهاجرون في مجتمع الهجرة. من جهة، إنها ميزة لمجموعات أقلية: الجاذبية بمراعاة

الحداثة وإدانة سلوكيات الفرنسيين والمهاجرين الآخرين. هذه الإدانة مفسرة بالتفوق الأخلاقي والديني للإسلام. يعرف أن أقليات سكانية تعوض نقصها العلمي بالاستناد إلى التفوق الأخلاقي. بنفس الطريقة، فالماضي الاستعماري بعدم مساواته الجوهرية بين المجموعة المُسْتعمِرة والمجموعة المستعمَرة، استمر في تحديد أفق العلاقات بين الجزائريين والفرنسيين، وبقي الالتقاء بين المهاجرين وبلد الهجرة مرسوماً بما سميته سابقاً «باللاوعي التاريخي»[21]. لا تكفي ملاحظة الأشكال المختلفة للترميق الثقافي الذي ينكب عليه المهاجرون، وكأن الأمر يتعلق بسياق وحيد متقدم تقريباً، إنما توجد حدود لمثاقفة المهاجرين، وحتى بالنسبة للأسر الأكثر «عصرنة»: فهذا الحد هو الذي يجب الآن تحديده.

النواة الصلبة

إن كل ثقافة معطاة في الواقع هي نتيجة لاحتكاكات مع العالم الخارجي، ومن خلال هذه

الاحتكاكات نفسها تتأكد الهوية كأفق، ولا يمكن تحديدها إلا كإبداع مستمر. فالثقافة لا يمكن تصورها إلا كشرط ونتيجة للفعل الاجتماعي والتفاعلات مع المجتمع ككل. من خلال هذه الاحتكاكات القارة - التي تلخص فيها الظواهر المحللة من طرف الانتروبولوجيون في مصطلحات: الاقتباسات، والنسيان، وإعادة تفسير العناصر الخاصة - تشكل الثقافة نظاماً ليس بالمعنى الضيق للمصطلح، بل بناء أو نشاطاً يجب أن يحلل في مصطلحات إعادة التفسيرات الثقافية. والحالة هذه، يظهر أن مختلف عناصر نظام ثقافي قابلة للتداول بطريقة غير متساوية في السياقات الثقافية مع المجتمع ككل. بعض السمات يمكن أن تنقل من طرف شخص ما بدون إعادة النظر في هويته الباطنية، بينما سمات أخرى تفرض إعادة النظر هذه.

أصبح تقريباً الأطفال المهاجرون علماء اجتماع بسبب موقعهم بين ثقافتين، حيث أخذوا وعياً بهذا التمييز بين ما يمكن تسميته بالنواة الصلبة لثقافة

المهاجر وبين ما هو نتيجة للتثاقف، فالفتيات الحركيات اللواتي تربين على مسارهن الخاص بهن، لاسيما فيما يتعلق بزواجهن المستقبلي يعتبر نتيجة لنموذج سوسيولوجي؛ يلاحظ، وبكل تأكيد رغم الحكم السلبي الذي يحملنه على العادات الجزائرية الموروثة عن التنشئة الاجتماعية الأسرية، إنهن يتزوجن بالشاب المختار من قبل العائلة، نعم ما يفعل لا يمكن أن يتلخص منها «الهاء» تعني هذه النواة الثقافية الصلبة التي وباسم القيم «الحديثة» المنقولة من المدرسة، يحكمن أنهن «تجاوزن»[22] لكن يحترمن في سلوكهن هذا المعبر عنه بهذه الصيغة والذي شعر به «كثقل»، هو هذا التصور الأخلاقي المحفوظ منذ الطفولة الأولى من طرف العلاقات بين الآباء - وخصوصاً الأم - والطفل. عبر هذه العلاقات الحميمية في معناها الحقيقي المدمجة في الفرد تنقل الأخلاق أي نسق من معايير السلوكيات المحدد بالسن والجنس والوضعية الزوجية حيث تشكل الأنظمة الغذائية (وبصورة جد ثانوية بالنسبة لجيل المهاجرة) تعبيراً ذا امتياز، لذلك فالمهاجرون الأتراك وباسم

تفوق قيمهم الأخلاقية، يؤكدون عزمهم في أن يبقى أطفالهم أتراكاً يتقوون حين يفرضون عليهم التصور التقليدي للدورين الجنسيين واحترام القوانين الغذائية، وبالأخص القانونين اللذين لهما قوة رمزية: عدم استهلاك لحم الخنزير والكحول. تحدثت له عن تركيا، تحدثت له عن الحياة هناك، عن نظام الأكل، لا للحم الخنزير، ولا للحم الفرس ولا للكحول، وأوضحت له عادات الأتراك «ر.ك. ص 150».

إن السوسيولوجيا الساذجة تتعرى في هذا الظرف واضحة، ويمكن أن يذكر من جهة أن اليهود الذين حافظوا على هوية مميزة عبر عصور تاريخ متزعزع كانوا دائماً يبذلون جهوداً للحفاظ على مقاييس أخلاقية معينة وأنظمة عدائية للحلال(23).

لقد مر شرف الرجل، منذ عصور في الشعوب المتوسطية، التي تشكل أغلبية العمال المهاجرين، من السلوك الجنسي للمرأة المتعلق بأمه أو زوجته أو ابنته أو أخته، بعبارة أخرى أن التنشئة الاجتماعية أحياناً أكثر ودية وأكثر مهارة سياسية تتضمن بشكل

ضروري تعارض مجال الرجل «الخارجي» عن مجال المرأة «الداخلي»، إنه اختلاف في السلوكيات وانقسام في العمل[24].

نحن أتراك، لا يمكن أن تكون صداقة بين الفتاة والفتى، يجب أن يعرفا الاختلاف (بين الفرنسيين والأتراك)، لا يجب للفتاة أن تذهب إلى المسبح، لا يجب أن ترتدي زي السباحة «ر.ك. ص 160». أحرم على ابنتي الخروج، وأن تشاهد بعض الأفلام في التلفزة، وأن يكون لها أصدقاء هنا، وأن ترتدي كالفرنسيين؛ بهذا لن تجد مشكلة في تركيا لأنها تربت من خلال ثقافة تركية (ر.ك. ص 171). كذلك أصبحت النساء يحترمن هذه المقاييس حين تربيتهن لبناتهن وأبنائهن مراعاة لأدوارهن التقليدية. أعلمها (ابنتها) لتقوم بالأعمال المنزلية، يجب إعدادها لأسرة طيبة، ليس لها حق في أن تخرج لوحدها بل ترافق بأخيها «ر.ك. ص 150». أما بالنسبة للابن «فيجب أن يكون حراً مثل أبيه «إنه تكون تكويناً تقليدياً، لإدراك الدورين الجنسيين، اللذان من خلالهما يحاول

المهاجر إبلاغ أبنائه النواة الصلبة لثقافته الخاصة. إنه من جهة أخرى السبب الذي بموجبه تنكشف الصراعات بين الجنسين، وداخل المجموعة الأسرية كعاملين ومؤشرين ذا امتياز على الصرعات بين الثقافات.

إن ابنة المهاجر الجزائري، حين وصفها لتطور أسرتها في فرنسا ، كانت تعي أن التمزيق الأساسي ناتج أساساً عن إعادة النظر هذه للدورين الأسريين. إن الأهم في العائلات الجزائرية، هو الابن، لكن هؤلاء (الأبناء) الآن هم أنفسهم لا يجلبون أو يجلبون أقل من الفتيات، هذا معطى للتفكير[25]، وبعيداً أكثر يتم استدعاء ما هو معاناة مستمرة للأب:

«إن الأب الذي يحسب نفسه أن (وجوده) ضروري - مادام هناك - ليعيش أطفاله حتى وإن كانوا يعملون، وهذا ما قلناه وأدليناه بحجة وبرهان بأن (وجوده) ليس ضرورياً، وبأننا لسنا في حاجة إليه»[26].

عندما يعلو عليهم تماماً، يدوسهم كما تقول، كذلك حين يكونون في الخارج، خارج منازلهم وخارج

أنفسهم، لكن حين يكون مع أطفاله أفترض أن هذا لا يطاق[27].

إن إعادة النظر في تفوق الأب تكون مؤثرة، لاسيما وأن الفتيات المهاجرات هن أكثر حساسية من بقية أفراد الأسرة لتبني الاستهلاكات الخارجية المتحضرة والدالة على الحداثة (ألبسة، عطور، إلخ) وكذا ولوجهن سوق العمل (بائعات، مستخدمات مؤهلات، بدون احتساب اعدد الضئيل منهن الذي يلج التعليم العالي). إنها التجربة نفسها التي قد عرفتها المهاجرات الفرنسيات المنحدرات من طبقة الفلاحين، حيث زعزعت إقامتهن في الوسط الحضري النظام الإنتاجي لمجموعة الفلاحين[38]. عبر إعادة النظر هذه لدور الأب، المحتمل لإعادة أخذ تعبير **إيفانز بريتشارد** بين الجنسين، وكل من التصور والإدراك للواقع الاجتماعي، وكل من النواة الصلبة لنظام ثقافي.

إن الارتباط بالأنظمة الغذائية الذي يظهره كل المهاجرين[29]، يأتي أيضاً من ذلك الإعداد المطبخي

الذي هو في مجتمعاتنا قسم متمم لدور الأم، فلم يفهم الارتباط الذي يظهره المهاجرون وحتى أبناء المهاجرين الإيطاليين - المشاركين من جهة أخرى كلياً في المجتمع الفرنسي - بالنسبة لبعض مظاهر المطبخ الإيطالي إذا تنوسي دور الأم التام عبر التصنيع الاستهلاك الأسري وتقديم المعكرونات أيام العيد، وبشكل معين كل التنظيم للعالم الإيطالي الذي يعبر عن نفسه. إن الأحاسيس الذوقية (التي هي في نفس الوقت لمسية وشمية) الجاهزة طوال الحياة الخاصة للطفولة الأولى، مرغوب فيها أكثر من أحاسيس أخرى، كتعابير مفضلة للعودة إلى الذات، حيث حرم المهاجرين الأتراك بشكل متحمس على أبنائهم استهلاك لحم الخنزير، هذا يؤدي بهم إلى رفض المنادمة والمؤاكلة العادية (تحريم التردد على مطعم المدرسة أو أن يكونوا مستضافين من طرف الأسر الفرنسية). إنه إذن كل التنظيم الخلقي، الذي هو أيضاً تنظيم اجتماعي للإسلامي التركي، الذي يحاول المهاجرون نقله إلى التقليدية، يرافق حركات مطالبة بالإقليمية أو القومية، من خلالها يبرر المسؤولون

على هذا السلوك بتأكيد الهوية، إن عموم المطبخ والذوق واللاذوق الغذائيين اللذين يمكن بموجبهما أن نرى إحدى أبعاد التنظيم الاجتماعي المميز لثقافتهما وهو نتيجة لهذا النقل من الأم إلى الطفل. «إن مطبخ مجتمع ما هو لغة تترجم عبرها بطريقة غير واعية بنية، بدون معرفة زائدة، ينقاد المطبخ نفسه إلى تعرية تناقضات المجتمع»[30] إذا كان يكشف عن «التأملات الأكثر تجريداً للفكر الأسطوري»[31]، فإنه يؤكد على تنظيم العالم الذي يشكل فيه الانقسام حسب الجنس أحد المبادئ. إن تنظيم العالم بالنسبة للمهاجرين هو أولاً تنظيم للسلوكيات حسب التشريع الاجتماعي خصوصاً ذلك المتعلق بالنساء، وذلك المتعلق بالفتيات الذي يجب أن يحفظ فيه الشرف من طرف الأسرة حتى زواجهن، ثم ذلك المتعلق بالأم «رباط الأسرة» حسب المثال الإيطالي إن وضعية الهجرة، بتقليصها للحياة الاجتماعية الخارجية للأسرة تقوي الروابط التي توحد الأم مع أطفالها، في وضعية تعتبر الخارج أجنبياً ومن هنا التهديد، يمكن أن نرى أن العلاقة المقامة بين الأم وأبنائها تنقل

مجموع المعايير الواضحة في شكل أحكام خلقية وتذكيرات فعالة تقريباً. يساهم الإسلام في حالة العمال الأتراك بنظام شرح وتعليل على نقل المعايير السلوكية المتناسبة مع المجتمع الأصلي.

ليس صدفة، إذا استشهد عالم نفساني بحالة أحد مرضاه وهو عامل جزائري الذي عرف اضطراباً عقلياً بعد أكثر من عشرين سنة من الحضور والعمل بفرنسا بدون مشكلة التبني واضحة بين نشاط مهني متصل وحياة عائلية هادئة. وفي هذا الإطار يمكن معاينة الحالة التي مر منها أطفاله البالغين - الحالة المادية بالنسبة للدراسة والنشاط المهني لبنائه (عكس التصور التقليدي)، والخدمة العسكرية لأبنائه الذكور (رمزاً على فرنسيتهم) والتمام الزواج بالنسبة لهؤلاء وأولئك باستقلال عن المبادئ التي تفرضها التقاليد المؤسسة على التراضي بين عائلتين وليس حرية الاختيار بين شخصين - تأخذ بالأساس «النواة الصلبة» الثقافية كما أسستها التنشئة الاجتماعية للطفولة الأولى في المجتمع الجزائري قبل الهجرة[32].

إن التمييز بين النواة ومحيط نسق ثقافي ليس معطى كلاً، بل يتعلق بالثقافات الأصلية والظروف التاريخية التي تؤدي بالمجموعة إلى أخذ الوعي بنفسها وبالتالي بحدودها. كذلك يمكن ألا يكون العمل أو المشاركة في الإنتاج مرتبطاً مباشرة بتصور الدورين الجنسين والأسريين الذي يبيح كما هو الشأن بالنسبة للمهاجرين الإيطاليين والأتراك انقساماً بين الحياة العملية والحياة الأسرية حيث يوجد فيهما التصور التقليدي محفوظاً بالأساس. وإن الرابط عند بعض المجموعات بين الاثنين يكون محصوراً أكثر، بحيث إن الفرد يرفض تغيير حياة العمل التي هي ألصق بالدورين الجنسيين على ضوء هذه العلاقات الاجتماعية، حلل **ستيف إيران** الزحف الكبير الفلاحي البور نحو الشمال الرافضين العمل في المناجم والمعامل الصناعية التي أدخلها المعمرون الإنجليز، حيث فضل البوريون أن يهجروا جميع غلتهم للحفاظ على الذي ليس نشاطاً مهنياً فقط (العمل الأرضي) ولا لهجة (الأفريقانية) بل للحفاظ على هوية، أي تصور للدورين الجنسين، والخلق وإدراك حسي للعالم، المعبر

عنهما في العمل في الأرض المرتبط بشكل الحياة الأسرية[33].

ينزع المجتمع الصناعي في ذاته إلى الفصل وبأكبر عدد مكان الإنتاج عن مكان الممكن، وفصل الحياة الخاصة عن حياة العمل في الحدود التي يبيح فيها (ويشجع أحياناً) فصل تصور الدورين الجنسيين عن النشاط المهني (بالنسبة للبوريين إن هذا الفصل نفسه هو الذي يشكل موضوع الصراع). يفهم على أن الهجرة من العالم القروي إلى العالم الصناعي المتحضر هي سبب هذا الصراع الحاد (وهو أكثر حدة بالنسبة لمسؤول عن استثمار فلاحي منه بالنسبة للعمال المزارعين)، بحيث تفرض هذه الهجرة قطيعة في النظام الرمزي الذي يقابل عالم المرأة الداخلي بعالم الرجل الخارجي ويقطع تلك الصيرورة «الطبيعية» التي أسست في العالم القروي بين الانقسام الجنسي وتقسيم العمل.

وبالمقابل يمثل المرور من بلد إلى آخر، بالنسبة لبعض موجات المهاجرة، صراعاً قابلاً للتبادل بشكل

أفضل حين كان الفصل بين مكان العمل على سبيل المثال ومكان السكن (مع كل ما يستتبعه هذا الفصل في التنظيم الأسري) أمراً مقرراً قبل الهجرة. وفي بعض الحالات تكون أول هجرة قد أدت إلى تكوين سكان مسوا بأشكال الحياة «الحديثة»[34]، وهذه الهجرة هي من قرية نحو المدينة في بلد (المهاجرين) الأصلي، وفي حالات أخرى يخلق المهاجرون في مجتمع المهاجرة عالماً أو وحدة إنتاج يعيد جزئياً أو كلياً الوحدة الأسرية، كما هو الحال بالنسبة للمشروعات الصغيرة في الدروب الضيقة في باريس، التي أنشأها المهاجرون اليهود من أصل أوروبا الوسطى في ما بين الحربين وأنشأها الأتراك منذ سنة 1970.

يتكون أغلبية السكان المهاجرين في فرنسا منذ الحرب العالمية الثانية، إما من سكان متوسطين (إيطاليين وإسبانيين وبرتغاليين ويوغوسلافيين أو تركيين)، حيث أن تصورهم للعمل كان قريباً بما فيه الكفاية من تصور مجتمع الهجرة له، إذ يمكن أن يتم

التثاقف في العمل بمختلف أبعاده - تقرير في الوقت وفي الرتبة أقل كفاية تقنية - دون أن يؤدي إلى إعادة النظر في الهوية، وإما لتتكون هذه الأغلبية من سكان عرفوا من خلال الوضعية الاستعمارية أول فرصة للتثاقف، لذلك منح التثاقف المحيطي والحفاظ على النواة الصلبة الثقافية للمهاجرين تبني جزئي لمتطلبات المجتمع الفرنسي. يعرف على سبيل المثال في حالة الهنود الأمريكيين أن تصورهم المختلف للعمل يبقى في هذه النقطة مرتبطاً بالهوية المتزجة فيهم منذ الطفولة الأولى بحيث إن هؤلاء السكان، الذين فرض عليهم العمل على الطريقة الغربية، فضلوا الموت على أن يخضعوا لهذه الطريقة.

الهوامش

*) D. Schnapper: Recherches sur les migrations internationles, 1982, 4/5, Paris CNRS.

1) الشكل الأكثر تجهيزاً والأكثر شهرة هو ذاك الذي نشره: W.W. Rostow dans the stages of economic Geowth: a Non-Communist manifesto, Cambridge Univ. Press, 1961.

2) عمل معاد لا يتراجع أمام استعمال استفتاء يستجوب فيه الفلاح الأناضولي حول علاقته بوسائل الإعلام ومع العالم السياسي في شكل «إذا كنتم رئيساً للولايات المتحدة...» ك.ل. ليرنر CI. D. Lerner, the Passing odtraditional Society, Modernizing the Middile East, Glencoe, the Free, 1958.

3) حول مجموع هذا الأدب، انظر ج. جولدورب J. Goldthorpe, "theoires of Industrial Societies", Archives européennes de Sociologie, vol. XII, 1971, nº 2, p. 263-288, ainsi que S.N. Esenstadt. Tradition, change and Modernity, New York, Wiley, 1973.

4) S.N. Eisenstadt, op cit, 262. Voir aussi la bibliographie sur ce thème p. 112-114.

5) P. Maugué, contre l'Etat-nation, Denoë, 1979, p. 179.

6) هذه التعابير أخذت من G. Michaud, ed, Identités collectives et relations culturells, Bruxelles,. Complexe, 1978, p. 179.

7) الأكثر شهرة من هذه الكتب هو كتاب: Glazer et D. Moynihan (eds), Ethnicity, Theory and Experiences, Cambridge (Mass). haverard unerversity press. 1975.

8) مصطلحات المهاجرين أو المغتربين في هذه النصوص تعني أناساً ولدوا أو تربوا في بلاد أخرى وأقاموا في فرنسا وأطفالهم يسمون خلافاً للأصول مهاجرين من الجيل الثاني (بحيث أنهم ليسوا مهاجرين) تربوا بفرنسا. سنتحدث عن أبناء المهاجرين.

9) أمكننا توضيح أن نفس سلوك الهجرة الجزائرية نحو فرنسا يمكن أن يعني حسب مراحل التاريخ الاجتماعي للجزائر، شكل احترام للتقاليد أو إشارة إلى قطيعة مع هذه التقاليد كأول مرحلة مشروع التحديث "A. Sayad, les trois âges de l'émigration algiriènne" Actes de la recherche en sciences sociales, nº 15, 1977. p. 59-79.

10) M. Tripier, “Travailleurs immigrés: pour l’analyse des générations migration” les communitésa pertinentes de l’action collective, CNAM, 1981, p. 5-19.

11) من المسلم به أن هذا التمييز نموذج مثالي وأن كثيراً من الباحثين أجهدوا أنفسهم للتوفيق بين وجهات النظر هذه، على الخصوص وجهة النظر الثانية والثالثة.

12) لا نعثر هنا على تحليل لتركيب ثقافي مثل في نصوص أخرى:

D. Schnapper, “Centralisme et fédéralisme culturelle: les émigrés italiens en Grance et Etats-unis”, Annales ESC, Octobre 1974. p. 1141-1159. et “tradition culturelle et appartenance sociale: émigrés italiens et migrants Français dans la région parisiènne”, Revue française de sociologie de 1976 p. 485-489 les analyses concernant les travailleurs turcs reposnt particulièrement sur les informations fourmies par deux enquêtes: R. Kastryano, Espaces et Migrations, Influence de l’organisation sociale des familles immigrées truques sur la socialisation des enfants. Paris thèse de doctorat de III cycle de I’EHESS, 1983. et M. Cetinsoy, “les turcs à Stuttgart évolution et adaptation d’une communauté étrangére dans une grande ahhlomération allemande”, Greco 13. Recherche sur les migration internationaales, 1982, 4/5, Paris, CNRS.

13) Sayad A., “la naturalisation, ses conditions sociales et sa signification chez les immigrés algériens” Greco13, Recherche sur les migration internationaales, 1982, 4/5, Paris, CNRS.

14) F. Alberoni et G. Baglioni, ‘integrazione dell’immigrato nella società industriale, Bologne, II Mulinom 1965.

15) كشفت الإحصاءات في 1975 أن مجموع نشاط المهاجرات يصل إلى

37,1٪ (بالمقابل 50٪ للنساء الفرنسيات) لكن يجب الأخذ بعين الاعتبار طبعاً أهمية النشاط المنزلي (بما في ذلك رعاية الأطفال وأعمال الخياطة) غير المصرح به. تبقى النسبة النشيطة للمغاربيين مع ذلك متحفظة أكثر من نسبة البرتغاليين أو الأسبانيين.

16) O. Paterson, “The Black Community: Is there a Future?” in seymour Martin Lipset (ed). The third Century, America as a post-industrial Society. Hoover Institution press, 1979. p. 269-270.

17) J. Barou, “L’insertion urbaine des étrangers dans une ville moyenne”, Greco 13, Recherches sur les migrations Internationales, 1982, 2, p. 16-28.

18) سنجد تحليلاً لعلاقة الإيطاليين ببناء المنزل في د. شنبر تقاليد ثقافية، مقال مذكور، ص، 480.

19) C. Breteele Et C. Vallier-Boisvert, “Portugues Immigrarts In France: Familial and Social Networks and the structuring of Community”, Studi emigrazione. nº 46, juin 1977.

20) D. Schnapper, “centralisme...”, art. Cit, p. 1150.

21) B. Lewis, History Remembered, Rediscovered. Invented princeton University press, 1975, p. 38.

22) صنف كذلك **أ. س. بلاك** تركيا وروسيا، واليابان، والصين وإيران وأفغانستان وأثيوبيا وتايلاند كتجسيد لوجهة النظر السياسية، كنوع معين من التحديث.

23) د. شنبر «المركزية...» م.م. ص 1159.

24) مصطلح ترميق ثقافي يبدو لي أفضل من مصطلح تهجين ثقافي المستعمل دائماً، لأنه أكثر تخصيصاً: كل ثقافة هي نتيجة تهجين ثقافي.

25) هذه التحاليل تقوم على أعمال كلود **دولوناي** المخصصة لمشاكل هويات أطفال الحركيين (بحث في طريق) وحول قراءة دبلوم الدراسات لمحمد **حامومو**.

26) أول صراع قوي تفجر في 1967 في مسكن بشارع **شارون**، حين كشف المسلمون **الأفارقة** أن الدجاج كان يقتل بالكهرباء بدل من أن يذبح على نحو شعائري.

27) J. Pitt-Rivers, Anthropologie de l'honneur, la mésaventure de Sichem, Paris. Sycomore, 1983 (I éd. En langue anglaise 1977).

28) Sayad A., "**les enfants illigitimes**", Actes de la recherche en sciences sociales, nº 26/26, mars-avril 1979, p. 122.

29) Ibid. nº 25. p. 80.

30) Ibid. p. 75.

31) P. Bourdieu, "**Célibat et condition paysanne**", Etudes rurales, nº0 5/6, avril-sept, 1962, p. 32-136.

32) انظر د. شنبر «**المركزية**... م.م. ص 1151.

33) CI. Lévi- Struss: l'Origine des mannières de table, Plon, 1967. P. 411. Voir aussi Mary Douglas. De la souillure, Maspero; 1971 (purity and Danger, Londres, Rouledge and kegan, 1967).

34) De la souillure, op. Cit. p. 13.

* * *

ملاحظات حول الترجمة

هنري غيفورد
Henry Gifford

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

لقد ذكرت في السابق شيئاً ما عن خصوصية اللغة، ولاحظت أن الدارس للأدب الأجنبي مهما كان متفهماً، فإنه سيلاقي في نهاية الزمر العتبة التي يجب أن يتوقف عندها. ونسب ماتشادو إلى شاعره المتخيّل ومعلمه ميرينا الرأي القائل أنه لا يمكن لأكثر من لغة واحدة (اللغة التي نعيش ونفكر بها) أن

تكون حية تماماً بالنسبة لنا. يجب أن نرضي أنفسنا بمعرفة شكلية وأدبية للغات أخرى. وتأمل الترجمة أن تتجاهل تلك العتبة وأن تجعل من نفسها ساكناً من سكان الثقافة الأجنبية - لكن هذا الأمل وهمي. وعندما تُستخدم اللغة للتعبير عن حقائق المخيلة، سواء في الشعر أو في النثر، سينغرس العمل الناتج بصورة راسخة تماماً في العنصر غير القابل للترجمة. إن الكلمات المشحونة بالمعنى لا يمكن استبدالها، لأن المضامين التي تحتويها دقيقة جداً، والمعنى الأبعد يكون مخفياً في ثناياها - ومن خلال حركات التواتر والحركة الدرامية، والتأكيد الذي يأتي من أي تغيير شاذ في مواضع. وتستطيع الأذن المحلية أيضاً أن تكتشف النغمات التي يمكن أن تصدرها كلمة واحدة. وقد كتب دانتي في النشيد الخامس من قصيدة «الفردوس» عن معنى العهد:

ولا يلغي أبداً هذا الأساس الأخير

إذا لم تتم مراعاته

(47-46)

- ويمكن إلغاؤه فقط بحفظه - وكما لاحظ كوزمو فإن لاتينية الكلمة (servato) تهدف إلى إعطاء تعبير أكثر حيوية للصفة الرومانية للفكرة. وقد بيَّن آ.س أورلوف كيف أن الكلمة (sushchiy) التي هي اسم الفاعل من فعل الكون في اللغة الروسية، تكتسب نغمات مختلفة في مثالين مأخوذين من بوشكين. ففي المثال الأول من مسرحية «بوريس غودانوف»، يوافق رئيس دير الرهبان بأن ادعاء المدَّعي هو بدعة ويكرر العبارة «هرطقة كائنة»، حيث تحمل الكلمة هنا طابعاً قديماً وكنسياً فكأنه يجب أن يقول «هرطقة ثابتة». وفي المثال الثاني فإن أبياتاً من شعر بوشكين على تمثاله تُعلن: «إن كل لسان موجود هناك (في كل مكان من روسيا) سيذكر اسمي». وهنا يكون تأثير كلمة (sushchiy) هاماً وجليلاً.

إن العمل المترجم لا يمكن أن يكون إلا مثل لوحة زيت أعيد إخراجها بالأبيض والأسود. النسيج قد تغير. وطبعاً لن تكون التسوية الواسعة للكتل

والسطوح أقل وضوحاً، وربما حتى الفوارق الدقيقة جداً لا تضيع. وعلى كل حال، لقد حل محل الانسجام الأولي شيء آخر أقل منه دقة. وعندما تعمل المخيلة بكامل طاقتها - سواء في القصيدة الغنائية أو المسرحية أو الرواية - فإنها تنظم المادة بدرجة من الدقة والشمولية بحيث لا تستطيع أي ترجمة أن تضاهيها أبداً. إن وحدة العمل الكامل تضم جمعاً من التفاصيل المتقاربة. فمصيرها أن تُستنفد بالترجمة ولكن إلى أي مدى، يظل معتمداً على الشكل سواء أكان العمل نثراً أم شعراً، وعلى ما إذا كان شعراً قصيراً وغنائياً أو روائياً طويلاً.

وحتى أشد الأعمال تدقيقاً في ترجمة عمل أجنبي سيميل إلى تشويه العمل الأصلي. وقد حذر أرنولد المترجم من «غشاوة الأساليب الغريبة في التفكير والكلام والشعور والتي تحول بينه وبين الأصل». (أرنولد، عام 1860، ص 103) ومهما تكن رؤية المترجم للنص الأصلي واضحة فإنه لابد أن يخضع لضغوط لغته الخاصة. إن هذه الضغوط

تستولي على العمل كله بموافقة المترجم أو بدونها. ويمكننا أن نرى ذلك بصورة ساطعة في ترجمتَي أندريه جيد لمسرحية «هاملت» ومسرحية «أنطونيو وكليوباترا». وكان جِيد يفهم تماماً مخاطر ترجمة أعمال شكسبير، والتشويه الذي يمكن أن ينجم عنها. ومع ذلك حاول بكل ذكائه - دون أن تعيقه صيغة الشعر، وكان هناك كذلك نثر فرنسي لا يمكن ترجمته إلاّ بصعوبة. فقام بترجمة شكسبير مبدلاً نغمة بنغمة وروحاً بروح. وهنا فإن عدم التوافقات بين العبقرية الفرنسية والإنكليزية أدت إلى فشله؛ لكن كل مترجم، مهما كان تعاطفه مع النص الأصل، فإنه يستعيض عنه بذكاء وعفوية بنص آخر يمكن أن يندرج ضمن نظام أدبه الخاص.

وينبغي أن نعلم هنا حدود إدراكنا. وغالباً ما يُصدم القارئ الإنكليزي مثلاً لعدم التمييز (هكذا يبدو له) الذي يُظهره الأجنبي الذي يُعظم بايرون وايلد أكثر من بقية مؤلفينا في القرن التاسع عشر، أو الذي يتحول بلطف من قراءة كيتس إلى سوينبرن.

إن الأخطاء ستكون فادحة تماماً إذا شرحنا الأمور انطلاقاً من حقيقة أنّ بايرون ووايلد (حسب عبارة أورتيغا) لديهما أشياء أقل يتركانها عند الحدود، وأن لدى سموينبرن أشياء مشتركة ربما مع هوغو أكثر منه مع كيتس. وقد يكون إليوت مُحقاً بتأكيده أن الشعر الجيد يمكن أن يُميزه حتى أولئك الذين ليس لديهم خبرة في اللغة نفسها، حيث أنه يمكن أن يتواصلوا معه قبل أن يكون مفهوماً (إليوت، عام 1965، ص 8). إن هذه الملكة على السمو بما هو شعر عما هو ليس بشعر لا تعتمد إطلاقاً على فقه اللغة، مع أنه بإمكان فقه اللغة أن يعززها. ويجب أن نعتبر هذه الملكة موهبة غير عادية، ومتوفرة للشعراء بصورة رئيسية، مع أنها ليست تلك الملكة التي هي دائماً رهن أوامرهم. إن القارئ الذي يتعلم الحكم على الشعر كما يتعلم معظمنا ذلك، عن طريق تعليم ذاتي مضنٍ فيه لحظات التبصر قليلة ومشتتة، لن يؤدي إلى تشكل أية أوهام عن استجابته للشعر الأجنبي. ولن يستطيع أن يأمل أنه سيصل إلى امتلاك سرعة الشعور في أكثر من لغة أو لغتين ليستوعب لماذا

يقال الشيء بهذه الطريقة أو تلك، أو ما الشيء الذي يشكل الجرأة الشعرية. وكلما كانت معرفته للغته حميمية أكثر اقترب أكثر في تقديره للتعابير اللبقة عند كاتب أجنبي. ويمكن أن تكون هناك غريزة مسعفة تساعد في هذه الأمور، فأولئك الذين لديهم حس أدبي، والذي يشبه أي حس آخر يتحسن عن طريق الممارسة، سيتآلفون سريعاً مع حدود لغة ما بأشكالها العادية، واتجاهاتها، وهكذا فإنهم سيتركون أنفسهم تسترشد بها كمن يتعلم رقصة جديدة. ولكن يجب علينا ألا نفترض أنه بإمكاننا أن نسجل اهتزازات العبارات كلها في آذاننا حتى لو كان مصدرها أقرب المقربين إلينا.

ويتطلب الشعر الانتباه الأشد والتواضع الأكثر لدي القارئ الأجنبي. لكن الحالة ليست مختلفة كلياً بالنسبة للروايات. ويمكن تتبع الشكل الروائي سواء كان شعراً أو نثراً، خطوة خطوة من خلال ترجمة جيدة. إنه يفقد قليلاً من تركيبه وبالتالي قليلاً من معناه الأساسي - إذا كان الإيقاع العام والتناسبات منتظمة. لقد استجاب آلاف القراء بالإضافة إلى

الروس لرواية «أنا كارنينا» أو «الجريمة والعقاب». إنهم غالباً ما يتأثرون بها بعمق أكثر مما ينفعلون في قراءة أغلب الروايات المكتوبة بلغتهم هم. ويتردد المرء في إبداء اقتراح أن قراءة هذه الروايات دون معرفة باللغة الروسية ستكون قراءة ناقصة. ومع ذلك فإن الرواية مترجمة وقد ابتعدت عن المكان الذي تنتمي إليه، ضمن فترة محددة من الثقافة الروسية. وبذلك يكون رصيد كامل من التلميح قد تشتت، وتصبح الأصوات أضعف وأقل نبرة. ولا تكاد تصل إلينا الفروقات في مفردات المؤلف، وحيله الخاصة في تأكيد أسلوبه الذي يتخيل كل ذلك. إننا ملزمون أن نستنتج من قصة «أنا كارنينا» جدية تولستوي، لكن الترجمة تخفي الخشونة المقصودة في أسلوبه عندما يحاول تدوين الانطباعات حال حدوثها. إن التحفز والوعي المشدود لدى دوستويفسكي يقفزان من أية صفحة في الرواية حتى في الترجمة، لكن دهاءه الروسي الخاص وكذلك السخرية والذكاء الغامض لصوت الراوي لا تفعل ذلك. مرة ثانية كيف يمكن لأي ترجمة أن تنصف كل ما هو إنكليزي تحديداً لدى

جين أوستن - في تحفظاتها ولباقاتها التي لا تحصى، وهدوء تقييماتها، والنور الواضح والمستمر الذي تعيش فيه، ودقتها في التعبير التي لا تقل من الناحية الاجتماعية عن قيمتها من الناحية الفكرية - مستندة إلى سلطة كاملة من الاستثناءات؟ إن الرواية التي تُفهم على نحو تخييلي ستستخدم اللغة بشكلها الطبيعي وستُبرز الجانب الأفقر في الترجمة. فتكون الصعوبات بسيطة - كما هي الحال مع تريمالشيو في الرواية التي كتبها بيترونيس أو قصص زوشيشنكو - فإن نبرة الراوي تحدد الزاوية التي يجب أن تُعالج القصة عندها. إن فقدان نبرة صوته، وابتعاد ما لديه عنه دون وعي، تجعل القارئ يفقد دقة معينة في نقده الضمني. وسيبدو هذا حقيقياً في كل رواية جديدة، يُظهر المؤلف مهما كان حذراً، ربما ليس بأكثر من وضعه ظرف زمان أو مكان أو تكرار تهكمي لاسم مجرد، بأنه هو أيضاً يراقب ما يجري.

ستكون الدراسة المقارنة في أحسن حالاتها عندما ينتقل ناقد مثل إدموند ويلسون بسهولة من لغة إلى أخرى. لكن عدداً قليلاً من الناس يملكون هذه

الكفاءة (وإذا كانت في أيدي غير مؤهلة ستكون خطرة). وأنا أشك إذا كان بالإمكان إنجاز الكثير من هذه الدراسة بدون شرط أرنولد الذي يقول إن «كل ناقد يجب أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأقل، بالإضافة إلى أدبه الخاص به، وكلما كان هذا الأدب بعيداً عن أدبه، كان أفضل». (أرنولد، عام 1865، ص 39). فمع أدبين أو ثلاثة تحت تصرف الناقد، ومن الضروري أن يكون أدبه بينها، يمكن للناقد أن يأمل برؤية النسق العام وأن يكتشف علاقات متنوعة. ولكن لإتمام البحث والاستقصاء لابد له بالتأكيد أن يعتمد على الترجمات عند نقطة معينة. وهذه الترجمات يمكنها أن تساعده في التحرك على الهامش، كما إنها تسمح باستخراج نتائج أولية؛ فهي تؤكد أحياناً على عنصر واحد أو ربما الشخصية الكاملة للعمل الرئيسي الذي يدرسه الناقد. ولدى أوروبا وحدها آداباً عديدة، ولا يمكن إهمال أيٍّ منها، لذلك يجب استدعاء الترجمة لتخوض فيها.

ما الشيء الذي نحن مخوَّلون أن نطلبه من المترجم؟ وما هي حدود الإمكانية التي تحد من فنه؟

إن القانون الأول للترجمة واضح: لا شيء يمكن أن يعتبر نهائياً. إن كل عصر يصور الأدب عبر موشور اهتماماته الخاصة. وهذه الاهتمامات تتغير بشكل متوافق مع التبدلات التي تحدث في التاريخ الإنساني. ولعل من طبيعة العمل الكلاسيكي أن يقدم مظاهر جديدة في موقف جديد. وسيشرح هذا وحده تراجع الكتابة النقدية التي يخلفها وراءه أي عمل هام في تقدمه عبر الزمن، ومهما تكن الترجمة مؤثرة فهي لا تستطيع في الحقيقة أن تمتد زماناً ومكاناً مع الأصل. إنهما ليسا الشيء نفسه تماماً، فدرجات التأكيد ستكون مختلفة فيهما، والترجمة تنتمي إلى تيار مختلف في الأدب العالمي، وإن التقاء اتجاهين كبيرين سيؤدي إلى خلق تيارات متقاطعة ودوامات غير مرئية وانحيازات خفية. ولا يستطيع القارئ المعاصر أن يشك بأن ترجمة شلغيل وتيك لأعمال شكسبير بكل ميزاتها العالية تنتمي لعصر غوتة. فقد شوهت شكسبير دون قصد منها تماماً، وهكذا أصبح شكسبير مواطناً فخرياً من ويمار، وجرت العملية بتعقل غريب، ونبرة هادئة كثيراً،

ووضوح عظيم. ويمكن أن يسمى ذلك اقتباساً رائعاً لشكسبير مناسباً للفهم الألماني في زمان محدد ، لكن الناقد الألماني الذي يكتب عن شكسبير عليه أن يستبعد الصورة التي ابتدعها شلغيل وتيك إذا كان يبحث عن شكسبير الحقيقي. وهكذا هي الحال أيضاً مع الكتاب المقدس (الإنجيل) الإنكليزي. إن النسخة «الموثقة» هي ترجمة رائعة ولا بديل لها وموسومة كلها بميزات مرحلة خاصة من مراحل الكنيسة الإنجليكانية. فقد ان الكتاب المقدس الإنكليزي الجديد يهدف إلى إبعاد كل ترابط مع تلك الحقبة، وإعادة الجدة ونضارة العامية الملحة التي كانت تملكها اللغة الإغريقية في الأصل والخاصة بالعهد الجديد. وقد كره معظم النقاد الأسلوب غير المتقن والركيك للإنجيل الإنكليزي الجديد، ولكن إلى أي مدى يمكن الاعتماد على ترجمة «النسخة الموثقة»؟ وهذه الترجمة، بوصفها الكتاب المقدس الإنكليزي منذ قرون، اخترقت حياتنا القومية وتزودت بألف صيغة تقديس واحترام عبر الزمن. ويجب أن يتذكر القارئ المتأني أنه يتعامل مع الكتاب المقدس الإنكليزي

(الإنجيل) فقط، ولا يملك أي مسوغ ليتكلم عن العهد الجديد في اللغة الإغريقية أوفي لغة القديس جيروم اللاتينية.

ويمكن أن يكون للترجمة ادعاءات غير اعتيادية من أجل البقاء. لقد سمى باوند ترجمة كتاب أوفيد «تحولات» والتي قام بها غولدينغ: «الكتاب الأكثر جمالاً في اللغة الإنكليزية». واعتقد جونسون أن «إلياذة» بوب هي «أكثر ترجمات الشعر نبلاً في العالم على الإطلاق». وما من واحدة من هاتين الترجمتين تقرأ كثيراً هذه الأيام. ومع ذلك فإن المرء يحيل أولئك الذين لا يستطيعون قراءة الأصول إلي ترجمات من ذلك النوع. ويبقى غولدنغ إليزابيثيا وبوب أوغسطيا ولكنهما كانا مثل قلة من المترجمين - شعراء حقيقيين، وإنه لمن الممكن دائماً تمييز مبالغاتهم وعيوبهم من خلال ترجمة نثرية دقيقة قام بها مرجع ترجمي حديث. فهم يمنحون حس الاكتشاف الذي تشترك فيه ترجمة الشاعر مع أصلها. فالترجمة الجيدة يجب أن تؤثر حتى وإن تم تخفيف درجة الشدة

فيها. والاحتمال هو أن يحرز الشاعر نصراً كبيراً مهما كانت هناك أخطاء عرضية يمكن أن يرتكبها مسايرة لعصره. ويجب أن يدرك الشيء الذي به تستطيع أي قصيدة أن تثبت حيويتها سواء كانت قصصية، أو مسرحية أو غنائية - أي الحركة الداعمة. لقد ابتعدت ترجمة بوب لهوميروس عن الأصل بمائة طريقة وربما كان بإمكانه أن يترجم بشكل أفضل بكثير عن أوفيد. هذا غالباً ما يشعر به المرء، ومع ذلك فقد كان على أرنولد أن يسلم بأن بوب ترجم بسرعة ليضاهي سرعة نص هوميروس. ولدينا هنا نوعان مختلفان من السرعة، ولكن بوب حسب رأي أرنولد اقترب كثيراً بترجمته من ترجمة «الحرفي النشط» كوبر الذي أبطأ ترجمته للإلياذة إلى بطء إيقاع «الفردوس المفقود»، فأفسد كل شيء. ويصر أرنولد على أن التأثير الخاص للشاعر يكمن في أسلوبه وفي حركته لا في كلماته المأخوذة بشكل منفصل (أرنولد، عام 1960، ص 150). وارتكب بوب خطأ بحق أسلوب هوميروس فجعله مصقولاً أكثر من

اللازم، لكن الخطيئة ضد الحركة ليست فقط خطرة جداً بل هي قاتلة أيضاً.

وتبرز الصعوبة نفسها في ترجمة الرواية. فقد كان بروست محظوظاً في أن يكون سكوت مونكريف مترجماً له مع أنه عبث بعنوان عمله «البحث عن الزمن المفقود» فترجمه «ذكرى أشياء قديمة». ضمَن مونكري في ترجمته إيقاعات بروست البطيئة السائبة التي تكشف الفكر المنتبه إلى أقل تلميح في أثناء تجميعه لبينات تتعلق ببيان وضع معقد على الفهم. أما مترجم فلوبير فعليه أن يصغي بحدة: فهناك آثار أصوات مرهفة. هناك آثار أصوات واضحة في وصفه لأشياء مدركة بالحس. لكنه أيضاً مميز جداً بالنسبة لوقوع عباراته عند التعامل مع العالم الأخلاقي:

كانت لديها الرغبة في أن تكون بين وصيفات السيدة العذراء. ردعتها السيدة أوبان عن ذلك.

وانبثق حدث كبير: هو زواج بول.

(القلب البسيط)

الإيقاعات المسهبة ليست محبذة كثيراً في

عصرنا. ويريد المترجم أن يكسرها ليهرب من عالم كلاريندون وسانت سيمون إلى عالم كبلنغ وهمنغواي. لكن النثر الإبداعي الجيد لا يمكن أن يستغني عن آثار الإيقاع المنظم ضمن الفقرة (كما هي منظمة فعلاً بوضوح من قبل هيمنغواي أيضاً). إذا انكسر الإيقاع فلا حضور للمؤلف بعدئذ.

يجب أن نطلب من الترجمة أن تعير اهتماماً للحركة ومن ثم للكثافة في النص الأصل. فرواية «الدكتور زيفاغو»، على سبيل المثال، على الرغم من أنها مقروءة جداً في ترجمة ماكس هيوارد ومانيا هاراري فيها سرعة إلى حد ما في إيقاعها، فبين الحين والآخر يحاول المترجمان أن يلطّفا من تفاصيل جمل باسترناك الأكثر تعبيراً. وعن هذا الطريق يتم إسقاط أدنى درجات الكثافة وتبسط التجربة هنا وهناك. وتمّحي بعض الصلات الأكثر رقّة. ويجب علي المترجم قدر الإمكان أن يعيد الانطباعات إلي نظامها وترتيبها الأصلي، حتى ولو تطلب منه ذلك أن يحمّل التراكيب الإنكليزية أكثر مما يحتمل. ويشعر الكثير من مترجمي الشعر بفزغ مريع من تبديل الصيغة

الإيقاعية للقصيدة. فهم لا يدركون أنه يمكن أن ينتج عن ذلك عدم إخلاص بالغ للأصل. إن كل قصيدة تفصح عن تجربة عبر منحنى خاص من الانطباع والشعور، ويتم التعبير عن ذلك بحيث أن كل تفصيل يسبق الآخر. وهذا يفرض الإيقاع الأساسي، معبراً عنه بقالب عروضي خاص. لكن القالب نفسه في لغة أخرى يمكن أن يبطل بسهولة ذلك الإيقاع. إن المهمة الأولى للمترجم يجب أن تكون بمتابعة الحركة الضرورية في قصيدة ما، التي هي المقرر الداخلي لشكلها، وألا يجعلها تنفصل عن ذلك.

تكون الترجمة في أسعد حالاتها عندما تظهر علاقة حقيقية بالأصل، وتشابه في الميول أو حتى رابط شخصي. والترجمة هنا تتجاوز التقليد، فالشكل هو الذي يسمح للشاعر في زمن أو بلد مختلف أن يعيد صياغة الأصل، بحيث يصلح لمناسبة جديدة. لقد انجذب بوب نحو هوراس أو جونسون نحو جوفينال لأن كلاهما أحس أن الشاعر الروماني قد حدد بشكل جيد ما يمكن قوله مرة أخرى. لقد رأى كل منهما الشبه بين العالمين القديم والحديث، كما

وجد في هوراس أو جوفنال موقفاً مناسباً لهما – رغم أن بوب يتميز بأشياء مشتركة مع هوراس أكثر من جونسون مع جوفينال – وهكذا كانا قادرين على أن يعزفا لحناً قريباً من العمل الأصلي. إن نوع محاكاتهما يفترض أن القارئ سيبقي القصيدة الأولى تحت ناظريه حين تقويمه لنظيرتها الحديثة. فلن يغيب عنه نظرة المقارنة الساخرة في قصيدة بوب: «رسالة إلى أغسطس» بين نصير هوراس وراعيه والملك جورج الثاني الذي لا يحب الفنون.

أوه لو أستطيع التحليق على جناح ميونيان.

ذراعاك، أعمالك، وراحتك عند الغناء!

... لكن الشعر، للأسف، جلالتك تترفع عنه

وأنا لست معتاداً علي تكلف المديح

(القسم الثاني، أبيات 394-395، 304-405)

لا تعتمد كل المحاكاة الترجمية – إلى هذا الحد علي الحضور الظلالي لأصولها. وعندما تبنى روبرت لويل في أيامنا هذه، أو إنكونتي أنينسكي بضعة

عقود قبله، قصائد أجنبية وعملوا بها انطلاقاً من أهدافهم هم، فكان ما أنجزوه أشعاراً جديدة ومستقلة كلياً. وسيكون هناك عدد قليل جداً من القراء في موقع المقارنة بين تقليدات لوليل مع الأصول: وكان يختار نماذج من اللاتينية والإغريقية والفرنسية والإيطالية والألمانية والروسية. المحاكاة التي أجراها أنينسكي نشرت ضمن قصائده الخاصة، ويجب أن تعتبر كأنها استمرار لها، كانت استملاكات أكثر منها محاكاة. فنادراً ما حاول أن يستحضر الخلفية الأجنبية. كانت هذه القصائد تشبه كاتدرائيات موسكو - كما رآها ماندلشتام - ذات تصميم أجنبي، لكن «باسم روسي وفي معطف من الفرو».

إذا اعتمدت الترجمة الوحيدة الناجحة على هذا التعاطف النادر بين شاعرين، فإن حجمها سيكون صغيراً إلى حد ما. ويمكن «للمترجم العام» مثل فيليمون هولاند الإليزابيثي - أن يتعهد سلسلة من الأعمال النثرية التي لها نفس الشخصية بشكل واسع. لكن في الشعر - على الرغم من وجود مثال درايدن أو زوكوفسكي - أشك أن «للمترجم العام»

أي مكان هنا. لقد عمل كل من درايدن وزوكوفسكي على تقدم تقنية الشعر في ترجماتهم، وزوكوفسكي يشير الاهتمام لهذا السبب بصورة رئيسية. ولكن صوت المترجم وطريقته في كلتا الحالتين واضحتان جداً. ولا يمكن للترجمة أن تكون خلاف ذلك. إن الترجمات التي تنجح بإعجاز - بقدر ما يمكن أن نتكلم عن النجاح في هذه المسألة - تكون ذات امتياز. هذا يعني أن عدة أشياء قد تضافرت لصالحها. وسيبدو أن باسترناك قد أتقن نغمة وحركة الشاعر الجيورجي تيتسيان تايبدز. فإن كان الأمر كذلك، ولعل ذلك أصبح ممكناً بسبب حبه الشديد لتابيدز لأنه كان - بطريقة ما قريباً جداً من نفسه. والحقيقة أنه عرف تابيدز عن قرب، وأن تايبدز استطاع أن يعطيه تفسيراً متكاملاً للقصائد الروحية التي اشتغل بها. لقد أبهجت ترجماته للشعراء الجورجيين تابيدز الذي اعتقد أنها دقيقة بشكل رائع وصحيحة موسيقياً - حتى وإن لم يكتب باسترناك أية قصيدة بالجيورجية.

ويُطلب من المترجم أحياناً شيء من التقليد، أي

خضوع منضبط لأسلوب شاعر آخر. فالقصيدة التي يحاول أن يترجمها لابد أن تكون اكتشافاً بالنسبة له، وعلى مستوى خبرته الخاصة تقريباً. وعليه أن يحترم النسق والوحدة والنسيج في النص الأصلي؛ بأن يجعل أسلوبه صعباً أو أن يسمو به، وأن يأخذ الحركة نفسها التي يجدها سواء أكانت سريعة أو متلجلجة في مكان ما بين الأدبين بحيث لا تكون غريبة ولا مألوفة. وفي القيام بهذا العمل يمكن للمترجم الممتاز أن يضيف مقدرة جديدة إلى اللغة الأم. ولابد أنه بذلك سيوسع حدود الإدراك قليلاً من أجل أبناء بلده، وذلك بأن يعطي للغة مهمات أخرى، عن طريق إظهار الإجراءات التي تم استخدامها في مكان آخر لنقل حالات خاصة من الفكر والرؤى غير المتوقعة والمشاعر الغريبة. وهناك معنى يمكن من خلاله أن نرى الأدب العالمي بوصفه تعاوناً عبر العصور بين جميع الكتاب، القاصي والداني منهم، في تطوير أساليبهم التعبيرية المشتركة. ويجري هذا من خلال تصادمات الترجمة في عملية اتساع الوعي تدريجياً، وإصرار إحدى هذه اللغات على أن تكون قادرة على أن تقوم

بما قامت به لغة أخرى من قبل. وبهذه الطريقة أحرزت لغات أوروبا القومية بدءاً من القرن الثالث عشر وما بعد القدرة والمرونة وذلك عبر منافسة اللغة اللاتينية بوصفها لغة الثقافة. وبهذه الطريقة فإن لغات بدائية كثيرة في أنحاء العالم تدرب نفسها على إجراء تطبيقات على تلك اللغات المتقدمة أكثر منها.

لقد بدا من الصواب أن ندرس الترجمة على هذا النحو المطول لأن الدراسة المقارنة غالباً ما تلتقي بها. والترجمة هي وسيلة، مهما كانت معرضة للخطأ، فبدونها سنفقد مجالات واسعة من الأدب العالمي. إنها مخيبة للآمال عموماً، وعندها أمل ضعيف في البقاء والدوام، ومع ذلك فإنها تتراجع وتعود إلي التربة، وتغتني التربة بها على الدوام. علينا أن نتعامل مع كل ترجمة بحذر، وأن نعرف كم منها مؤقت وكم منها هو حل وسط مفروض. وكلما عرفنا أدبنا بشكل أفضل وأثبتنا قدرات لغتنا الخاصة، كانت الغريزة التي نسكبها أكثر ثقة في الحكم على الترجمة من لغة غير معروفة. وبما أن اللغة الإنكليزية حساسة واستكشافية، يمكن أن تكون لنا بعض الثقة

في المترجم. وهذا يمكن أن يعارضه القول أن إنكليزية إزرا باوند هي حساسة واستكشافية جداً، ومع ذلك فهناك عدد قليل من المترجمين الذين غاصوا في اللغة على نحو أعمق منه. فمن جهة أخرى، ومهما كانت تجاوزات باوند وأخطاؤه كثيرة، فقد أظهر دائماً فهماً جيداً للخصائص الشعرية التي حاول أن يترجمها. إن هؤلاء الذين تنقصهم مبادئ اللغة الإنكليزية القديمة يمكنهم مع ذلك أن يفهموا شيئاً ما أساسياً حول الشعر الإنكليزي القديم وذلك بأن يقرؤوا بعناية ترجمة إزرا باوند التي عنوانها «البحار»، إنها ترجمة خاطئة ولكنها ملهمة. وقد طرق درايدن صلب الموضوع عندما قال:

يجب أن يكون المرء ناقداً جيداً في لغته الأم، قبل أن يحاول الترجمة عن لغة أجنبية. لا يكفي أن يكون قادراً على الحكم علي الكلمات والأسلوب؛ ولكن يجب أن يتقنها أيضاً. يجب أن يفهم لغة مؤلفيها بشكل كامل، وأن يتقن لغته بصورة كاملة، لذلك إذا أراد أن يكون

مترجماً بكل معنى الكلمة يجب أن يكون شاعراً بكل معنى الكلمة.

(عام 1926، ص 254).

وفي مجال واحد يكون المترجم الجاد ضرورياً أكثر من أي وقت آخر. إن دراسة الأدبين اللاتيني واليوناني لم تعد عامة في وقت يتزايد الاهتمام بتلك الآداب وحضارتها. إن آلافاً مؤلفة من الناس قد قرؤوا «الإلياذة» و«الأوديسا» في الترجمة النثرية التي قام بها إي. ف. ريو بطبعة صادرة عن دار بنغوين و«الإلياذة» التي ترجمها شعراً سي. دي لويس. والقليل من أولئك الناس سيواصل تعلم اليونانية أو يزيد المفردات القليلة التي بحوزته. ويبدو أن الشخص المثقف في زماننا يقرأ عادة الأعمال الكلاسيكية وهي مترجمة. ولكن هذا ما فعله شكسبير أيضاً، بحكم الضرورة مع أنه يوجد اختلافات في الأزمنة. إن شكسبير شأنه شأن طلاب العصر الإليزابيثي، لابد أنه كان لديه أساس جيد في اللغة اللاتينية. وإن استخدامه للعنصر اللاتيني في

مفرداتنا دلَّ على أنه كان يفهم اللغة وأنه استطاع أن يستخرج منها معانيها الأقل وضوحاً. ومع أنه التفت فيما بعد إلى ترجمة غولدنغ للاطلاع على كتابات أوفيد وإلى ترجمة نورث للإطلاع على تاريخ بولتارك، فإننا يجب أن نتذكر بأن الثقافة الكلاسيكية كانت تملأ الأرجاء. كما أن الكاتب المسرحي المعروف بن جونسون أحب أن يروج لها. إن قارئ اليوم يجد عن طريق المصادفة آثاراً باقية من ذلك التأثير هنا وهناك في مقالة رئيسة أو تقرير رسمي. إن حضور اللغتين اليونانية واللاتينية، عبر المحاورة المتواصلة مع الماضي - قد ولت الآن. وسيكون من الصعب على كاتب مسرحي معاصر أن تتكون لديه حاسة تخيلية لروما تماماً كحاسة شكسبير.

ومن أجل التواصل مع أوروبا الأمس يجب ألا نترك الأعمال الكلاسيكية تركن إلى الصمت. إن صعوبات ترجمتها هي أسوأ مما كانت عليه منذ قرن مضى، قبل أن تحل بنا الغربة. فنحن نقف الآن بعيداً عن العالم الكلاسيكي في شروط حياتنا، في ثقافتنا

وبالتالي في لغتنا. وأصبحت عبارة «الآداب الإنسانية» قديمة في أيامنا؛ ولم تعد المدينية تزكي نفسها؛ وإن وقار العصور الماضية غالباً ما يبدو منافياً الآن للعقل. لذلك يشعر المترجم بالإحراج عندما يكون عليه أن يفكر في نقل نبرة الأدب الكلاسيكية. إن ترجمة دي لويس لفيرجيل لا تنقصها القوة ولا الإحساس. لكن غالباً ما يوهن الفزع من الشكلية من عزيمته. إن عصرنا هو عصر واع لذاته بشكل يائس ربما عندما تتجرأ الموهبة الرئيسة وحدها على أن تأمل في الوصول إلى تلك القوة غير الشخصية التي يحتاجها كل كاتب جيد - وكل مترجم.

ومع ذلك فبالمقارنة مع بعض الآداب الأخرى - وبخاصة مع تلك التي هي خارج أوروبا - يجب على ترجمة الأعمال الكلاسيكية أن تكون سهلة في التواصل مع الآخرين. إن لغتنا الإنكليزية لها خيوط اتصال عديدة معها؛ ونبرتها الأساسية غالباً ما تظهر في أدبنا الأقدم. وإذا ترجمت بشكل غير مناسب فسيعود النقص إلى اللغة الإنكليزية. وكلما أنجزت

أقل، تقلصت مصادرها بشكل ظاهر أكثر. إن عمل المترجم له مساوئ كثيرة، ولكن هذا العمل هو الذي يجعل جسم الأدب العالمي جسماً واحداً، ويساعد أيضاً في إبقاء اللغة حية، وقابلة للتغيير بتغيير الأوضاع والأفكار.

* * *

ثلاث قصائد(*)

أحمد شاملو – إيران

1 – ضباب

الصحراء بكاملها يكتنفها الضباب
فانوس القرية غير مرئي
موجٌ حار يهدر في دم الصحراء
الصحراء تعبة
مبهورة
تنز مفاصلها عرقاً بأناة
في هذيان الضباب الحاد

(الصحراء بكاملها يكتنفها الضباب، يقول عابر السبيل لنفسه)

«كلام القرية ساكتة»

في تلافيف الضباب، أصلُ إلى البيت في الخفاء

لا يعرف «كلكو» ذلك، يراني فجأة عند عتبة الباب

في عينة دمعة وعلى شفتيه ابتسامة، سيقول:

«الصحراء بكاملها يكتنفها الضباب.. كنتُ أفكر في نفسي،

لو استمر الضبابُ حتّى الصباح، سيعود الرجال البواسل من مخابئهم لزيارة أحبتهم»

الصحراء بكاملها يكتنفها الضباب

فانوس القرية غير مرئي، موجٌ حار يهدر في دم الصحراء

الصحراء تعبة، صامتة، مبهورة،

تنز مفاصلها عرقاً بأناة

في هذيان الضباب الحاد

2 - غزلٌ في عدم القُدرة

عن يديك الدافئتين

توأما حضني
لدي أحاديث جمة كي أسردها
إن يدعني همُّ الخُبز

* * *

أيتها الشمس
عن حنان روحك السخيّ
بقيثارتك اللامتناهية
سأعزف ألحاناً مختلفة
وأناشيد
إن يدعني همّ الخُبز

* * *

عن قوس قزحك الربيعي
المُزاح عنه الستار في هذه الحديقة التي أدركها الخريف
بوسعي رسمُ نقوش وزخارف
بألوان شتّى
إن يدعني همُّ الخبز

* * *

ينبوعاً في الفؤاد

وشلاّلاً في الكف
شمساً في النَظَر
وملاكاً في القميص
عن إنسان هو أنت
بوسعي تأليف أقاصيص
إن يدعني همّ الخبز

3 - تخطيط

الليلُ بحَلقهِ الدامي
يطربُ
منذ غابر الأزمان
البحر قد استقرّ بارداً
غُصنٌ ما
في ظلمة الغاب
يصرخ تجاه النور

* * *

(*) هذه القصائد الثلاث مترجمة عن هذا الكتاب: (أحمد شاملو: شعر شاملو از آغاز تا امروز، محمد حقوقي، انتشارات نگاه، چاپ دوم تهران - 1989).

قصيدتان

إليزابيث ريدل(*) - أستراليا

البحّار العجوز

يحلم البحّار العجوز
بجزيرة صغيرة
تتكوّر مثل تفّاحة في البحر الأخضر الكبير

(*) ولدت الشاعرة الأسترالية إليزابيث ريديل عام 1909 وعملت في صحافة بلدها منذ عام 1930.
أصدرت الشاعرة مجموعتين شعريتين في بداية حياتها الأدبية: الأولى عام 1940 والثانية عام 1948 ومن خلالهما حققت ريديل مكانة شعرية مرموقة في الشعر الأسترالي المعاصر. يمتاز شعر إليزابيث بقدرة لا تُضاهى على الإيجاز.

جزيرة صغيرة يستطيع أن يحملها بيده
لينعطف بها إلى هذا الطريق ثم إلى ذاك
يوجدها شجرةً هنا
وزنجياً هناك
يلبس قبّعةً من سعف النخيل.
لقد أبحر البحّار طوال حياته
حتى صار دمه مالحاً كالبحر
كانت سفينته حبيبته وزوجته
واجتاز كثيراً من الجُزر حتى لم يعد
يلقي عليها
أكثر من نظرة عجلى
على الرمل الأبيض المتألق
للشاطئ المقوّس
الآن أصبح البحّار عجوزاً
يتمنى جزيرة صغيرة مثل تفّاحة
لينظر إليها ويحملها فقط.

ألحان الريف

حين خرجتُ لأتمشى

قرب النهر المتدفّق
رأيتُ ما لم أكن آمل أن أراه:
رجلاً أسودَ يغسل حصاناً أبيض.
هكذا كان يمضي العالم.

غسلَ ذيلَ الحصان
وضفره أصفرُ
العرض الغربي العنيفُ قد جاء إلى المدينة.
هكذا رأيتُ الحصانَ الأبيضَ الضخم
ورفيقه الأسودَ الشجاع.

طارت الصقور البريّة فوق الدخان،
فوق النهر المتدفق
مشى الكابوي (.....) باضطراب إلى الخلف
وقادته ساقاه الطويلتان دون رغبة منه
إلى حيث كان يمضي.

رأيتُ عينيه بزرقتهما المريرة
رأيتُ مَن عبر طريقي غير عارف

مَن سيقفز فوق رأسي تلك الليلة
فوق عمود الخيمة، فوق النجوم
فوق النهر المتدفق.

لن آمل أن أرى ثانيةً
حصاناً أبيضَ قد كُسِي بالأصفر
الحصانَ، الصقور، النهر الفائض
عيني الكابوي بزرقتهما المريرة
أو الرفيق الأسود الشجاع.

ترجمة أديب كمال الدين

من الشعر الفارسي (الأفغاني)

طفلة يتيمة

خليل الله خليلي(*)

طفلة يتيمة
تاهت عن حضن أمها
طفلة عاجزة حزينة
تاهت.. وصارت
وردة تجمدت في برد الشتاء

(*) شاعر أفغاني عمل أستاذاً بالجامعة الأفغانية ثم سفيراً لأفغانستان في المملكة العربية السعودية (جدة)، ومن العراق كان يشرف على مصالح أفغانستان في سوريا والكويت والأردن، له مؤلفات بالفارسية والعربية، هاجر إلى أمريكا بعد أن تعرضت بلاده للغزو الشيوعي.

شمعة ترتعش وسط عاصفة هوجاء
طفلة يتيمة، طريدة في نظر الزمان
رغم أنها برعم بستان الحياة
إلا أنها في نظره شوكة
طفلة يتيمة، تاهت عن حضن أمها
كم غسلت أمها بدموعها
التراب إذا ما استقر على ثوبها!
كم كان أبوها يحبها!
يحنو عليها
يخرج بأهداب عينيه الشوكة
إذا ما انغرست في قدميها
كم من الليالي ذابت أمها كالشمعة
بجوار فراشها
بينما والدها يفرش بالقبلات الحارة وجهها
طفلة يتيمة فقدت أمها ، تاهت عن حضنها
ودموع الحسرة تتلألأ في عينيها
تبدو من بعيد مثل كوكب الصباح
والوجه الذي يشبه برعم الربيع

غطاء غبار اليأس
فمن سيمسح هذا الغبار عن وجهها ؟
من سيجفف دموع الحزن من عينيها ؟
من سيفرح عند سماع ضحكاتها ؟
من سيحزن عند سماع بكائها ؟
من سيسأل نسرين
إذا ما كانت قد تاهت عن حضن أمها ؟

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

من الشعر الفارسي (في الهند)

هدية العيد

شبلي النعماني(*)

لا تطلب مني في هذا العيد
أن أطرب
وأغني بجميل الشعر
فالحزن شديد
ما معنى العيد؟

(*) ولد شبلي النعماني في قرية تابعة لأعظم كرة في الهند سنة 1857م وتوفي سنة 1914 هجرية فكان مولده عام الثورة ضد الإنجليز وكانت وفاته عام اندلاع الحرب العالمية الأولى، له مؤلفات نثرية وشعرية، وقد قال الشعر بالعربية والأردية والفارسية، وهذه الأبيات من قصيدة له بالفارسية ألقاها (عام 1883م) في يوم العيد في جمع من المسلمين وبكى فأبكى الحاضرين على حال الأمة آنذاك وهي لا تختلف عن حالها اليوم في شيء.

وآلامي تقهر جبل الصبر
هل قُضي الأمر؟
الأمة صارت هدفاً لسهام الأعداء
يا كم خدعونا بالقول البراق، بكل غثاء
خدعونا بالصور الشوهاء
فلهثنا خلف الأوهام الخادعة
حتى ضجت منا الأهواء
آه من فتن ينسجها الغشاشون الكذابون بلا رحمة
هل نحن الأبناء البررة في هذه العتمة؟
هل نحن كما كنا لازلنا أمة
من يكشف عنا هذي الغمة؟
من يملك فينا العزمة والوثبة والهمة؟
لا تطلب مني شرحاً
فالليل قصير، والحزن وفير
وأنا مكلوم القلب حسير
لا تطلب مني أن أشدو في هذا العصر
بدُر القول
فقلبي مفطور وكسير!

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

حـب

كاتيا بيرنز(*) - المانيا

ترجمة علي عودة

لم أبتغ ذلك، ولم أدرك إلى أي مدى قد يصل الأمر. كانت مجرد نظرة فكانت البداية. لم تكن نظرته إليّ عابرة ولا فضولية أيضاً. رمقني بنظرة لم أحظ بمثلها من رجل منذ سنوات.

*) ولدت في برلين عام 1942. تعيش اليوم في اليمنڤيلد. وهي قاصّة ومترجمة. أخذت هذه القصة عن مجموعتها القصصية (المرأة البيضاء)، الصادرة عن دار نشر سور كامب/ فرانكفورت عام 1978.

كنت قد تركت النافذة مشرعة، فصعد بمنتهى اليسر.

استيقظت في الحجرة المعتمة من حلم، واعتقدت، أنني حلمت بشيء يدور متخبطاً، ولكني مازلت أسمع دوماً حركة خفيفة في البيت، لم أشأ التصديق، أن شخصاً ما هناك، بعد كل هذه السنين، لم يكن فيها ثمة شيء من هذا، وأردت مواصلة النوم، إلا أني نهضت دون أن أشغل الضوء، ونزلت السلم حافية.

في الأسفل تلمست في الممر مفتاح الضوء. فسطع النورُ فجأةً، كان رجل يقف على باب غرفة السكن. وقف هناك وقد ضَيّق عينيه بسبب الضوء.

أردتُ الصراخ. حينذاك رأيتُ شاباً يافعاً، لم أعد خائفة البتة، اتجهت نحوه، تحدثت ولا أعلم ماذا قلت، أي شيء.

لم يتحركْ ولم ينبسْ. نظر إلي بعدم ثقة، وحينما وقفت أمامه، أمسك ذراعي بقوة. ارتعش فمه، وأدركت، بأنه سيضرب عند أي حركة خاطئة.

إلا أن نظرته لا تشي بالعنف، فيها شيء من التساؤل وشيء من الدهشة.

قلت: أصنعُ شاياً. فتركني ودسّ يده في جيب سرواله. استدرت وتحسست ظهري وعنقي ومؤخرة رأسي، فيما إذا غرس سكيناً في ظهري.

ذهبت إلى المطبخ، لمحني، كيف كان ينظر من ورائي، وأنا في قميص النوم، حافية وشعري ملفوف. تابعني بحذر، ثم مكث واقفاً في وسط الحجرة. قلتُ له: تفضل بالجلوس -، بينما كنت أفتح ثلاجة المطبخ، وأخرج منها علبة الشاي، وأجهّز الفناجين. ولأنه لم يتحرك، أعدتُ القولَ مرة أخرى: تفضل بالجلوس -،

سحبت أحد الكراسي الخالية دوماً عن الطاولة، ولاحظت من زاوية عيني، كيف جلس على حافة الكرسي ممتعضاً ومتربكاً، كان يتسلى في المطبخ، حينما طارت الأطباق فجأة عن المنضدة وشقت هدوء الليل عند ارتطامها بالأرض.

انحنيت لأجمع الشظايا واحدة بعد الأخرى، وحاولت تذكر رقم شرطة النجدة، وأظن أن شظايا

مدببة في يدي ومقبضاً في الخنصر، وعليّ أن أترك البيت وألوذ بالجيران.

فحملت الشظايا إلى سلة القمامة، دون أن أنظر نحوه، ووضعت فنجانين جديدين على المنضدة وقلت: تفضل، ليس لدي أطباقٌ كثيرة، وسكبتُ الماءَ المغلي على الشاي، بينما كان يراقبني وهو يشبك يديه على صدره.

لَمْ أجد اللحظة، التي أفلت فيها. وأتذكر الآن بدقة، متى سمعت صوتَه أول مرة وماذا قال.

قال وبموضوعية: لا تُصدقي فقط، أنه بمقدورك مهاتفة الشرطة. وقد تعافيت كثيراً إلى حد أن تساءلت بدهشة: ولِمَ عليّ مهاتفة الشرطة، حتى ذلك الوقت اتضح لي كل شيء: لصٌ يقتحم منزلي. كان شاباً يافعاً، أربكه هدوئي الذي أملاه سني.

سادَ الهدوء بغنة المطبخ، إلى حد كنا نسمع فيه هدير السيارات الخافت على السير السريع النائي. كلانا كان يبحلق في فنجانه صامتاً. أحسست بضغط يده على ذراعي. سبب لي شعري الأشعث وقميص

نومي المهمل إرباكاً. لَمْ أعد آمنة، ولَمْ أجرؤ على التطلع إلى الأعلى لمشاهدته.

أحسست بجفاف فمي، من ثَمّ تطلعت مباشرة إلى عينيه، اللتين حملقتا بي، وكأنه ينظر إليّ الآن للمرة الأولى، برقّة، عجزت عن مقاومتها.

نسيت، كيف دلف، كان قميصه مفتوحاً. طلع النهار خارجاً، وبدأ أول طيرٍ يصدح. وجب عليّ أن أقول له، حينما سألني، فيما كنت أعيش وحيدة، لا، زوجي ينام في الأعلى، لو قلت ذلك لكنت آمنة، ولشرب شايه وانصرف. ولكنت فتحت له باب المنزل. وودعته كأي زائر، بعدئذٍ لكنت أدرتُ المفتاح مرتين وأوصدت نوافذ غرفة السكن، وربما هاتفت حتى الشرطة.

إلا أنني أومأت دون أن أنظر إليه، أعلم، أنه بمقدوري النهوض الآن والذهاب إلي الحمام، حتى أمشط شعري.

نظرت في المرآة متفكرة: إنك مجنونة.. كان عليك.. لماذا ليس لديك... وهل أنت على عجلة

للعودة ثانية إلى المطبخ... أنت ملزمة بالقول له الآن، أنّ عليه الانصراف.

عندما عدت، كان قد نهض، وشبك يديه مجدداً فوق صدره، واعتقدت أنني لست بحاجة لقول ذلك له البتة. لَمْ أجرؤ حتى على سؤاله، فيما إذا أراد المزيد من الشاي.

عمّا قريب سيستيقظ الجيران، ومن المناسب، لوأنه انصرف الآن..، مادام لَمْ يره أحد. لكنه لم ينصرف. تطلّع عبر النافذة إلي انبلاج الصباح، ثم استدار نحوي. ونسيت الجيران وأذنت له، بسحبي إليه، أحسست بجسده اليافع، في وسط المطبخ وبين أثاثه الأبيض كنت على مدى لحظة صغيرة ومطمئنة.

إلا أنني نظرت إليه فيما بعد على ضوء مصباح المطبخ، فخطرت ببالي تجاعيد وجهي، بينما كان.....

....

مازلت أدرك، أنني صدقت، بأنه قد ينصرف، عندما تركني فجأة، وبشيء من الغلْظة، لكنه لم يذهب، وبدا بغتة لا حيلة له، حتى أننَي مسحت على

شعره، وأزحت الشعر الأسود عن الجبين، وجلست ثانية في حيرة، وصببت الشاي.

أتذكر ذلك العصر المرعب بدقة، حينما غادر بمعانقة قصيرة على باب المنزل المُشرع.

كنت أعتقد أن الطمأنينة هي التي تَعُمْ في السنوات الأخيرة، وأنني صرت أكثر أماناً.

فما أن فرغت من ترتيب المطبخ، حتى أحسست بالإشارة الأولى. لم يعد المنزل خالياً كما كان لفترة طويلة.

جلست على المنضدة ودخنت سيجارة وأخرى، وقد توقف كل شيء عن الحركة. كان المطر ينهمر. فقط هذه القطرات الجارية على زجاج النافذة، السماء رمادية والحديقة حزينة.

زحفت إلى السرير وحاولت النوم. لماذا فعلت ذلك، قد يكون مثل أبيك، مثل ابني! يداه رقيقتان وقويان. نهضت ونزعت أغطية السرير. الرائحة باقية... والخجل.

لا أفكر بذلك كثيراً، بمقدوري نسيانه، لا أهاتفه ولا أراه ثانية.

ولما اضطرني حقيقة في الأيام التالية إلي ترك التلفون يرن، اعتقدت، أنني تعلمت. ليس لدي أية رغبة، تجولت في البيت دون هدف، جلست القرفصاء على منضدة المطبخ ودخنت. استلقيت في السرير ودخنت، وأحياناً أتذكر كيف مدّ يديه، حتى يتمكن من (...)، ورائحة لاذعة من كتفه المبلل بالعرق الدافئ.

ليتني لم أضعف. لكنّ البيت كان خالياً حد الجنون. فحين أضع اسطوانة، تُثير أعصابي الموسيقا، وعندما أوقفها ازداد عصبية بسبب الهدوء.

كان المطر ينهمر، ينهمر طوال اليوم، كانت السماء متعكرة، كما أنا في عقلي. وبعدما استسلمت، لا أعي متى تماماً، في وقت ما ذهبت إلى التلفون. سمعت بصعوبة ما كان يقول. كنت أصغي إلى الصوت فقط، كان الأمر، وكأنني مستلقية إلى جواره، بعيون مغلقة، سئمة ومثقلة.

كنت أجيب دون أن أدرك ماذا. أنى هو إليّ أولاً، بعد أن وضعت سماعة الهاتف وقبل الدعوة.

فكّرت من فوري، بأنني لن أذهب بالطبع إليه، لن تذهبي إليه أبداً.

سيلاحظ الجميع، أننا لسنا أم وابن. لا تفكري بذلك كثيراً. عيشي حياتك كالسابق. وذهبت إلى الجارة في الجانب الأخير. أعددت الكذبة حال سؤالها عن الرجل الشاب، الذي كان قد غادر المنزل قبل وقت قصير. بضع كلمات فقط، ليس لك أن تُبرري، وليبق كل شيء على حاله، وكأن هذه القصة المخجلة غير موجودة.

لَمْ أعد أتذكر، لِمَ ذهبت، ومازلت أعلم فقط، أنني في الليلة السابقة، وقبل النوم بقليل، شممت للحظة الشذى الفواح لجسده الناعم، وعند الصباح صحوت نشطة وبكامل عقلي، لعلي أصبحت مستهترة، أو ربما لأنني أحسست بالأمان، وربما تصورت أيضاً، إنه ليس بوسعي دعوة الشاب ليجلس بكل بساطة. على أي حال ضبطت نفسي متلبسة،

كيف كنت أبدّل ملابسي، رغم أنني لم أحزم أمري على الذهاب إليه.

أعلم يقيناً، كيف جلست في السيارة، حانقة، لأنني كنت مبكرة وسألت نفسي، ماذا تفعلين هنا؟ وراودتني فكرة الإياب إلي البيت ثانية.

بدا مختلفاً تماماً، حينما استعدته في الذاكرة. مازال يافعاً، جماله ظاهر، فائق الجمال ومتكاسل.

دنوتُ من طاولته وسألت نفسي: كيف لي أن أجتاز هذا المساء، وغمرني الخجل، لأنني حضرت.

لا أحب التفكير بذلك، وكيف حييته بيدين ممتدتين، إذ ما كدت أجلس حتى بدأ ينبش في حقيبتي باحثاً عن سجائر. ناولني علبته الصغيرة وهو يقول، لا أدري ماذا بعد، كل ما أعرفه، أنني كنت مندهشة، حينما خاطبني دون تكلف، حيث جلست على مقعدي بوقار وأنا أنفث الدخان وأحسُّ بالارتباك، لمّا سألني: ماذا أريد أن أتناول من الطعام؟

أمعنت النظر في لائحة الطعام، وقد يكون من الأفضل أن لا آكل شيئاً إطلاقاً.

أعرف اليوم، أنه كان مرتبكاً أيضاً، ولهذا كان يتحدث، بينما كنت أنظر إليه وأصغي. على المنضدة كانت تحترق شمعة، وأنا أرقب يده، كيف يمررها بطيئاً تحت القميص المفتوح ويمسح جلده وينقلها إلى الكتف وتستقر هناك على الكوع الناعم، المستدير والقوي، وحينما عاودت الإصغاء، جلست امرأة عجوز شعثاء الشعر جامدة في السرير وصرخت، لصوص قتلة، وواصلت الصراخ حينما استدار قليلاً، وهرب عبر النافذة منزلقاً على ميزاب المطر، انزلق هذا اللص، ذو الصوت الصاخب، سريعاً، لكنه لم يهبط الشارع بذات العجلة، حيث لحق به لصوص قتلة بهدوء وتباطؤ.

أكل وضحك، وضحكت أيضاً وفكّرت، يا إلهي، آمل أن لا يسمعنا أحد. نظر إليّ بشيء من السخرية. بعد الطعام أشعل سيجارتين، ناولني واحدة، ولمس أثناء ذلك يدي برقة، صرنا نضحك على

حين غرة ساخرين من بعضنا بعضاً وكأننا سرقنا كرزاً، ونختبئ الآن خلف سورٍ صغيرٍ ونتفل النوى.

أتذكر ذلك، حيث كنت لوقت طويل أقنع نفسي: عليك التوقف، إنك تجعلين من نفسك أضحوكة، عليك التوقف، أنت بحاجة لرجل.

- إنني بحاجة لرجل لا لطفل.

تخيلت كم أنا حمقاء، وقررت، قررت بحسمٍ، أن أضع نهاية لهذه القصة مرة واحدة وللأبد، حالما يعاود الاتصال.

لم يتصل. ساررني القلق بداية، ثم غضبت، وأخيراً أحسست بالشوق وانتظرت وانتظرت، وأصغيت إلى التلفون، الذي لا يريد أن يرن. لعنته، لم أذق طعم النوم، وفكّرت، ربما قبضوا عليه. كنت أرتعب حينما ألاحظ الشرطة على الشارع.

عبرت ذات مرة عربة شرطة من أمام المنزل، جلس فيها رجلا شرطة شابان، كانا يتفحصاني بوقاحة، عندها كنت على يقين من ضبطهم إياه،

ولكني لا أريد تصديق ذلك، لمّا رأيته في اليوم التالي واقفاً أمام الباب، تحت المطر، ضاحكاً مع باقة ورد تفوح شذىً وتقطر ماءً.

ولا أنسى كيف صحبني تحت المطر، والقطرات تسقط دافئة على الوجه. عرفني بأشجار غابة الصنوبر الصغيرة، التي اعتدت التنزه فيها وحيدةً. قلت من أعماقي: سيد ذو مبادئ، ومَلَل مُسْقِم، والماء يقطر من فروع شجرة الصنوبر العجوز المهيبة، وعبق شوك شجرة التنوب والأرض الطرية.

حين خرجنا من الغابة توقف انهمار المطر. أشرقت الشمس، أمامنا أرض كثيرة التلال والمراعي، العشب لم يرتفع كثيراً، وهو مازال طرياً أخضر، وفي الأسفل بانت استدارات الأرض اللذيذة.

انحدرنا فوق سور المرعى وصعدنا أحد التلال. في الأعلى تحسست بظهري الخشب المشقق لجذع الشجرة، ضغطت على الشجرة، القشور الخشنة، يديه وجسده، واعتقدت أنني كبرت على هذا.

صعدنا للأعلى إلى العُشب الرطب، شاهدت

السماء في الأعلى، فهي لم تعد رمادية، ونظرت إلى البحيرة الزرقاء الصغيرة وسط الغيوم. كانت تفوح من العشب رائحة منعشة وقوية بعض الشيء.

تأتي الذكريات وتذهب، وأحياناً، حينما أفكر بأشياء مختلفة تماماً، تكون هذه الذكريات هناك بغتة. لم تؤثر جهودي كلها أيضاً للتخلص منها.

تارة أخرى، حين أكون طوال الليل كحجر، مفضلاً تحمل الألم، تتوارى هذه الذكريات، أنسى كل شيء، وأكون مثل باب مسمّر.

عندما عدت أخيراً إلى الحياة اليومية، لم أرد أن أعرف شيئاً، حينئذ يرقد هذا الشاب هناك مرة أخرى ويقول: لا أريد إلزام نفسي بعملٍ، لا أريد التعود.

أحسست بالتفوق. ماذا لو فكّر الجميع هكذا، ماذا لو فكّر أي واحدٍ؟ وأولئك الناس، الذين يسرقهم، فإنهم ملزمون بالعمل؟ هكذا تخيلت حقيقة آنذاك: أنني شُفيت. نعم مع ذلك اعتقدت، إمّا الآن

أو فلا، وحاولت الانفصال عنه. لم أنتظر أيضاً، ولا في الأيام الأولى.

لقد كان زمناً، قيل لي فيه من الجميع، إنني أبدو جميلة، ولم أعد أنظر باستسلام إلى المرآة، بل كنت أضحك في سري، وكأن شيئاً خلف تأخر الزمن وتأخر قراري.

ولاحظت فيما بعد، أنني أنتظر. لاحظت ذلك بكيفية هجومي على التلفون حينما يرن، وكيف أصغي، عندما تتوقف عربة أمام البيت.

وعندما وقف أمام الباب بعد أسابيع عدة، كان هناك ودبّت الحياة في البيت مجدداً. اتكأت عليه، تطلعت عبر النافذة إلي الحديقة المعشوشبة المغمورة بأشعة الشمس.

أي لحظة كانت هذه؟ من وقت لآخر كنت أجوب في ذاكرتي باحثة عن لحظة.

هل ستكون لزاما عليّ في وقت ما أن أقف في المحكمة، وهل سيقدرون على تحديد هويته بدقة، وذلك حالما يعلنون عن المجوهرات.

إلا أنني لا أعتقد أنه كان في ذلك اليوم، الذي أحضر فيه السلاسل والأساور، وتخاصمنا فيه لأول مرة.

كان قد وضع الحلي على المنضدة وسأل: أتستطيعين من أجلي الاحتفاظ بها لفترة من الزمن. ليست المسألة، أن هذه الأشياء مسروقة. وقد ابتعدت في هذا الوقت عن مثل هذه الأمور. لكنني اعتقدت، أنه يستغلني ويريد أن يُسيء إليّ.

صامتة كنت أغلي الشاي وصامتاً كان يدخن. جهزت المائدة، بينما كان هو يشبك يديه على صدره، والسيجارة في زاوية فمه، وقد ضيّق عينيه ليحميهما من الدخان.

تفحصت رسومات غطاء المنضدة، الزهور البيضاء والزرقاء، محاطة بإطار مربع أبيض وأزرق اللون، وبقعة شاي رطبة إلى جانب فنجانه، وحينما رفعت نظري بدا صامتاً.

قلت: في قبوي ثمة حفرة. يمكننا أن نخفي الحلي فيها.

وتناولت أحد السلاسل بيدي محدثة نفسي:

- الآن أنت متورطة بذلك.

كنت منزعجة على مدى يومين، إلا أن ذلك توقف الآن. وأعلم يقيناً مني. كان ذلك عندما ساعدني بإغلاق حقيبة السفر.

ليس بوسعي شرح ذلك اليوم، هذا الشعور، الإحساس بالأمان لدى رؤية ذراعه، أعرف فقط، أنني قبلت بالحلي في القبو، عندما رأيته يحمل حقيبتي.

وتسلقنا الصخور حالما خلعنا النعال، ربما كان ذلك في يومي الأول خلال الرحلة.

أحاط خاصرتي بذراعه، وخضنا في الماء. تركني فيما بعد، حتى يسبح. ولعلها كانت لحظة، عندما طلع من الماء ضاحكاً وهو يزيح شعره المبتل عن وجهه، ورائحة الملح والسمك تفوح من البحر.

أو كانت ليلة على الساحل، حينما جلسنا على الماء، نصغي للأمواج، والقمر هلال متأرجح دوماً بلا بداية وبلا نهاية.

وربما كان ذلك شيئاً مختلفاً، فمصيري مثل مسافر يأتي بيتاً لا يألف فيه شيئاً، لا المضيف ولا السرير، ولا رائحة حجرته. وهكذا كشأن المسافر، الذي لا يدرك أنه يتعود شيئاً فشيئاً كل يوم على المنزل القريب، إلى أن يألفه وكأنه بيته.

هذا الإنسان العنيف، الهارب من مخاوفه يهرع إليها. هذا كاره العمل، أنهك نفسه في أيام الآحاد، التي صنعها لنفسه.

لم أكن حاضرة حينما عثروا عليه. ولم يكن يريد أن أرافقه. هذه المرة لا، إنها مخاطرة. كان هذا آخر شيء تفوه به.

أساء لي ذلك بداية، ثم صرت محتدة، وفيما بعد بدأت بالقلق، وبعد ذلك كان ثمة عدم ثقة.

ليته لم يكن إطلاقاً، وماذا لو تعرَّف على فتاة، شابة، مع عدم الثقة هذه اقترن الخوف، الخوف من فقدانه بسبب هذه الفتاة.

سألت نفسي عن اسمها، وكم مضى على

تعارفهما. وقد كنت على ثقة تامة، أنه كان يكذب علي، وإلا لكان يصطحبني معه.

فكرت فقط في هذه الفتاة ذات الوجه الغض. حاولت مواساة نفسي، من أنها قد تكون غبية وغير مهذبة. مع كل ذلك أحسست بأنني مغلوبة على أمري، لأنها بلا ارتياب، وبلا كآبة، غبية ولكنها ليست منهكة، وليس بوسعي إلا أن ألتمس لها العذر، فهي تناسبه أكثر،

استلقيت في السرير وانتظرت حتى الصباح، ولما طلع النهار ولم يأت بعد، نهضت وارتديت ملابسي. لم تكن لي حاجة بالنظر إلى المرآة لمعرفة أنني استعدت وجهي العجوز.

انتظرت طيلة النهار، ولم أطق صبراً في المساء. فطفقت أبحث في المقاهي والملاهي والبارات، وكل مرة أفتح فيها باباً، آمل أن يكون هنا، وأحياناً، عندما كنت أشاهد شاباً عن بعد، أعتقد، أنه هو.

بحلقت في كل الوجوه فلم أر أحداً، وحدست، ربما مازالا في السرير.

وحين مرت بي سيارة شرطة متمهلة استدرت وعدت إلى البيت. ودون أن أخلع المعطف بدأت بالشرب. انتظرت واحتسيت، انتظرت وأصغيت.

وقبل أن أصحو بقليل، راودني أمل جنوني، بأنه حضر ليلاً، ويستلقي الآن جانبي.

أبقيت عيني لبرهة مغلقتين، شعور حد السعادة واليقين بوجوده، إذ ليس علي إلا أن أمد ذراعي لألمسه.

عزمت أن لا أتهمه، وعلى الرغم من معرفتي المطلقة، بأنه لم يكن مستلقياً، تحسست السرير. أتذكر، أنني فتحت الصحيفة وقرأت هذه الجملة: عاش حياة كانت إهانة لنا جميعاً. أتذكر أنني نهضت وفتحت النافذة على مصراعيها.

* * *

فراشات في الليل

غلامحسين نظري - إيران

ترجمة عبدالوهاب علوب

فاجأتهم. وما أن دخلتُ الحجرة كانوا ثلاثتهم جالسين متحلقين حول الفرن المدفأة. قفزت أمي من مكانها وفتحت غصني ذراعيها العجفاوين لتحتضنني. رأيت نفسي وقد عدتُ نفس الطفل المسكين الهارب من المدرسة الذي يلوذ بأحضانها. قلتُ لنفسي: «لقد كبرتَ يا رجل ولم تعد صغيراً».

ولكني لن أكبر أبداً؛ لن أكبر أبداً.

مددت يداي لأخي وأختي وقبَّلت جبينهما وجلسنا. لم تكن أمي ترفع عينيها عن وجهي:

- «حسن؛ احكِ لي».

بلعت ريقي، «احكِ لك، أين كنتَ طوال هذين العامين، ماذا كنت تَفعل؟».

- «هل أنت مرهق؟».

لم أحر جواباً،. كان أخي يجلس أمامي، وكان الشعر قد بدأ ينبت فوق شفتيه، وعيناه... كأنهم زرعوا الخوف في عينيه. سألته:

- «وأنت، ماذا تفعل؟».

- «لا شيء».

لم أقل شيئاً لأختي. كان كل منا يكتفي بالنظر إلى الآخر، في برود وصمت. كعاشقين بلا أمل، نظر كل منا إلى الآخر وحسب.

فوق الفرن المدفأة، كان نفس المصباح المستدير القديم لايزال يشتعل، وكانت بضع يراعات تدور حول

شعاعه. لم يتغير أي شيء، الأبواب، الجدران، النوافذ، الستائر، عروق السقف. لم يتغير أي شيء. كل ما هنالك أن أمي ازدادت عجافاً، وكانوا قد زرعوا الخوف في عيني أخي، وأختي... كانت أختي تجلس كأنها دمية جميلة وقد اتكأت بذقنها على حافة الفرن المدفأة تنظر بعينيها الزجاجيتين إلى شعلة المصباح.

قالت لي أمي: «ألم يعد لك لسان في فمك؟»

- «ماذا أقول؟»

- «أين كنتَ خلال هذين العامين؟ ماذا كنت تفعل؟»

- «لا شيء».

- «أنت مرهق. سأنهض وأعد لك الشاي».

لا. لم يتغير أي شيء؛ الأبواب، الجدران، النوافذ، الستائر، عروق السقف. كل شيء كما كان. كل ما هنالك أني أظن أن شيئاً قد انكسر في قلوبنا؟! كسروا شيئاً في قلوبنا.

كان المصباح يشتعل فوق الفرن المدفأة، ولم تعد

اليراعات تدور، التصقت بزيت المصباح، وكان براد الشاي يقرقر وهو يغلي، وكان رأس أختي يتدلى علي ركن من الفرن المدفأة كأنه رأس دمية مخلوع. كان الليل يمر بطيئاً، ونحن ننظر إلى بعضنا البعض في حزن صامت.

جوتنجن، ليلة العيد 1344هـ

* * *

أيها المواطنون الكرام!

عزيز نسين(*) - تركيا

ترجمة صفوان الشلبي

حين دوّى صوت تهشم زجاج من غرفة السيد، كانت الخادمة في المطبخ، والسيدة أمام المرآة تصفف شعرها بلفائف الشعر وتوبخ الخادمة عن بعد. كانت

*) (1915-1995) عميد كتّاب القصة القصيرة التركية. نال ما يزيد عن اثنتي عشرة جائزة عالمية للأدب الساخر والقصة القصيرة. ترجمت مؤلفاته التي تزيد عن خمسة وسبعين كتاباً وأكثر من ألفي قصة قصيرة إلى أكثر من خمس وثلاثين لغة مختلفة. أسس عام 1972 دار نسين للأيتام ورصد له كل ريع مبيعات كتبه التي كسب منها ما لم يكسبه كاتب تركي قط، واكتفى خلال حياته براتب شهري محدود.

جميع نوافذ المنزل مغلقة فأحدث الصوت دوياً هائلاً وكأن زجاج جميع مباني المدينة قد تهشم.

فزعت السيدة وهرولت تولول للغرفة التي صدر عنها الدوي. كان باب الغرفة مغلقاً من الداخل.

- سيد، سيد، سيد!...

لم تتلق أي رد من الداخل. استمرت السيدة بطرق الباب بقبضتها ثم تكومت عند عتبة الباب.

* * *

هذه المعلومات التي تسربت، أشبه ببداية الأحداث في فيلم سينمائي مثير بانتظار حضور ضابط الشرطة الذكي ليحل اللغز.

دوي هائل يصدر من غرفة موصد بابها. خلف الباب رجل لا يجيب، هل قام بالانتحار؟ هل قتله أحد؟ أم قد أصابه مس من الجنون؟ ليس أي من الاحتمالات.....

* * *

السيد، الذي يقف خلف الباب، كان من رجالات السياسة، وقد عاد لتوه من حملة انتخابية. أول

مهرجان خطابي له كان في جمع غفير من سكان إحدى المدن الكبيرة. كانت المدينة تعاني من الاكتظاظ السكاني الناجم عن هجرة سكان الأرياف إليها، مما أربك مرافقها العامة.

تحدث السيد قائلاً:

«أيها المواطنون الكرام! إن لهم رائحة نتنة، تزكم الأنوف. وحتى لو سددتم أنوفكم عند ملاقاتهم فستبقى رائحتهم تزكم أنوفكم مدة تزيد عن شهر.

أيها المواطنون الكرام! لقد أصبح العيش في هذه المدينة لا يطاق بسبب هؤلاء الدخلاء القرويين الذين قدموا المدينة طمعاً بما فيها متخلين عن أولادهم وأزواجهم تاركين بيوتهم غير عابئين بصفاء ونظافة هواء قراهم. لم يترك هؤلاء الغرباء المحتلون سريراً في مستشفى، أو صحناً عند بائع الحلويات ولا حتى حبة كوسة في هذه المدينة التي أنتم أصحابها الأصليين.

إنهم أيها المواطنون الكرام بهجرهم الزراعة يعرضون الاقتصاد القومي للخطر، كما إنهم يشكلون عبئاً على مرافق المدينة العامة.

أيها المواطنون الكرام، كونوا على ثقة تامة بأننا

سنتخذ أشد التدابير من أجل إيقاف الهجرة باتجاه المدينة، لتبقى المدينة لأبناء المدن والقرية لأبناء القرى. يا مواطني الأعزاء! صدق الأولون حين قالوا إن البيت لصاحب البيت والقرية للقروي ومن ليس عنده مأوى فليلذ بجحور الفئران... بناءً عليه ومهما كانت الحجة والادعاء فالهجرة إلى المدينة يجب أن توقف، أما التدابير المطروحة فهي فرض ضريبة دخول مرتفعة على كل قادم إلى المدينة، في محطة القطار، في الميناء، وبعد ذلك أيها المواطنون الكرام....».

* * *

اليوم الذي يليه، ذهب إلى القصبة، وتحدث بجمع غفير من القرويين الذين احتشدوا بالميدان قائلاً:

«مواطني الكرام الأعزاء، قبل كل شيء أحب أن أقول يا إخواننا القرويون إنكم عماد هذا البلد الذي تشكلون خمسة وثمانون بالمائة من تعداد سكانه. مواطني الكرام! لن يظل القروي موضع إهمال بعد الآن، لقد قيل قديماً «القروي ولي نعمتنا» وسنجسد هذا القول بالفعل، ونجعل منه حقيقة واقعة.

مواطني الكرام، أنا قروي ابن قروي مثلكم، فضعوا يدكم في يدي لنوقف المتبرمين من هجرة مواطنينا القرويين إلي المدينة عند حدهم، إن هؤلاء المعترضين لجهلة مساكين، لا يعلمون ما هو التاريخ، ما هو العلم، ما هي المدينة وما هو الاقتصاد.

أيها المواطنون الكرام! إن الهجرة من القرية نحو المدينة عامل من عوامل نشوء المدن وتطور هذا البلد، إن أول هجرة قروية نحو المدن الكبيرة حدثت في القرن العاشر وفي إنجلترا، وهكذا أيها المواطنون الكرام.... ».

* * *

اليوم الذي يليه، تحدث السيد رجل السياسة أمام رجالات الاقتصاد فقال:

« أيها المواطنون الكرام، أيها الأصدقاء الأعزاء! إن ارتفاع نسبة الرفاهة في بلد ما وكما هو واضح لنا جميعاً يتأتى بمقدار حجم العملة الصعبة الواردة للبلد، واحتياطي دولة ما من العملة الصعبة يتناسب طرداً مع حجم صادرات هذا البلد. وهذا يحتم علينا يا أيها

المواطنون الكرام إقفال باب الاستيراد وإعطاء المزيد من الدعم لرفع حجم صادراتنا، إن ما نحصل عليه من عملة صعبة من الصادرات، يجب أن لا نهدره بالاستيراد، وإلا، معاذ الله، تعرض توازننا المالي للخلل، وهنا الطامة الكبرى، فليكن شعارنا أيها المواطنون الكرام، لا استيراد بعد اليوم ولتفتح الأبواب على مصراعيها من أجل التصدير...

أيها المواطنون الكرام. أيها الأصدقاء الأعزاء!... إن وقف استيراد البن من الخارج لن يميتنا، إن إغلاق باب استيراد السيارات لن يميتنا، ماذا لو أوقفنا ولفترة من الزمن استيراد أكرات الأبواب، المغاسل، أحجار المراحيض الأجنبية، هل ستحل بنا كارثة؟... أولاً، علينا تأمين العملة الصعبة بالتصدير ومن ثم أيها المواطنون الكرام...».

* * *

اليوم الذي يليه، كان يتحدث أمام كبار المستوردين فقال:

«أيها المواطنون الكرام! إن ارتفاع القدرة

الشرائية لمجتمع ما، هو معيار لمستوى الرفاهة في هذا البلد، إن ازدياد الطلب على سلعة ما، مع وجود خلل في ميزان العرض والطلب سيؤدي حتماً إلى فقدانها من الأسواق وبالتالي إلى تذمر وشكوى من المواطنين، وهو ما لا نرضى به ولن نسمح به أبداً. وبناءً على ما سبق يا أيها المواطنون الكرام، نحن مع فتح اعتمادات مالية كبيرة للتجار المستوردين. إن توفير سلعة ما عامل مهم في خفض الأسعار، إيقاف الاستيراد يؤدي إلى أزمة بالأسعار وعامل أساسي لرواج تجارة السوق السوداء. وهذا ما سيؤدي إلي انحلال الخلق القومي للمواطنين ونشوء فئة واسعة من المهربين.

لهذه الأسباب مجتمعة يا أيها المواطنون الكرام، يجب فتح باب الاستيراد على مصراعيه، إن دعاة إقفال باب الاستيراد وفتح باب التصدير بحجة تأمين أكبر قدر من العملة الصعبة لبناء اقتصاد هذا البلد لا يفقهون شيئاً بالاقتصاد أو التجارة. من جهة، استيراد السيارات، لهّايات الأطفال وما شابه ذلك، ومن جهة أخرى تصدير البندق، التبغ، السمك،

وغيره...، إن الدنيا أخذ وعطاء، ومن لا يعطي لا يأخذ يا أيها المواطنون الكرام...».

* * *

في اليوم الخامس من الجولة كان يتحدث أمام رجالات الصناعة فقال:

«أيها المواطنون الكرام! في القرن العشرين هذا، عصر الذرة وعصر أنوار مصابيح الفلورسنت، الصناعة هي المعيار لتطور بلد ما. قال الشاعر بما معناه «قرع الباب بحاجة إلى يد». تشجيع الاستيراد لا يتفق ومبدأ دعم الصناعة المحلية. حريتنا القومية ستبقى رهينة بأيد رجال الصناعة الأجانب. من أعطى بالأمس واليوم، لن يعط بالغد. كيف ستعمل الجرارات الزراعية إذا لم يتوفر لها قطع غيار؟ هل سنخضع لشروط الأجنبي يا أيها المواطنون الكرام؟ كرامتنا تحتم علينا إعطاء المزيد من الدعم للتصنيع... علينا إذن تطوير صناعتنا المحلية. وحيث أننا مازلنا حديثي العهد بالتصنيع، وغير قادرين بعد على منافسة الصناعة الأجنبية، لذا علينا أن نوفر المناخ المناسب لإنعاش حركة التصنيع المحلي. وذلك لا

يتم إلا برفع الرسوم الجمركية بقدر لا يسمح لأفراد الشعب بالخيار فيضطرون لشراء البضائع المصنعة محلياً بعيداً عن جو المنافسة. إن تطوير حركة التصنيع القومي يا أيها المواطنون الكرام...».

اليوم الذي يليه، كان يتحدث أمام وفد من أعضاء الغرفة التجارية فقال:

* * *

«أيها المواطنون الكرام! إن التطور الاقتصادي لبلد ما مرهونة بالمنافسة التجارية الحرة. لكن هناك فئة من الجهلة تنادي بحماية التصنيع المحلي من المنافسة الخارجية بوضع رسوم جمركية مرتفعة على السلع الأجنبية المستوردة. أيها المواطنون الكرام، علم الاقتصاد يقول إن لا تقدم ولا تطور بدون خلق جو من المنافسة الحرة. الإبداع مستحيل، مستحيل ثم مستحيل إذا انعدمت المنافسة... لا! لرفع الرسوم الجمركية، لا! لإغلاق باب الاستيراد. أيها المواطنون الكرام....».

* * *

وأمام جمع غفير من العمال تحدث فقال:

«أيها المواطنون الكرام، أيها الرفاق الأعزاء! بادئ ذي بدء أريد أن أقف عند دعوة كثر الحديث عنها هذه الأيام وتقول بضرورة إعطاء الأولوية لدعم الزراعة بحجة أن بلدنا زراعي بالدرجة الأولى، ووضع الصناعة والتصنيع في المرتبة الثانية بالأهمية، أيها المواطنون الكرام، إنها دعوة مدسوسة مدروسة للقضاء على فئة العمال في هذا البلد، وما العمال إلا ساعد هذا البلد، والقضاء على طبقة معناه القضاء على هذا البلد. أيها المواطنون الكرام، هلموا إذن لنقطع دابر المتطاولين على عضد هذا البلد، وليعلم الجميع أن الزراعة والصناعة متلازمان، وما الزراعة الصناعية إلا الحل الأمثل لمشاكلتنا... يا أيها المواطنون الكرام...».

* * *

كان رجل السياسة يتحدث أمام جمع من أعضاء هيئات التدريس الجامعي والشباب فقال:

«أيها المواطنون الأكارم الأعزاء! إن دستورنا ينص بوضوح على أن دولتنا علمانية. قد فصلنا بين

الدين والدولة وسنحافظ دائماً على هذا الفصل أيها المواطنون الأعزاء! إننا باقون علي العهد لمبادئ ثورتنا، ولن نفسح المجال للرجعيين أو نتنازل عن مكاسبنا في ظل دولتنا العلمانية، أيها المواطنون الكرام...».

* * *

في الأرياف، وأمام جموع غفيرة من أطفال الكتاتيب والرجال الملتحين، وآخرين من حملة التسابيح، وقف يتحدث قائلاً:

«أيها المواطنون الكرام! إن هناك فئة جاهلة منحرفة لا تميز بين العلمانية والإلحاد، العلمانية ليست إلحاداً. نحن علمانيون وبنفس الوقت يا أيها المواطنون الكرام...».

* * *

وأمام الحضور في جمعية حماية المستأجر تحدث قائلاً:

«أيها المواطنون الكرام! واحدة من أهم مشكلات بلدنا المعاصرة، والتي نسعى لإيجاد الحلول

السريعة لها، ألا وهي تأمين المسكن للمواطن، يجب وضع حد لهيمنة أصحاب البيوت، فقد آن الأوان لتعديل قانون الإيجار والاستئجار لرفع الظلم عن المواطنين المستأجرين ووضع حد لجشع أصحاب المساكن.

أيها المواطنون الكرام، إن ارتفاع بدل إيجار المساكن لدينا لا يتناسب ومعدل الدخل الشهري للمواطن. في البلدان المتحضرة، بدل الإيجار لا يتجاوز أبداً عشرة بالمائة من الدخل الشهري للمواطن، أي عندما يكون الإيجار ستمائة ليرة شهرياً، فهذا معناه أن الدخل الشهري للمستأجر ستة آلاف ليرة، إن مطالبة أصحاب المساكن بإيجار مرتفعة قد حد من معدل تزايد السكان، لأن معظم شبابنا أحجم عن الزواج لعدم قدرته على العثور على شقة مناسبة بإيجار معقول. قريباً ستكون نهاية سلطنة أصحاب المساكن وسينصف المستأجرون، يا أيها المواطنون الكرام...».

* * *

اليوم الذي يليه، كان يتحدث في جمعية حماية حقوق أصحاب المساكن فقال:

«أيها المواطنون الكرام! أزف إليكم نبأ مشروع قرار برفع بدل الإيجارات، إذ إنه على الرغم من ارتفاع الأسعار بنسبة تجاوزت الألف وخمسمائة بالمائة، فإن بدل الإيجارات بقيت كما هي ولم ترتفع كغيرها، وهذا مناف لأسس الحق والعدالة. أيها المواطنون الكرام...».

* * *

وفي أحد الأقاليم، حيث مني حزبه السياسي بخسارة انتخابية تحدث قائلاً:

«أيها المواطنون الكرام! كلنا يد واحدة في سبيل هذا البلد، لا فرق بين أن يفوز هذا الحزب أو ذاك، فالغاية واحدة والهدف مشترك. كلنا أبناء هذا البلد الواحد. كلنا أخوة وجنود مجندة نضحي بالغالي والرخيص لرفعة هذا البلد.

أيها المواطنون الكرام، لنكن دائماً يداً واحدة...».

* * *

اليوم الذي يليه، كان يتحدث من على منصة أقيمت في أحد الأقاليم احتفالاً بفوز حزبه بالانتخابات فقال:

«أيها المواطنون الكرام! ليعلم هؤلاء المدعين... الجاهلين... المارقين... أعداء الشعب... المتآمرين على أمن هذا البلد... مشعلي نار الفتنة بين أفراد هذه الأمة... ليعلموا جيداً إننا أيها المواطنون الكرام، نحن...».

* * *

انتهت الجولة الانتخابية، بعد أن دامت خمسة عشر يوماً، وعاد السيد رجل السياسة إلى بيت عشيقته فوراً. كان اسمها «سوناً وقد استقبلته كالعادة بالبكاء مع الإلحاح بأن يطلق زوجته ويعلن زواجه منها. السيد السياسي وبعد خمسة عشر يوماً قضاها بالخطابة الدعائية الانتخابية أجاب عشيقته قائلاً:

«أيها المواطنون الكرام!... سونا، سونا... حبيبتي، اصغ يا حياتي أنا لا أحب سواك... أنت روحي الغالية... أيها المواطنون... لا تبالي أنا لك

وحدك...، وعندما تزوجت من غيرك كنت جاهلاً... أيها المواطنون الكرام... من أجل أولادي فقط... سونا الكريمة... أيها المواطنون..».

* * *

وقضى الليلة التالية في بيت الزوجية، كانت زوجته على علم بعلاقته الغرامية مع امرأة غيرها، وكان يدور نقاش حاد حول هذا الخصوص. في تلك الليلة، قال السيد السياسي لزوجته:

- أيها المواطنون الكرام!... أنا...

أصيبت زوجته بالدهشة، فقالت بحيرة:

- ماذا تقول يا سيد؟

- أنا،... زوجتي، ليس لي سواك... ليقبض الله روحي... أيها المواطنون الكرام...

- عن ماذا نتحدث؟ ما هذا «أيها المواطنون الكرام؟» ماذا دهاك؟

- حياتي... إنهم متقلبون، غير صادقين... أنت سند هذه العائلة... صدقيني يا زوجتي... بدونك أنا... أيها المواطنون...

* * *

دخل السيد السياسي إلى غرفة نومه. رأى نفسه في المرآة الكبيرة التي أمامه. أصابته الحيرة. هذه... هذه الصورة... صورته... صورته... أيها المواطنون الكرام... دوى صوت تحطم زجاج. لقد تحطمت المرآة الكبيرة وأصبحت قطعاً صغيرة... صغيرة... هبت السيدة وعلى رأسها لفائف الشعر، واندفعت نحو الغرفة التي صدر منها صوت تهشم الزجاج.

كان الباب مغلقاً من الداخل. طرقته بقبضتها بشدة وهي تصيح:

- سيد!... سيد!

تكومت السيدة على العتبة.

سمع أنين من الداخل:

- أيها... الموا... الموا... الموا... أيها... الموا...

* * *

قلبي ينفطر حُزناً للحديقة

فروغ فرخزاد (*) – إيران

لا أحد يفكرفي الأزهار

لا أحد يفكر في الأسماك

لا أحد يريد أن يصدّق

بأن الحديقة موشكة على الموت

(*) هذه القصيدة مترجمة عن ديوانها (ايمان بياوريم به آغاز فصل سرد – أي فلنؤمن بمجيء الفصل القارس) نشر مرواريد – تهران – 1990.

وأن قلبها قد تورّم تحت الشمس
وذهنها.. قد بدأ يخلو من الذكريات الخضراء
رويداً.. رويداً
وإحساسها.. شيء وحيد متسوس في زاوية الحديقة

فِناء دارنا وحيد
فِناء دارنا
يتثاءب في انتظار هطول غيمة مجهولة
وحوضُ دارنا خالٍ
النجوم الصغيرة الغرّة
تتساقط من أعالي الأشجار
ويتناهى إلى الأسماع ليلاً صوتُ السُعال
من النوافذ الباهتة لبيوت الأسماك
فِناء دارنا وحيد
يقول والدي:
«مرّ بي الزمنُ
مرّ بي الزمنُ

لقد حملتُ عبئي
وقمتُ بواجبي»
وفي غرفته.. من الصباح حتّى المساء
إما يقرأ «الشاهنامة» أو «ناسخ التواريخ»
يقول والدي لوالدتي:
«النقمة على جميع الأسماك والطيور
حينما أموتُ أنا
لا فرق في أن تكون الحديقة موجودة
أَم غير موجودة
لذا يكفيني أنا راتبُ التقاعد»
ووالدتي.. حياتها بكاملها
سجّادة مفروشة
عند عتبة رُعب الجحيم
إنها تبحثُ في عُمق الأشياء
عن آثار أقدام معصية ما
وتعتقد أن خطيئة عُشبة ما
هي السبب في تلوّث الحديقة

والدتي هي (خاطئة بطبعها)
إنّها تدعو اللّه ليل نهار
وتقرأ الدعوات على الأزهار
وتقرأ الدعوات على الأسماك
وتقرأ الدعوات على نفسها
والدتي بانتظار الظهور
وعطاء ينزل عليها من السماء

أخي.. يدعو الحديقة مقبرة
إنّه يسخر من مكايد الأعشاب
ويُحصي جثث الأسماك التي
تستحيل ذرّات فاسدة
تحت جلد الماء المريض
إنّ أخي يعكف على الفلسفة
إنّه يرى شِفاء الحديقة
في تهديمها
إنّه (....)

ويضرب الأبواب والحيطان بقبضتيه
ويحاول أن يقول:
بأنه مُعذَّبٌ ومُتعَبٌ ويائس
إنه يحمل يأسه معه
كما هويته ومفكرته ومنديله وقداحته وقلمه
إلى الأزقة والأسواق
ويأسه صغير بحيث
يتلاشى كل ليلة
في زُحام الحانات

وأُختي.. التي كانت صديقة للأزهار
كانت تفتح أسرار قلبها
لمجامعيهن الحنونة الصامتة
حين تضربها أُمّي
وتدعو عوائل الأسماك.. ضيوفاً
لأشعة الشمس والحلوى
إن بيتها الآن في الجانب الآخر للمدينة

إنها الآن في بيتها المُصطنع
مع أسماكها الحمراء المصطنعة
وفي كنف حُبّ زوجها المُصطنع
وتحت أغصان أشجار التفّاح المُصطنعة
تهزج في أغانٍ مصطنعة
وتلدُ أطفالاً عاديين
إنّها.. كُلّما تزورنا
وتتعلّق أطراف ثوبها
بفقر الحديقة
تستحمُّ بالكولونيا
إنّها كُلّما تزورنا
حامل

فِناء دارنا وحيد
فِناء دارنا وحيد
طوال النهار
نسمعُ صوت الفريقعات

والانفجارات
جيراننا يسترون أحواضهم المصنوعة مِنْ الكاشي بأغطية
والأحواضُ هذه.. دون أن تعي بنفسها
مستودعات سريّة للبارود
وأطفال محلتنا
حقائب مدارسهم
مملوءة بقنابل صغيرة
فِناء دارنا مُصاب بالدوار

إني أخاف من زمنٍ
قد أضاع قلبه
أخاف من تصور عدم جدوى كل هذه الأيدي
ومن تجسّد غرابة كل هذه الوجوه
إنّي وحيد
كالطالب الذي يجنّ حُبّاً بدرس الهندسة
وأفكّر في أن الحديقة لابُدّ أن تُؤخذ إلى المستشفى
إني أفكّر..

إني أفكّر..

إني أفكّر..

وقلب الحديقة قد تورّم تحت الشمس

وذهنها.. قد بدأ يخلو من الذكريات الخضراء

رويداً.. رويداً.

ترجمة آزاد البرزنجي

الجريمة والعقاب

كوميديا من مشهد واحد

ميخائيل زاشينكو - روسيا

ترجمة مرتضى سيدعمروف

المشاركون:

غوربوشكن - مدير التعاونية التجارية.

زوجة غوربوشكن.

أخو الزوجة.

بنانوف - تاجر.

الجار.

شخص مجهول.

العسكري.

سائق شاحنة الأثاث المستعمل.

[شقة غوربوشكن. المائدة، على الحائط لوحات فنية. المصباح معلق بأباجور من حرير. يجلس غوربوشكن مع زوجته وأمامهما إبريق الشاي. غوربوشكن يتصفح

- 1 -

غوربوشكن : (يقرأ) آه... يا... أي، ما... أنت... كيف.

الـــزوجـــة : ماذا هناك أيضاً؟

غوربوشكن : (يقرأ) ماذا.. أنت، أنت، أيوا، آه، يا له.. يا له...

الـــزوجـــة : ما لك؟ تحدّث بوضوح. ماذا حدث؟

غوربوشكن : (يقرأ) أنت... أنت، نعم، هو هكذا... آه.

الـــزوجـــة : أكاد أجنّ من هذه الأصوات. ما هذا؟ وماذا بعد...؟

غوربوشكن : ها هو - أقسى حكم، أي حكم الإعدام لسرقة أموال الشعب.

الــزوجــة : وما دخلك أنت؟ ولماذا تغرد ؟

غوربوشكن : وهل قلت إن لي علاقة بالموضوع؟ يا غبية، أنا أتحدث بشكل عام، للسرقة حكم الإعدام.

الــزوجــة : ماذا تسرق أنت؟ هل هذه سرقة؟! يحدث مرة واحدة في السنة أن يأتي بشيء تالف، وبعدها... هو لا يستطيع أن يقرأ الجرائد، ويحلم في نومه بحكم الإعدام.

غوربوشكن : أنا أتحدث بشكل عام، هذا ما أقوله: لقد صدر أمر من حكومة الثورة.

الــزوجــة : أمر حكومي؟! المدراء الآخرون يسرقون ويسرقون ويسرقون، امتلأت بيوتهم.

غوربوشكن : أنا لا أسرق - أنا؟ برأيك... أنا أشم الورود؟ يا غبية، ما هذا؟... وما هذا؟... وماذا عليك من الفساتين؟ (يقرأ في الجريدة) آه... يا لك.. يا لك...

الــزوجــة : أتيت بشيء قليل إلى البيت، لا ذنب هنا ولا عيب. أما الآخرون فيبيعون الأشياء المسروقة، ورغم ذلك يقرؤون الجرائد بدون صياح.

غوربوشكن : والسكر؟ هل بعت السكر المسروق؟ (ينظر في الجريدة من جديد) يا لك... يا لك، يا لك من...

[يدق الجرس، تُسمع أصوات في الخارج]

الــزوجــة : جاء إليها شخص ما.

غوربوشكن : من الذي يجيء في الصباح الباكر؟ أليس هو أخاك؟ يا له من لئيم (يخفي قطعة الجبن).

الــزوجــة : أخي سيأتي متأخراً.

غوربوشكن : أيوا... هذا هو بنانوف. أحضر لي نقوداً... للسكر... يا لك... يا لك من...

الــزوجــة : (تسقط الشوكة) لا، هذا ليس هو، سقطت الشوكة ربما ستحضر امرأة وأنا أثق بهذه العلامة.

[يدخل العسكري، تتأوه زوجة غوربوشكن. وغوربوشكن يصبّ الشاي وينسى إغلاق الإبريق. بلبلة وارتباك]

– 2 –

العسكري : معذرة، أيها المواطنون، لا تخافوا، أرسلني المحقق. مَن هو المواطن غوربوشكن؟

[غوربوشكن يشير إلى زوجته، والزوجة تشير إلى زوجها. ارتباك]

الزوجة : هذا هو، هو غوربوشكن.

العسكري : إذن، أرجو التكرم... لتتفضل معي... أمر المحقق بحضورك العاجل. وهذا هو أمر الاستدعاء.

الزوجة : المحقق؟!

غوربوشكن : يا لك... يا لك... يا لك... (يأخذ الورقة مرتعشاً، ويقرأ) أ... أ... أر... لا أستطيع أن أقول، تتقافز الحروف أمام عيني. أر... أرجو... حضورك... في قضية...

الـــزوجـــة : في قضية؟!

غوربوشكن : لقـد قـلت لك... قلت لك... ولـكنك لم تشـقي بي (ينـظـر إلـى الجريـدة) يا لك... يـا لك... (ويمشـي في الغرفـة من ركن إلى ركن).

العسـكري : أمروا بحضورك في الساعة العاشرة.

غوربوشكن : (يلـبس مستـعجـلاً: ويُدخل يده في الكم الآخر) يا لك... يا لك...

الـــزوجـــة : خذ معك ولو قليلاً من الطعام.

غوربوشكن : (يلـبس مـعطـفاً، يـدخل الـزر الأعلـى في الفـتحـة السفلى) أنـا مـستعـد، قـدنــي، يا رفيق!

[يذهب إلى الباب]

– 3 –

الـــزوجـــة : (وحدها) ما هذا؟ يارب! (تمشي في الغـرفة مـن ركن إلى آخر، ثم تـأخذ كـيساً مـربوطاً مـن وراء الـلـوحـة وتـضـعـه مـرة أخـرى فـي

مكانه) أين أضع هذا؟

[يرن جرس الهاتف]

ممن هذه المكالمة؟ آه، أيوا، نعم، ألو... أيوا، ألو من هذا؟ يا أخي، هل هذا أنت عند الهاتف؟ هذا... غريشا... هذا... هو... أتفهم، لا، أسوأ.... نعم، نعم، الآن، لا أعرف، لا أعرف شيئاً، تعال إلى هنا بسرعة. (تأخذ الكيس من وراء اللوحة مرة أخرى) طيب، أين أضع هذا؟ (تخرج بسرعة).

[ويدخل التاجر بنانوف وفي يده نقود]

- 4 -

بنانوف : يا له من كلب، يعيش حياة فاخرة، ويبكي، يا له من لص. يريد نقوداً، هات وهات. ربما هو نفسه سرق السكر، وعليّ أن أدفع. باللأسف. (يسعل)، ويجبرني أن أنتظره نصف ساعة. (يجلس على الكرسي) وأما المأكولات فالمائدة مليئة منها، يا ماما! ربما

يمضغ دون تعب... أما أنا فعليَّ أن أحضر له النقود. ·يقترب من الطاولة، ويأكل ويتلفت حواليه بحذر). ويكتبون رسائل إلى أمثاله!! (يقرأ ورقة الاستدعاء المتروكة) «عاجل، إلى المواطن غوربوشكن... أرجو التكرم بالحضور للإدلاء بشهادتك في قضية «شوكين»، المباحث «كيمين». قولوا، من فضلكم، لماذا يدعون «هذا الحبشي» كشاهد... أما أنا فلماذا أتيت إليه، إذن، ليأتي إليّ بنفسه. (يتجه إلى المخرج، ويرجع). المأكولات هنا! (يأكل من جديد، ويتجه إلى المخرج مرة أخرى ويرجع من جديد، ويضع الزبدة على الخبز، ويلتهمه بسرعة).

[تدخل زوجة غوربوشكين، وفي يدها كيس مربوط]

– 5 –

الـــزوجـــة : (خائفة) آه!... من؟... من هذا؟...

بـنـانـوف : (يأكل الخبز بالزبدة) إحم... إحم...

الـزوجـة : من هذا ؟ سأصرخ!

بـنـانـوف : (يمضغ) إحم... معذرة... هذا... أنا... لحظة... سأقول الآن... اللقمة توقفت في حلقي...

الـزوجـة : وماذا تريد؟

بـنـانـوف : أنا آسف، اللقمة في حلقي، توقفت. أنا بـنـانـوف. أتـيـت إلـى غـريـغـوري إيـفـانـوفـيـتـش... بـل إن غـريـغـوري إيفانوفيتش...

الـزوجـة : آه، ألا تعرف؟ أي... أيوه... غريغوري إيفانوفيتش تحت التوقيف.

بـنـانـوف : في الحبس... كيف في الحبس؟ إذن، سأذهب، إذن... لقد فكّرت بعكس هذا تماماً، فكّرت أنه شاهد في القضية، يا له من ملعون... (يغادر مستعجلاً).

– 6 –

الـزوجـة : (تضع كرسياً على الطاولة، وتخفي الكيس

وراء المصباح) أضعه هنا أو...

[يدخل الجار]

الجـــــار : إحم... إحم...

الــزوجــة : من يا ترى؟ من هذا؟

الجـــــار : ماذا بك؟ يا أنا فاسيليفنا، لماذا تخافين؟ ألا تعرفين جارك؟

الــزوجــة : آه، هذا أنت... آسفة.

الجـــــار : لماذا صعدت إلى السقف؟ هذا أنا... أنا آسف؟

الــزوجــة : هذا، يعني، أنا... هكذا أنظر ماذا هنا... بيت عنكبوت.

الجـــــار : نعم، لأجل هذه الأمور تصعدين إلى السقف... رأيتُ أن العسكري رافق زوجك. فقلت في نفسي آتي وأطمئن السيدة. هل تمّ التفتيش؟

الــزوجــة : (قلقة) التفتيش؟ لا، لم يحصل.

الجـــــار : إذن، سيكون.

الـــزوجـــة : يارب، هل سيكون التفتيش في الحقيقة؟

الجــــــــار : طبعاً، أتذكرين «شوكين»؟ إنه هو الذي سرق؟ يقولون إنهم فتشوا مسكنه، وتمت المصادرة الكاملة لممتلكاته.

الـــزوجـــة : المصادرة الكاملة؟!

الجــــــــار : ولكن أنت لا تقلقي، وقد جئت إليك خصيصاً لأطمئنك، إنك سيدة، كما يقال، في عمرها الزاهي... يمكنك أن تعجبي أحداً ما، ربما قد يتزوجك أحد. يمكن أن تحدث أشياء كثيرة.

[يدخل أخو الزوجة]

- 7 -

الأخ : (مستعجلاً) ماذا حدث؟ ماذا؟ ما هي القضية؟ (يشير إلي الجار) من هذا؟

الـــزوجـــة : هذا جارنا.

الجــــــــار : قرّرت أن أطمئن السيدة قليلاً. رأيت العسكري قد رافق السيد، وحسبت أن

السيدة قلقة جداً... فقلت آتي وأطمئنها.

الأخ : (يخاطب أخته) أقول، القضية ما هي؟

الزوجة : أنا شخصياً لا أعرف، يا أخي.

الأخ : دعينا من مكر النساء «لا أعرف»! تذكّري ماذا كان عنده.

الزوجة : صراحةً، لا أعرف، وأنا نفسي محتارة. كان طبعاً بعض الأشياء سكر، صابون... ربما... طبعاً...

الأخ : إذن هذا سيء... سيئ تماماً... والآن لابد من عمل شيء ما.

الجار : آه، أنا أقول إنه من الممكن أن تتم الآن المصادرة الكاملة لممتلكاتكم.

الأخ : ماذا؟ المصادرة؟! أيوا، وأنا أقول إنه لابد أن نفعل شيئاً ما بسرعة. بيعي كل ما تملكين الآن. (يسحب بساطاً من تحت رجل الجار والأخت، ويطويه).

الزوجة : هل هذا صحيح، يا أخي؟ لابد أن نبيع كل ما نملك؟

الجــــــار : كما أعرف... عليك أن تبيعي كل ما عندك عن آخره، أما مكعبات السكر فأنا آخذها.

الأخ : السكر لا يباع، أنا آخذ السكر بنفسي. (يقترب من الهاتف) ألو... سبعة - واحد - ستة - ثلاثة - اثنان.

الجــــــار : إذن، الملابس، أيمكنني أن آخذها؟

الأخ : (يقول لأخته) يا «نيوشا»، أريه المعطف والبدلات، البدلات تناسبه. لكن أسرعي، أسرعي فقط.

[زوجة غوربوشكن تعرض البدلات]

الجــــــار : (ينظر في الضوء) البدلات هذه، طبعاً، قليلة الأهمية. أردت أن آخذ شيئاً يمكن استخدامه مدةً أطول... طيب، كم تريدون لأجل هذه الخرق البالية؟

الأخ : (يتحدث بالهاتف) ألو، «فيودر باليتش»؟ نعم، هذا أنا... ماذا؟ نعم، هكذا بالضبط. كل شيء يباع. كل شيء للبيع الشامل والعاجل. نعم، هنا الظروف مختلفة. نعم،

الدواليب أيضاً. اللوحات؟ واللوحات أيضاً. ماذا؟ بقلم من؟ أي قلم؟ أقلام؟ يبدو أنه لا... لا توجد أقلام. (ينظر إلى اللوحة) لا، اللوحة بدون قلم. والإطار عادي، أما الأقلام فلا توجد. ماذا؟ آه، وهذا (يتحدث إلى أخته) إنه يتكلم عن أقلام ما.

الزوجة : (غاضبة) أية أقلام؟ ليس لديّ أي قلم.

الأخ : ألو، عند الأرملة لا توجد أقلام. ماذا؟ آه، هكذا؟ (يتحدث إلى أخته) إنه يسأل من هو الرسام؟ من هو الفنّان الذي رسم اللوحات؟

الزوجة : أية أقلام؟ بدون أقلام.

الجار : لا، لا... هذه هي لهجة الفئات البرجوازية السابقة، هم كانوا يعبرون عن أفكارهم هكذا: هذه الصورة بقلم من؟ أي بكلمة أخرى: من هو الذي رسم اللوحات؟ شيء مضحك والله.

الزوجة : والكلب يعرف من الذي رسمها.

الأخ : اسم العائلة للرسام. إنه يسأل عن اسم عائلة الرسام. أجيبي بسرعة فقط.

الزوجة : يا، أنا لا أستطيع أن أفكّر في هذا... هذا، كيف هو اسم العائلة يبدأ بـ «آ»، أو، اصبر... يبدأ بـ... آخ...

الجار : آخوف؟ تشيخوف؟!

الأخ : (بالهاتف) اسم العائلة للرسام يبدأ بـ «آ».

الزوجة : اصبر، يبدأ بـ «آي».

الأخ : يبدأ بـ «أي». «أيوازوفسكي»، طبعاً، هذا هو، أيوازوفسكي. باختصار في الصورة الأولى غابة بتولا جافة غريبة، حوالي أربعين متراً من أخشاب البتولا الجافة، وفي الأخرى، معذرةً، ماء عادي. ولا يقل سعر الغابة عن ثلاثمائة، أما بالنسبة للماء، فسوف نتفق، إذن، ننتظرك، يا فيودر باليتش.

الجار : أما هذه البضاعة فأنا آخذها، يا أنا فاسيليفنا، وأما بالنسبة للزوج فلا تقلقي.

انظري للأمر هكذا... مثلاً، أنا شخصياً لا يخيفني أبداً... أفكر فقط في أن لا يحكم عليه بالإعدام، في الحقيقة، لا أتحمل حكم الإعدام، وأما غيره فلا بأس به.

الأخ : هل دفع نقوداً، هذا المتشرد؟ لماذا يتحدث في هذا الموضوع؟

الجـــــــار : دفعت، دفعت، لا تشك فيّ. (يغادر).

الأخ : أعطيني النقود. لماذا أنت تمسكينها؟

الــزوجـــة : لا بأس... أتمنى لو أني أمسكتها.

- 8 -

الأخ : هنا، لابد من السرعة العاجلة. هنا لابد من السرعة الكاملة والشاملة. الآن هذا يأخذ الأثاث، وهذا يأخذ الدواليب، وأما هذا فليأخذ البدلة. وأنا أيضاً آخذ شيئاً ما. لا أتركك لوحدك، بقدر إمكانيتي، سأساعدك بما أستطيع.

الــزوجـــة : أيوا، أشكرك، يا أخي. ولكن كيف؟... هكذا؟ كل ما نملكه يضيع وأنا أتفرج...

هكذا.

الأخ : يا أختي إنك لا تستطيعين أن تفهمي أشياء كثيرة. الرجل وقع في أمر صعب، ربما تسبب للدولة بأضرار غير معدودة. ولا يمكننا وإياك أن نضيع دقيقة واحدة. ولابد من عمل جاد. وإذا جاءوا - لا شيء لديك. والزوج؛ في فقر تام، وهي جالسة على السرير، أيوا، ما هي الملابس التي تلبسينها، ما هذه الملابس؟ لبست، وعلقت على نفسك مثل الجمل، عليك أن تلبسي فساتين عادية ورخيصة، أما الباقية فبيعيها كلها... وأين تضعين هذه الأشياء؟ أعطيني إياها.

[الزوجة تخرج. ويدخل شخص مجهول، وهو يمسح يديه بجانبيه، إنه صاحب محل للأثاث المستخدم]

- 9 -

الأخ : «فيودر باليتش»، تشرفنا، أهلاً وسهلاً،

تفضل، انظر إلى الأثاث، الرجاء بسرعة، السرعة فقط.

الشخص المجهول : طيب... هذا يمكن شراؤه... طيب... اللوحات (ينظر إليها... ممكن... كم تريدون لكل الأشياء القديمة هذه؟

الأخ : هناك توجد غرفة نوم فخمة للنساء أيضاً.

الشخص المجهول : (يفتح الباب وينظر إلى الداخل) ممكن، وهذا أيضاً ممكن. وكم تريدون لكل هذه الأشياء المستخدمة؟ خذوا ثلاثة.

– 10 –

الزوجة : (تدخل وعليها ملابس قديمة) لا... ثلاثة؟ إنه يشتري بثمن بخس جداً، لا يساوي حتى أجرة نقلها إلى البيت، ثلاثة فقط؟!

الشخص المجهول : إذن يا سيدتي، سأدفع أربعة، انتهى الكلام.

[يأخذ اللوحات ويضع الكراسي على الطاولة]

الأخ : وافقي، يا أختي، كل دقيقة هي غالية بالنسبة لنا. اكتبي لي ورقة استلام النقود.

الـــزوجـــة : يا «باتيوشكي»، ما هذا؟ كيف... هكذا؟

[تكتب ورقة، وتأخذ النقود]

الشخص المجهول : إذن، سأرسل العربة حالاً. (يغادر)

الأخ : أرسل العربة... لكن بسرعة.

- 11 -

الأخ : يا أختي، أهم شيء هنا - السرعة. وتعرفين طبيعتي، أنا لا أحاول إثارة البلبلة، ولكني أفهم كيف أدبر الأمور. هنا لابد من عمل عاجل.

الـــزوجـــة : أيوا، أنا أفهم طبعاً، أفهم وضعك، ولكن ممتلكاتنا...و يا خسارة! والآن كيف؟... في شقتي لا شيء أجلس عليه؟

الأخ : آه، نعم، الشقة؟! أما الشقة فاشتريتموها بعشرة آلاف. والآن لابد من بيع الشقة أيضاً. (يتصل بالهاتف). ألو، صفر -

صفر - صفر - واحد - خمسة، ألو. أنا، هذا أنا. الشقة وفيها غرفتان، بجانب المباني الجديدة (يتحدث إلى أخته) لا تمسكيني، (يتحدث في الهاتف) لا الأثاث، للأسف، قد تم بيعه. والبدلات أيضاً مباعة. لا، لا، قد تم بيع كل هذا، الأرملة باعت كل شيء، إذن، تعال ونتحدث عن بيع الشقة.

[يدخل الجار، وهو لابس بدلة جديدة واسعة]

- 12 -

الجـــــار : أنا خائف، إن هذه البدلة واسعة بعض الشيء. ما رأيكم؟

الأخ : البدلة مناسبة لك تماماً.

الــزوجــة : نعم، إنها تناسبه تماماً.

الجـــــار : لا، أنا أشعر أنها واسعة.

الأخ : من أين هي واسعة؟ (يمسك البدلة من الظهر) بالعكس، إنها ضيقة عليك قليلاً.

الجـــار : (يكاد يبكي) من أين ضيقة، لو سمحت؟

الأخ : من الواضح، أنها ضيقة، حتى إنك لا تستطيع أن تتنفس.

الـزوجـة : البدلة تناسبه تماماً.

الجـــار : لا، أتعرفون... إنها ليست على مايرام، تضايق كتفي، أشعر أنها ضيقة عليّ.

الأخ : أتعرف أنك تعارض نفسك، قبل قليل قلت إنها واسعة.

الجـــار : هل أنا قلت إنها واسعة؟ لا، بل أنا قلت إنها ضيقة، والتنفس فيها صعب.

الأخ : أتعرف، نحن لا نفهمك. (يرفع يده عن البدلة) كيف تقول إنها ضيقة؟ من الواضح أنها واسعة.

الجـــار : أو أنها واسعة. والكلب يعرفها، في الحقيقة إنها واسعة.

الأخ : لا يظهر أنها واسعة، انظر إن البدلة تلائم جسمك تماماً، وأنت لا تعرف ماذا تريد.

الـــزوجـــة : إنه لا يعرف ماذا يريد.

الجــــــــار : (يـكـاد يـبـكـي) إذن، آخـذ قـبـعـة أيـضـاً كمكافأة، القبعات مثلها تعجبني قليلاً.

الأخ : خـذ الـقـبـعـة، ولـكـن بـسـرعـة، فـقـط امـش بالجوارب.

[الجـار يـقـف عـلـى الـطـاولـة ويـفـك ربـاط القبعة]

الـــزوجـــة : ما هذا؟ ماذا يحدث أمـام عـيـوني؟ كيف وقفت على الطاولة، يا شيطان؟!

الجــــــــار : معذرةً! (يخرج وبيده القبعة، وفي طريقه يأخذ كرسيين)

الأخ : ضع الكراسي مكانها، وهي مباعة. الأثاث كله مباع.

الجــــــــار : معذرةً.

الأخ : المكتبة أيضاً مباعة، لا تلمس الأشياء بيدك كل شيء حولك مباع. الشـقـة فقط بـاقـيـة للبيع.

الجـــــــار : أما الشقة هذه فقبلتها إن كانت بالتقسيط. مازلت معجبا بشقتكم.

الـــزوجـــة : يا إخواني، ما هذا؟ كيف؟ وأنا، مثلاً، أين سأكون؟

الأخ : ياللويل، هذا صحيح. فأين ستكون الأرملة؟

الجـــــــار : عند الحاجة، يمكن تأجير جزء من الغرفة هنا.

الأخ : اكتب ورقة شراء الشقة بالتقسيط، أو أكتب أنا، وعليك التوقيع فقط. لا تمسكني بيدك. (الجار يخرج وبيده القبعة والورقة).

– 13 –

الأخ : والآن يبدو أن كل شيء تم على مايرام، وهذا يحمل الأثاث، ويمكنك التنفس بهدوء.

الـــزوجـــة : هذا... ما هذا؟ ماذا حدث؟ إذا دعوني إلى المحكمة، فماذا سأقول؟

الأخ : إذا طلبوك إلى المحكمة، فقولي إنه لا يوجد شيء، هذا هو كل شيء.

الـــزوجـــة : أو ربما سأقول لهم إني في إعالة أخي.

الأخ : ماذا؟ في إعالة أخي؟! لا تذكريني أبداً. انسيني، وأنا غير موجود. يا إلهي..، ياللويل..، سيقولون الأقرباء... القرابة... لا... ربما عليك أن تتزوجي، اسمعي، ألا تستطيعين الزواج بسرعة؟ بسرعة فقط.

الـــزوجـــة : كيف هذا؟

الأخ : لو تزوجت بسرعة فسيكون كل شيء رائعاً، والأغراض لا توجد، وأنت بنفسك في إعالة زوجك، هكذا. ألا يوجد أحد من الأغبياء هنا؟

الـــزوجـــة : يا أخي، ماذا تقول؟

الأخ : بسرعة فقط، بسرعة، بسرعة. من يوجد لديك؟

الـــزوجـــة : كيف هذا؟

الأخ : طيب، مثلاً، هذا الجار الذي جاء، كيف هو؟ بسرعة أتعتقدين أنه يريد الزواج؟ طيب، ناديه، بسرعة، بسرعة.

الـــزوجـــة : ما هذا؟ يا إلهي! كيف هذا؟ ها هو قد جاء بنفسه.

– 14 –

الجـــــــار : والله، لا آخذ البدلات، كل الناس يضحكون عليّ.

الأخ : كف عن الشكوى، ومن الأفضل... قل لي، لماذا أنت تأتي إلى أختي كثيراً؟ إنك تضر بسمعتها بمجيئك.

الجـــــــار : معذرةً، كيف هذا «كثيراً»؟ جئت خلال الشهر مرة واحدة فقط، وذلك لأطمئن السيدة.

الأخ : «لأطمئن السيدة»، نحن نعرف هذا الاطمئنان، ويكذب أيضاً... إنه جاء مرة واحدة فقط، وهذا الوقح يأتي للمرة الثالثة وأنا حاضر! ويضر بسمعتها. طيب، إذا كانت تعجبك فقل... هكذا.

الجـــــــار : يعني، معذرةً، من يعجبني...

الأخ : من؟ أختي! أقول لك، إذا كانت أختي

تعجبك فخذها وتزوجها.

الجـــــار : هل... هل قلت إنها تعجبني؟

الأخ : نعم، قلت قبل قليل.

الجـــــار : أنا؟ أتعرف... قلت عن البدلة وبمعنى معاكس. قلت إن البدلة لا تعجبني.

الأخ : لا تكثر الكلام، قرّر وتزوّجها، إذا كانت تعجبك، لكن بسرعة، فقط بسرعة عاجلة.

الجـــــار : (يكاد يبكي) كيف هذا، ارحمني! لماذا أتزوّج؟ لا أفهمك في الحقيقة.

الأخ : لا يوجد شيء للفهم، خذها وتزوّجها!

الــزوجــة : إذا كان هو لا يريد فلماذا الحديث؟

الأخ : كيف لا يريد؟ إنه يريد، ولكنه يخجل.

الجـــــار : والله، لا أريد... لا أفهمهكما. كيف؟... هكذا!... لم أقل شيئاً بعد، لماذا أنت تضعني حيث تريد؟

الأخ : أيوا، عليك أن تقول... ها أنت، قل أريد أن أتزوّج، ولا أمنعك عن القول.

الجـــــار : لا، أنا لا أفهم أي شيء، في الحقيقة، لا أريد... لا أريد الزواج، ولماذا أتزوّج فجأةً كغبي؟ بالله عليك، لماذا تزعجني؟

الـزوجـة : إذنْ، ولماذا الحديث؟

الأخ : يا لها من امرأة مثيرة! ولكني لا أفهمه، وإذا لم يكن عندك ذوق يا رجل فأفصح، ولا تضلل الناس.

الجـــــار : أنا... أنا لا أضلل الناس، ولديّ ذوق... ولكني أقول...

الأخ : ألديك ذوق؟ لا... أضحكتني، يا لهذه المرأة المثيرة الممتعة الرائعة! وقامتها، ما هذه القامة الجميلة! لا، إني أرى أنك لا تفهم شيئاً في النساء.

الجـــــار : لا، أنا أفهم... وأعترف أنها هكذا، أعني مثيرة... ولكني فقط... لا أعرف بصراحة، كيف...

الأخ : انظر، كم هي طيبة، ومشيتها جميلة، غيرها قد تمشي مثل الجمال، أما هي فتضع

رجليها بهدوء وثقة، واحد اثنان، واحد اثنان.

الجـــار : أفهم هذا وأعترف، طبعاً، إنها تعجبني، ولديّ ذوق... ولكن كيف هذا فقط، ارحمني...

الأخ : يا أختي، تعالي، أمسكي يده.

الجـــار : كيف هذا؟ أنا في الحقيقة مندهش...

الأخ : وأيضاً... يمكنك الطلاق في أي وقت. فلماذا تكثر الحديث، أنا لا أفهمك.

الجـــار : أيوا، إذا كان الطلاق ممكناً، فلعلي أتزوّج.

الأخ : طبعاً، تتزوّج، بسرعة، فقط بسرعة. يا «نيوشا»، أسرعي في الحال إلى قسم سجل الأحوال المدنية، وخذي من هناك ورقة الطلاق... أيوا... ويمكنك هناك بيع الأواني المنزلية لأي شخص....

الـزوجـة : كيف هذا... (.... ويخرجان).

– 15 –

الأخ : ما هذا؟ تشتكي وقد تزوّجت بامرأة رائعة.

الجـــــار : لا، إني قلت فقط...

الأخ : لا داعي للقول، تزوجت وانتهى الأمر.

الجـــــار : لو سمحت، لو سمحت... طيب، تزوجت، ولماذا أشتري البدلات منها؟

الأخ : لتلبسها في شهر العسل.

الجـــــار : ولكنني دفعت فيها مالاً، كما أني أتزوج والبدلات هذه أحصلها مجاناً. هذا يعني أني اشتريت البدلات من نفسي؟! لا، أتعرف... أنا لست موافقاً...

الأخ : في البداية اشتريت البدلات، وبعدها تزوّجت، فلماذا تعكر الماء، وتضلل الناس.

الجـــــار : كيف هذا! لا، لا، أنا غير موافق. أنا أتزوّج، فهذا يعني أن البدلات لي. إذن رجّع نقودي، وإلاّ فإني لن أتزوج.

الأخ : خُذّ وكُلْ... ويريد استعادة النقود! وأختي ربما أخذت ورقة الطلاق، وربما كان عندها عزة نفس حساسة، وهذا قد لا يتزوج...

الجـــــار : كيف هذا... وقد دفعت القسط الأول من

ثمن الشقة. هكذا؟ كيف؟ والله أنا لا أستطيع هذا... أنا... أنا..

الأخ : لماذا تحتدّ تشتعل؟ طيب سأعطيك نصفها.

[يدخل سائق شاحنة الأثاث المستعمل]

– 16 –

السائق : هل هذا هو الأثاث الذي سأحمله؟

الأخ : نعم، هذا هو.

الجار : ماذا؟ الأثاث؟ لماذا تبيعان الأثاث؟ لماذا بعتما أثاثي؟ والله لن أتزوّج. انظروا ماذا يفعل – يسقط أثاثي.

الأخ : لماذا تأخّرت وضيعت وقتك؟ وأضررت بسمعة السيدة بسلوكك؟ لو تزوّجت قبل فترة لبقي الأثاث عندك.

الجار : كيف قبل فترة؟ وقلت بنفسك الآن إنه عليّ أن أتزوج.

الأخ : ألا تستطيع أن تفكر في الموضوع بنفسك؟ والآن عليك تحمل المسؤولية في كل هذا!

الجار : بالله، كيف؟... هكذا!

الأخ : يا لك من... انظر العروسة جاءت.

- 17 -

الجـــــار : يا «أنا فاسيليفنا»، ما هذا؟ لا أفهم شيئاً؟ ليتركوا أثاثي.

الأخ : الأثاث مباع، ولماذا هذا الحديث. (يتحدث إلى أخته) هل أخذت ورقة الطلاق؟ أجيبي بسرعة؟

الــزوجــة : نعم، أخذتها، وبعت أواني المطبخ للجيران.

الجـــــار : (يصيح) أواني المطبخ؟ ولماذا بعت أواني مطبخنا؟ وكيف نأكل؟

الأخ : (يتحدث للأخت) يا له من عريس بخيل! كيف بعنا وتاجرنا، وهو يصيح مثل البومة. أنا تعبت اليوم - رأسي تؤلمني.

الــزوجــة : ولماذا علينا أن نرضى؟

الجـــــار : أيوا، هذا صحيح. إذنْ، ليرجّع نقودنا.

الأخ : طيب، اسكت، سأعطيك نصفها. (يتحدث للسائق) وهذا أيضاً، أخرجوا هذا أيضاً.

الجـــــــار : في الحقيقة، رأسي مثل الدوامة، لا أفهم شيئاً.

الأخ : ولو.. اقتربْ من العروسة، لماذا أنت واقف مثل...

الــزوجــة : لماذا تصيح على الرجل، انظر، خوّفته. (تقترب منه وتتحدث معه بلطف).

الأخ : يا أختي، ادعى بعض الضيوف، نريد أن نرقص قليلاً. (الأخت تخرج).

الجـــــــار : والله، أنا لا أريد أن أرقص، مزاجي اليوم غير مناسب، وأنت تجبرني على الرقص.

الأخ : ولماذا تزوّجت، ما كان عليك أن تتزوج.

[يدخل غوربوشكن]

– 18 –

غوربوشكن : (يغني) يدقّ الجرس، يدقّ الجرس، ويقول أخطأ شبيبتي...

الــزوجــة : غريشا!

غوربوشكن : (لا يلاحظ الفوضى في الشقة) تحدثوا معي

بكل لطف، وباحترام شديد. قالوا: «نعتذر لأننا لم نرسل الدعوة عن طريق البريد، نعتذر، لقد احتجنا إليك كشاهد في القضية بصورة عاجلة. وأنا قلت: نعم، طبعاً وأتيت كشاهد. أقول، يدقّ الجرس..، وأقول لهم: أنا شاهد في أي قضية؟ وأنهم ليتحدثون معي باحترام، وبصورة جميلة، يقولون: قل من فضلك كل ما تعرف عن شوكن، الذي سرق كثيراً خلال فترة عمله القصيرة. وأقول، تفضلوا، وآخذ كرسياً وأجلس هكذا... بجانب الطاو.... (ينظر خائفاً إلى الغرفة الفارغة) ما هذا؟ أقول ما هذا؟

[ينسحب أخو الزوجة بهدوء]

الزوجة : هذا... فكّرنا أنه... هذا... غريغوري غيفانوفيتش...

الجار : في الحقيقة، رأسي مثل الدوامة.

غوربوشكن : (يصيح) ما هذا؟ ماذا يجري في شقتي؟!!

[يدخل السائق]

السـائـق : هذا هو كله؟

[الجميع واقفون وأفواههم مفتوحة]

1936-1935

* * *

الأبـواب(*)

سپوژمي زرياب - أفغانستان

ترجمة محمد اللوزي

كـان قلبي فـي ذلك الـيوم طافحاً بالأسى، حتـى

*) العنوان الأصلي بالفارسية: «آدم ها وخانه ها»، ضمن: نثر دري أفغانستان: سي قصة، نشر علي رضوى غزنوي، انتشارات بنياد هرنگ إيران، رقم السلسلة 278، طهران، إيران، 1978م.

*) ولدت في كابل بأفغانستان سنة 1949م. وحصلت على الإجازة في اللغة الفرنسية وادابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة كابل. ثم تابعت درساتها العليا بفرنسا، حيث حصلت على دكتوراه السلك الثالث في الأدب الفرنسي المعاصر،. وشهادة التبريز في اللغة الفرنسية. كانت توقع قصصها قبيل زواجها باسم مذكَّر (سپوژميي رؤوف). وبعد زواجها بالكاتب الأفغاني المعروف «رهنورد زرياب»، أصبحت توقع أعمالها الأدبية باسم «سپوژمي زرياب». وهي أستاذة للغة الفرنسية. وقد نشرت عدة قصص قصيرة في الصحف والمجلات الأفغانية.

أحسست كأن الهموم قد اندفقت في أعماقي منذ ولادتي. أحسستُ كأن الهموم قد ضاعفت من حجمي وخلقت مني إنساناً ضخماً.

وجدت نفسي كالعادة في الزقاق. كانت أبواب المنازل مغلقة، كُتِبَتْ عليها أسماء بحروف صغيرة وكبيرة.

خفَّفتُ من سرعة قدميَّ؛ وأمام كل باب أتوقف عنده، كنت أقرأ اسماً ثم أتمتم به بين شفتي.

بدأت الأسماء تتلاحق وتصطفُّ في ذهني. بدا لي ذهني فهرساً ضخماً من الأسماء، خيِّل إليَّ أنِّي غدوتُ فهرساً من الأسماء يمشي.

كان العابرون ينظرون إليَّ بتعجب، ظانين أني أبحث عن اسم ما في منزل ما.

اقترب مني أحدهم، وسألني فاحصاً:

- عن أي منزل تبحثين؟!

قلت على الفور:

- منزل رسول...

انتشلت هذا الاسم عفواً من فهرس الأسماء. ولم

أدر لم اخترت اسم «رسول» تحديداً من بين كل الأسماء.

- منزل رسول؟! لقد عبرت هذا المنزل قبل زقاقين أو ثلاثة، إنه يقع هناك وسط الأزقة التي مررت بها.

- إذن لقد عبرتُ منزل رسول؟!

- أجل، لقد عبرتِه، تعالي لأدلك عليه.

عدت مع الشخص العابر إلى ذلك الزقاق. كنت حائرة، لا أدري ماذا أقول له، لأني لم أكن أبحث عن منزل أحد. من يكون رسول هذا؟! لا أعرفه. لقد قرأت اسمه عرضاً. كنت أود أن ينصرف العابر إلى حال سبيله، وأن يتركني وشأني.

سألتُه:

- هل تبحث أنت أيضاً عن منزل شخص ما؟!

- لا، أنا لا أبحث عن منزل أحد. أنا أتجول فقط.

ولم أدر كيف قلت له دون أن أخفي دهشتي:

- إني أبحث عن منزل رسول. رسول صديقي.

نظر إلي العابر بأسى، ثم قال:

- أما أنا، فإنني أتجول فقط، لا أبحث عن منزل أحد.

في نبراته الصوتية يرقد حزن عميق. ولم أصارحه بأنني أيضاً لا أبحث عن منزل أحد. لم أقل له إن قلبي قد طفح همّاً. لم أقل له إن هذه الهموم قد اندفقت في أعماقي منذ ولادتي.

سألتُه:

- وهل تعرف أنت أيضاً رسول؟!

- لا أعرفه.

- إذن، كيف تعرف منزله؟!

- إنني أتجول باستمرار. وأثناء تجوالي، أتوقف أمام أبواب المنازل وأقرأ الأسماء، ثم أرددها همساً على طرف لساني.

مرَّة أخرى، بدا لي في نبراته الصوتية حزن راقد عميق، حزن لا ساحل له. بدا لي كأن ذهنه أصبح فهرساً من الأسماء. بل بدا لي بالفعل فهرساً ضخماً لأسماء أشخاص لا يعرفهم.

باغتني صوتُه الحادُّ:

- هنا منزل رسول.

رنا إليَّ بحسرة. اضطربتُ. لم أستطع أن أصارحه بأنني أيضاً لا أعرف رسول. بل أعرف اسمه فقط.

ذهب العابر إلى حال سبيله. لكنه توقف فجأة على مبعدة. شيعته بنظرة أخيرة، دون أن أخفي دهشتي وأساي.

ضغطتُ بإصبعي على الجرس. رن الجرس. سمعت رنينه، سمعت وقع الأقدام من وراء الباب. ارتجف قلبي. وتردد وقع الأقدام غريباً في أذني. خيِّل إليَّ في تلك اللحظة أني واقفة أمام الباب منذ ولادتي، أمام باب شخص أعرف اسمه فقط ولا أعرفه عياناً. خُيِّلَ إليَّ أنني وقفت أمام هذا الباب بالتحديد، منذ بدء ولادتي. أمام باب رسول. ومنذ ذلك الوقت ووقع الأقدام يتردد غريباً في أذني.

كانت نظرات العابر لاتفتأ تثقل علي. كان ينظر إليَّ بأسى، بدأ وقع الأقدام يقترب، وفجأة شُرِعَ الباب.

رأيت أمامي رجلاً طويل القامة نحيف الجسم. نحيفاً جداً وطويلاً. كان لباسه أوسع من جسمه من فرط نحافته وطوله. وكان به انحناء أيضاً. بدا لي البياض في شعر رأسه أكثر من السواد. وكانت عيناه مستديرتين صافيتين. كانت الشعيرات البيضاء في ذقنه أيضاً أكثر من السوداء.

نظر إليَّ مستفهماً، وقال:

- من تريدين؟!

كان صوته خشناً جداً، تتخلله رنة ترحيب، كنت أود أن أسمع صوته ثانية، فتظاهرت بأني لم أسمع سؤاله.

وسأل ثانية:

- من تريدين؟!

- أجبتُ فوراً:

- رسول.

نظر إليَّ الرجل مندهشاً، ثم قال متلفظاً:

- تفضلي، إنني هو.

لم أكن أحمل في ذهني من قبل أيَّ صورة عن

رسول، لكن الصورة التي تخيلتها في لاوعيي كانت - مع ذلك - تختلف تماماً عن الصورة الحية التي أمامي الآن.

كانت رنة الترحيب تخلل صوته. وكان قلبي يرتجف، وبقيتُ واقفة.

قلت عجلة:

- هل تبيع منزلك؟!

فوجئ بسؤالي، وقال:

- من قال لك إنني أبيع منزلي؟!

نظرات العابر لاتفتأ تثقل عليَّ من بعيد.

قلت:

- أخبرني بذلك أحدهم... سمعت أنك تبيع المنزل.

هز الرجل كتفيه، وأخذ يردد:

- غريب، غريب. حقيقة إنه لأمر غريب.

من وراء الرجل، كانت تبدو حديقة غنَّاء، منسَّقة بشكل جميل، وبها ورود ملونة، وكانت تنبعث منها رائحة عبقة.

رغبت في أن أتوقف أمام الباب لحظات أطول، لأشم مزيداً من هذه الرائحة العبقة.

في جانب من الحديقة، لمحت دمية ملقاة.

سألت الرجل:

- لمن تلك الدمية ياترى؟!

نظر إليَّ ثانية بدهشة. وبصوته الخشن ذي الرنة المرحبة، قال:

- إنها لابنتي.

- هل لك طفلة؟!

- أجل إن لي طفلة. لكن ما شأنك بهذا؟!

- لابد أنك تحب طفلتك حبّاً جمّاً؟!

كان سؤالي سخيفاً، بلا شك. وكان أكثر سخفاً في نظر الرجل. أجاب:

- طبعاً.

كانت تستبدّ بي رغبة في أن أرى طفلته.

وكان بادياً على الرجل أنه ينتظر مغادرتي باب منزلته في أقرب وقت. فاستدركت:

- حسناً، أنت لا تود بيع منزلك. أرجو المعذرة.

ابتسم، كانت أسنانه صفراء كَدِرَةً. تمتم بشيء. ثم أغلق الباب.

مازال العابر واقفاً بعيداً. نظراته تضايقني.

عندما ابتعدت خطوات عن المنزل، تعمَّدتُ أن أرفع صوتي قائلة:

- مع السلامة رسول. وإلى لقاء جديد.

نظر إليَّ العابر بأسى. وسألني:

- هل يحبك أصدقاؤك؟!

أجبته على الفور:

- طبعاً، طبعاً. إنهم يحبونني. يحبونني كثيراً.

ثم سأل ثانية:

- ماذا تفعلين في الليل؟!

- أتفقد أحوال أصدقائي.

سكت، ولم ينبس ببنت شفة.

سألته:

- وأنت ماذا تفعل؟!

- أتجول وأتجول. أنا جوال باستمرار.

- مع من تتجول؟!

- أتجول وحيداً.

انفطر له قلبي. تذكَّرتُ أني أيضاً أتجول وحيدة.

حدق العابر في وجهي وفي شعري. مسحتني نظرته من رأسي حتى قدميَّ. ثم استرد نظرته وكأنه تذكر شيئاً. كأن في عينيه شيئاً يلتمع. كان في عينيه بريق غامض عجيب، بريق لا تستشفه سوى المرأة في عين الرجل.

سألني بلهجة آمرة:

- أنت امرأة وحيدة، فكيف تذهبين ليلاً لزيارة أصدقائك؟! وكيف تعرفين رسول هذا؟! ومن هم أصدقاؤك هؤلاء؟!

بُهتُّ لحظة ولم أحرْ جواباً، تذكرت حينئذ أنني امرأة، وأَنه لا ينبغي لي أن أرافق رجلاً غريباً.

كان العابر يترقب جوابي.

لم أجبه على سؤاله.

سألته:

- لماذا تخرج في المساء متجولاً من حي لآخر؟!

كان الرجل ينظر بقلق وحيرة إلى أحجار الرصيف غير المنتظمة. مسترقاً نظرة نحوي بين الفينة والأخرى. خفض من صوته قائلاً:

- إنني حزين، ولكأن حياتي منذورة للحزن. كأنني خلقت أصلاً للحزن.

واستأنف بأسىً:

- كل شخص في هذه الحياة منذور - لا محالة - لشيء.

نظر في عيني مرة ثانية، منتظراً جواباً على سؤاله السابق.

قلت:

- ربما كنتُ حزينة أنا أيضاً.

مسحني الرجل ثانية بنظرته من الرأس إلى القدمين.

ثم قال:

- ترى أيُّ حزن يمكن أن يكون لدى المرأة؟!

بدا لي الرجل في هذه اللحظة قاسياً فظاً. بدا لي مخلوقاً شريراً. فانقبضت دونه نفسي ولم أفه بكلمة.

وصلت إلى شارع كبير، بعد أن عبرت أزقة خالية.

كان الشارع صاخباً. المارة في جيئة وذهاب كصفوف النمل. ملصقات الأفلام تعلو دور السينما. المصابيح الكهربائية مصطفة على الأرصفة والجدران. المقاهي مكتظة بالزبناء. رائحة الكباب تملأ الفضاء. كان الناس متكدِّسين داخل المقاهي، غارقين في أضواء المصابيح وأدخنة الكباب. بدت لي المدينة كبيرة جداً وصاخبة جداً. الدراجات النارية تمرق مسرعة من صوب لآخر. خيَّل إليَّ أني أرى المدينة لأول مرة، وأنتبه إلى ضخامتها لأول مرة.

الرجل العابر كان ينظر إلى الملصقات والأضواء والناس بعينيه المستديرتين الصافيتين، وكأنه يرى المدينة هو أيضاً لأول مرة.

مدَّ يده نحوي ممسكاً بذراعي. التمع في عينيه ذلك البريق الغامض العجيب. خفّض من صوته قائلاً:

- أريد أن أسألك... أعني... هل يمكنك الذهاب معي هذه الليلة؟!

- ماذا قلت؟!

- لا شيء... لا شيء... أردت أن أقول إنك امرأة تائهة ربما... وأعلم أنك وحيدة أيضاً... فهل ترغبين في أن تكوني ضيفتي؟!

- لا.

بدا لي وكأنه لم يسمع صوتي. بدا لي شخصاً قاسياً فظاً لا يسمع أي صوت.

نظر إلي مشدوهاً، وفي عينيه توسمت مسكنه وعدم ثقة، ثم قال:

- أنت امرأة تخرجين مساء، وتسيرين من زقاق لآخر، تقرعين الأبواب وتدْعين أصدقاءك... أنت... أنت... لستُ أدري لماذا تخرج المرأة من منزلها في مثل هذا الوقت من الليل؟!

أحسست بالجملة الأخيرة كسوط ينزل علي. من

منزلها... من منزلها... عادت بي الجملة إلى الماضي البعيد. إلى طفولتي. فتذكرت منزلنا في تلك الأيام.

... كان لون باب منزلنا أخضر. وكان يتوسطه مزلاج محكم. حين يدخل المرء إلى فناء منزلنا، يصادف بهواً طويلاً متوسط العرض، ينتهي بحديقة مربعة الشكل تخضرُّ صيفاً وتذبل شتاء فيصير منظرها مثيراً للحزن. كانت جميع نوافذ الغرف تطل على الفناء. كان باب منزلنا مختلفاً عن باقي الأبواب الأخرى. كانت الأسماء منقوشة على الأبواب. أما باب منزلنا، فلم يكن عليه أي اسم ولا أي نقش. لم ينقش والدي اسمه على الباب قط. أتذكر أن والدتي كانت معجبة بالأبواب المجاورة، فطلبت من والدي يوماً، وبلهفة الملحاح، أن ينقش اسمه بحروف سوداء على قطعة خشبية بيضاء، يرصِّع بها باب منزلنا.

كان والدي في تلك اللحظة متكئاً على الجدار. أخرج من جيبه تمثالاً صغيراً لِبُوذا، وأخذ يمعن فيه النظر. كان جيب والدي متحفاً لمثل هذه الأشياء باستمرار: تمثال، طابع، حجرة كريمة... وفي لحظات فراغه، يخرج هذه الأشياء، ويمعن فيها النظر.

تفحص والدي التمثال الصغير الذي أخرجه من جيبه. كان بوذا جالساً القرفصاء، يضع إحدي يديه على كتفه وينظر إلي الأمام بأبهة. استدار والدي بوجهه وكأنه لم يسمع كلام والدتي وقال:

- هل تعلمين أن بوذا كان أميراً؟!

لفَّت والدتي شادورها على رأسها، وقالت:

- لو نقشت اسمك بحروف سوداء على قطعة خشبية بيضاء ووضعتها على الباب، لكان أفضل.

وضع والدي التمثال الصغير فوق كفه مواصلاً تأمله. كان بوذا جالساً القرفصاء ينظر أمامه بأبهة.

استدار والدي بوجهه ثانية نحو والدتي، وقال:

- أمر عجيب حقاً! يعيش المرء زمناً، وبعد مضي قرون، يعبده أناس آخرون، يعبدونه بكل جوارحهم.

قالت والدتي:

- ما أجمل باب منزلنا لو كان لونه أبيض، وكنت الوحيد الذي ينقش عليه اسمه بلون أسود!

قال والدي، وكأنه يناجي نفسه:

- عجيب! وسيظل الناس بعد القرون المقبلة يصنعون له التماثيل ويضعونه في أمكنة عالية ويخرُّون لها سجَّداً. حقاً، إنه لأمر غريب!

قالت والدتي:

- حسناً، لكن ضع اسمك على باب المنزل.

ضحك والدي وقال:

- لا، لا يمكن. إنه عمل مضحك.

وأخذ يضحك ثانية.

تأملتُ والدي. كان شكله يمنحني نوعاً من الطمأنينة والسكينة. جبهته العريضة، شعيراته البيضاء، عيناه، شفتاه الضيقتان، يداه الناعمتان البيضاوان، كلُّها تمنحني الطمأنينة والسكينة. ضحكته أيضاً كانت تمنحني هذه الطمأنينة. خُيِّل إليَّ أني مازلت أسمع صدى ضحكة والدي. وكأن هذه الضحكة منقوشة في زاوية من ذاكرتي. كنت أسمع صدى الضحكة مقروناً بتلك الجملة (لا، لا يمكن. إنه عمل مضحك).

مرت كل هذه الأشياء، كلمْح البصر، في ذاكرتي.

عاد الرجل العابر يسأل:

- أخبريني لماذا خرجت من منزلك في مثل هذا الوقت؟!

كنت أودُّ أن أجيبه: لا منزل لي.

المنزل... المنزل مرة أخرى.

وكأن الكلمة تعود بي قسراً إلي الماضي. تذكَّرتُ طفولتي ثانية.

في تلك الأيام كان للمنزل معنى خاص. عندما أجوع، كنت أهْرَع نحو المنزل. وعندما أفزع، أركض نحو المنزل. وإذا ما تحرش بي الأطفال وأرادوا ضربي وإيذائي، أطلق ساقيَّ القصيرتين نحول المنزل. أركض ويركضون ورائي. وبكل قواي، أجهد كي أصل إلى باب منزلنا الأخضر. كان يخيل إلي أن الباب الأخضر يبتسم لي بمحبة، فاتحاً ذراعيه.

- هلمي... هلمي... اركضي، أسرعي...

وبمجرد وصولي، أشْرع الباب بقوة، ثم أوصده بالمزلاج المحكم. في تلك اللحظة يَحْضِن المنزل جسمي الصغير، في حرزٍ حريز، وتغمرني الطمأنينة أن لا أحد يستطيع اختراق هذا الحصن. كان الأطفال يضربون الباب بأيديهم وأرجلهم حنقاً. وكنت خلف الباب آمنة مطمئنة. لم يكن بي أدنى خوف منهم. بل كنت أضحك عليهم. كان ضحكي يضاعف من حنقهم، فيضاعفون ضربهم على الباب. وفي الأخير يصيبهم العياء، فيعودون أدراجهم. وتغمرني حينئذ طمأنينة عجيبة ولذيذة. وأحسُّ كأنني أعتلي مكاناً عالياً جداً. كنت أنظر إلى جدران الفناء، فأراها سامقة بيضاء، تضفي على النفس طمأنينة عامرة بسموقها وبياضها.

في بعض الأحيان، كنت أقف في وسط فنائنا خجولة من باب منزلنا الأخضر، ومزلاجه المحكم الجميل. كنت أعلم أن الأطفال واثقون من أنني فررت خوفاً وفزعاً، فكنت أخفي رأسي حتى يغطي شعري كل وجهي.

كان يبدو لي أن الجدران العالية البيضاء، والباب الأخضر وأصُصِي الصغيرة، تضحك على صغري وسذاجتي. تضحك بحنو ومودة، ولسان حالها يقول: لقد خفت من أطفال صغار، أطفال صغار مثلك.

كنت أطأطئ رأسي، حتى لا تقع عيناي على الجدران العالية البيضاء والباب الأخضر. أصعد الدرج. أفتح باب الدهليز بهدوء، فيجيئ هواؤه معتدلاً منعشاً. وحينئذ فقط، أرفع رأسي. كنت أعلم أن أقاربي لا يعلمون شيئاً عن فراري. فأذهب توّاً إلى والدتي، ويداي في جيبي، وأقول لها مختالة:

- لقد ضربت بنات الجيران، كما ضربت الأولاد، أيضاً. لقد أشبعتهم ضرباً وجرحاً، ثم ولوا الأدبار من أمامي، وطاردتهم حتى أبواب منازلهم. فأغلقوا الأبواب خوفاً وهلعاً. لقد صحت أتهددهم: «إن كنتم لا تخافون، فاخرجوا». لكنهم لم يقووا على الخروج. فأدركت أنهم ذهبوا إلى أمهاتهم ليكذبوا عليهن.

لم تكن والدتي تعقّب بشيء على كلامي. ولست أدري هل كانت تصدق كذبي أو لا. أما إخوتي، فقد كنت أتحايل عليهم حتى يصدقوا كذبي. كنت أنظر إلى إخوتي الصغار بازدهاء وكبرياء، وأكرر عليهم القصة مرات ومرات. كانوا يحدقون صامتين، دون أن يَنْبِسُوا بكلمة.

كان الرجل لايفتأ سائراً بجنبي. كنت أودُّ أن يغير وجهته ويذهب لحال سبيه ليتركني وشأني. وكان نوع من الحنق يساورني تجاهه. لقد ذكرني بالمنزل واستثار شجوني، وجعلني أحس بأني مازلت طفلة. طفلة صغيرة خائفة تفتعل الأكاذيب الكبيرة.

سألت الرجل:

- هل رأيت في حياتك طفلة عمرها خمس وعشرون سنة؟!

نظر إلى الرجل متعجباً، وقال:

- مجنونة.

أغلقت عينيَّ فجأة، وفتحت فمي صائحة:

- اغرُب عن وجهي! هل تدري أنك تضيع وقتي

ووقتك بلا طائل؟ إنني لن أذهب معك ولن أذهب مع سواك. انتشر في الأرصفة، وتسكع تحت المصابيح. ابحث عن امرأة أخرى، هنا وهناك، واذهب بها لتجعل ليلك صباحاً. هل تدري أنني أشمئز منك... أنت... يا أنت! لقد ذكرتني بالمنزل... ذكرتني بالمنزل... هل تفهم هذا؟

كان الرجل يحدق فيَّ مشدوهاً. وكان المارة يلتفتون إلينا، ثم يواصلون سيرهم.

كان الرجل لايزال واقفاً.

سألته:

- أخبرني، أنت تنتظر من؟!

قال:

- إلى أين أنت ذاهبة؟!

في نبراته الصوتية يرقد حزن عميق. كانت نبراته تنزل علي هذه المرة كالسياط. ناجيت نفسي متسائلة: حقاً إلى أين أنا ذاهبة؟!

بدأ هذا السؤال يكبر بالتدريج في رأسي.

احتواني السؤال حتى الامتلاء. وخيَّل إلي أني تشرنَقْت سؤالاً. تشرنقت علامة استفهام.

لكنني أجبته:

- إنني ذاهبة إلى بيتي، أنتظر رسول، كما أنتظر أصدقاء آخرين سيأتون.

لا أدري هل صدق كذبي أم لا. لكنه تركني وابتعد. خالجني شعور بأنه ذهب ليستأنف سيره. ذهب ليذْرَع الأزقة ويقرأ الأسماء على أبواب المنازل، ويصنع في دماغه فهرساً من الأسماء. بل إن دماغه أصبح فهرساً من الأسماء.

واستأنفت أنا أيضاً مسيري. انتبهت إلى أني وصلت إلى مفترق بين أربع طرق. من بعيد كان يبدو لي بجلاء نيون السينما وأضواء المصابيح الزرق والخضر. كانت رائحة الكباب لاتفتأ تصل إلى أنفي. احترت أي طريق من الطرق الأربع أسلك. بعد لحظة عرجت اعتباطاً على إحدى الطرق، كان الجو حالكاً، توجست خيفةً من الظلمة كعادتي. كنت أسير بمحاذاة الأبواب. ألقي نظرة هنا وهناك.

اقتربت من باب منزل. تفرست بعيني في الباب. قرأت اسماً. قرأت أسماء أخرى. تراكم في ذهني من جديد، فهرسٌ طويل من الأسماء، كنت أسلّي فؤادي بهذا الفهرس. لا أدري لِمَ أسلي فؤادي دائماً بأسماء أشخاص لا أعرفهم!

خفت من الظلمة، فجأة أحسست أني طفلة، طفلة قصيرة وبدينة. وخيِّل إلي أن الأطفال يركضون خلفي، يريدون الإمساك بي... لا أدري ماذا سيفعلون بي، ربما سيقطعونني إرباً. قلت في نفسي: «مؤلم جداً أن يقطع الشخص إرباً. يد، قدم، أشلاء، رأس بعينين نصف مفتوحتين...».

بدا لي المشهد منفِّراً مخيفاً. تضاعف خوفي، وفجأة لُذْتُ بالفرار. تصورت الأطفال يطاردونني غاضبين، يريدون الإمساك بي. كنت أركض بساقيَّ القصيرتين البدينتين، وألهث. لكن لم يكن ثمة باب يدعوني إليه، إلى حضنه، لم يكن ثمة باب، بدت لي الأبواب ضيقةً رافعة أيديها في وجهي، وقائلة بصوت قاس: «الدخول ممنوع». تذكرت بحسرة وأسى، الباب الأخضر.

أدركت أن الأسماء التي قرأتها على أبواب المنازل لا تجدي نفعاً. بدت لي الأبواب قاسية جداً، كأولئك الذين يطاردونني حانقين.

كنت أركض إلى الأمام، ولا أعلم إلى أين ستفضي بي الطريق، ساورني شعور بأن الطريق ستفضي بي إلى جدار. وكنت أتوقع في كل لحظة أن أصطدم وأرتطم بذلك الجدار.. سيمسك بي لا محالة أولئك الراكضون خلفي وسيمزقونني إرباً إرباً... ومع ذلك، سألت نفسي: «هذا الجدار تابع لأي منزل؟».

تردد صدى هذا السؤال على شفتيَّ: «لا أدري لمن الجدار. لا أدري لمن هو».

امتزج صدى سؤالي بالحزن والأسى.

كان الجدار يبدو لناظري من بعيد. وكنت أركض مسرعة في اتجاهه. وكان الآخرون يركضون خلفي حانقين. كانت أيدي الأبواب وأصواتها تتعالى في وجهي، وفي سمعي، لقد اقتربت جداً من الجدار. امتلأت عيناي بالجدار. فجأة فَغَرَ الجدار فمه، فتح بابه.

غمرني سرور باهت، ها أنا ذي قد نجوت!

سألتُ نفسي في تلك اللحظة: «هذا الباب، وهذا الجدار، في أي منزل يقع؟!».

لم أنتظر الجواب. هَرَعْتُ بكل قواي إلى الداخل، وأغلقت ورائي الباب بقوة.

كنت ألهث. نظرت إلى الجدران، لم تكن بيضاء. كانت رمادية اللون، لا تمنح الإنسان أي طمأنينة أو سكينة، كانت تمنح الخوف والفجيعة. كانت تقول لي شامتة: «ها أنت إذن أيتها الجبانة! لقد خفت أخيراً ووقعت!...».

كانت أصوات الجدران تصك سمعي غاضبة متشفية.

فجأة، ألفيت الرجل العابر واقفاً قبالتي.

ابتسم بلطف وقال دَهِشاً:

- أنت! أنت نفسك الآتية إلى هنا، إلى هذا المنزل؟! هل تعلمين أنه لي؟!

كنت ألهث، ولا أكاد أمسك أنفاسي، أرْتِجَ

عليَّ، ولم أحرْ جواباً. بدت لي الجدران، كل الجدران، متواطئة مع الرجل ثم... أقفل الباب.

خَجلتُ، رأيت الأرض رمادية اللون، تسمرتْ عيناي على قدميَّ. كانتا تبدوان لي هذه المرة كبيرتين كبيرتين. أصُصِي أيضاً، كانت تبدو لي كبيرة كبيرة!

(1976م)

* * *

الحداثة والحداثية(*)

رندال ستيفنسن

Randall Stevenson

ترجمة عباس توفيق ولطيف برزنجي

كما ضعفت المرجعية في الدين وفي القيم الأخلاقية فقد ضعفت في الأدب أيضاً.

(*) هذا هو الفصل الأول من كتاب «مقدمة في الأدب القصصي الحداثي» تأليف رندال ستيفنسن الأستاذ في جامعة أدنبرة وقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب في عام 1992م.

فليس في مقدور المقاييس التي كانت مقبولة قديماً أن تلائم عصراً متغيراً...

إن المبادئ القديمة الراسخة للتذوق قد فقدت مفعولها... وإن الروائي يهمل القواعد القديمة الخاصة بالحبكة.. المفردات، والبنية الأدبية، والرأي التقليدي... إذ نأتي إلى بعض الروائيين العصريين الأساسيين فإننا نحس بأن الميول النفسية قد اختفت... إلى الحد الذي يمكن لها حقاً أن تختفي فيه...

جوهر التحليل النفسي... هذا هو الحداثة إلى حد بعيد.

[ص 22-23؛ 92؛ 109؛ 266]

إن آراء سكوت جيمس (R. A. Scott-James) المقتبسة من مواضع مختلفة من دراسته «الحداثة وقصص المغامرات والفروسية» تعتبر نموذجية في التعليق على الاتجاهات الجديدة والعصرية أو «الحداثية» في الأدب المعاصر المؤلف في عشرينات القرن العشرين، وتلاحظ واحدة من دراسات عديدة

عن الفن القصصي نشرت يومئذ، وهي دراسة إليزابيث درو الموسومة بـ «الرواية الإنجليزية الحديثة: بعض ملامح القصة المعاصرة» (1926)، على سبيل المثال، وبطريقة مماثلة أن «الغالبية العظمى من جيل الروائيين الجديد قد جعلوا علم النفس وعلم النفس التأملي والواعي العنصر الذي استحوذ على اهتمامهم، ومن الطبيعي أن يستتبع اهتمام كهذا اكتشافهم بأن التقنيات القديمة لم تعد ملائمة أبداً لأهدافهم الجديدة» [ص 248]. لقد اتبع كثير من النقاد الذين ظهروا فيما بعد نمط التفكير الذي وضعته درو وسكوت جيمس، وإن ما عرف بـ «القصة الحداثية» في أوجها المتمثل بالروايات المنشورة في عشرينات القرن العشرين من تأليف جيمس جويس وفريجينا وولف ودي. أج. لورانس - قد حُددت عادة على أسس رفضها للأساليب والقواعد التي بدت غير مناسبة أو غير ملائمة إلى حد كبير للاهتمامات التي كانت جديدة آنذاك. ويبدو أن جزءاً أساسياً من هذه الاهتمامات الجديدة كانت نفسية أو أنها كانت

اهتماماً متنامياً بالفرد وبالوعي الذاتي مما بينه كل من درو وسكوت جيمس.

إن ما يلفت الانتباه في آراء سكوت جيمس، التي تمثل بشكل كبير التفكير النقدي الذي ساد في العشرينات من القرن العشرين، وما بعدها، هو أنه أبدى تعليقاته عام 1908م في وقت لم يكن مألوفاً أبداً أن تجد كلمة الحداثة مستخدمة في الأدب بينما أبدت إليزابيث درو آراءها سنة 1926م أو ما بعدها. وإن أية دراسة عن الأدب في أوائل القرن العشرين يملك الكثير مما يمكن أن يستفاد منه من كل من ملاحظات سكوت جيمس ومن نشره المبكر لها الذي يلفت الانتباه. أولاً: تؤكد آراؤه أن نزعة التغيير والتحويل في الرواية، التي كانت واضحة تماماً للمعلقين في العشرينات من القرن العشرين، قد نشأت في الواقع في وقت أبكر بكثير من تجديدات يوليسس (1922) لجيمس جويس وغيرها من الأعمال القصصية الأخرى إبان ذلك العقد. وإن جذور التحويل في الكتابات الحديثة تعود في الأقل إلى كتابات

هنري جيمس القصصية - وهو أحد الروائيين الذين يشير إليهم سكوت جيمس عندما يتحدث عن جوهر التحليل النفسي (ص 109) وإلى مؤلفين آخرين وخاصة جوزيف كونراد الذي كان مايزال يمارس الكتابة عند منعطف القرن.

ثانياً: من الجدير بالملاحظة أن إحدى السمات الخاصة بمكانة سكوت جيمس تعود في الواقع وبصورة محددة تماماً إلى السنوات الأولى من القرن العشرين حيث لم تكن فكرة التحولات في الأدب والفن مقبولة أو جديرة بالإهتمام بشكل واضح. وربما استخدم سكوت جيمس مصطلح الحداثة منذ زمن مبكر ولكنه لم يستخدمه بإطراء. ففي المقطع الذي تم اقتباسه آنفاً كان يتحدث بغموض عن «الحداثة إلى حد بعيد» وغالباً ما استخدم المصطلح طوال دراسته في نطاق ما يمكن اعتباره بشكل كبير مظاهر سلبية للعصر الذي استقرأه. فهو يبين مثلاً أن: «هناك ميزات للحياة الحديثة بشكل عام يمكن تلخيصها بكلمة الحداثة فقط كما لخصها توماس هاردي وآخرون. ولعل الهجين لم

يكن سائغاً جداً للأذان المرهفة. ولكن ما يعبر عنه قد لا يكون شيئاً مرضياً جداً»، [ص 9]. وقد عزز قاموس إكسفورد للغة الإنجليزية آراء سكوت جيمس عن عدم لياقة مصطلح الحداثة وعما يدل عليه. وهذا يبين أن مصطلح الحداثة وحتى السنوات الأولى من القرن العشرين في الأقل كان غالباً ما يستعمل ليدل على الأفكار العصرية الملائمة للذوق الحديث وعلى ذلك النوع من التجديد الذي يتجاوز القيم التقليدية الأكثر رسوخاً حتى لو لم يكن مصطلحا العصري والحداثة بالتأكيد على درجة واحدة من الاستحسان مبدئياً[1]. وعلى نحو مغاير فإن نظرة كثير من جيل الروائيين الذين ظهروا بعد كتابات سكوت جيمس - فضلاً عن بعض معاصريه - إلى الحداثة بارتياب كانت عرفاً أكثر منها طريقة جديدة. ولذلك فإن الحداثة والحداثي، وإن بديا هجينين، مصطلحان مطبقان بشكل مناسب تماماً في أعمال الكتاب الذين يشتركون ظاهرياً في الاعتقاد بأن الحداثة وإعادة صياغة العرف السائد أو التخلي عنه كانت شروطاً ضرورية لأدبهم. ويميزهم هذا الاعتقاد بوضوح من

كثير من الروائيين الآخرين الذين كانوا يزاولون الكتابة خلال العقود الأولى من القرن العشرين والذين ظلوا في فلك الأساليب والتقاليد التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر.

إن آرنولد بينيت وجون كلزورثي واج جي ويلز أمثلة لهذا النوع من الروائيين الذين تختارهم فرجينيا وولف في مقالتيها القصة الحديثة (1919) والسيد بينيت والسيدة بران (1924) من أجل مناقشة وتوضيح بعض المختارات الجديدة في زمنها. وبالتأكيد فإن «الحديثة» في عنوان مقالتها الأولى ليست مصطلحاً مرفوضاً بل هي مصطلح يعين على تحديد نوع من الكتابة قادر على تغيير أساليبه المتبعة وعلى توليد أساليب جديدة ملائمة لما يفضله العصر الجديد. وترى وولف أن أعمال بينيت وويلز وكلزورثي – وهم في نظرها أبرز وأنجح روائيي سنة 1910 – بقيت مقيدة بالأعراف القصصية البالية، وفي رأيها، كان أساسياً أن يدرك أن «المادة الحقيقية للقصة أكثر بقليل مما يريد العرف منا أن نؤمن به»

وأن نتبعه بدلاً من أن نتبع النموذج الكتابي الجديد «للمؤلفين الشباب« كجيمس جويس[2]. وبعد سنوات قليلة من كتابتها مباشرة أصبح من الواضح أن آمال وولف قد تحققت كاملة في بعض المجالات. وبحلول منتصف العشرينات من القرن العشرين صار كتاب آخرون من أمثال دي أج لورنس ودوروثي ريتشاردسون ومي سنكلير وولف نفسها فضلاً عن جويس يجعلون «مادة القصة» مختلفة اختلافاً جوهرياً عما كان عليه الحال قبل عشرين أو ثلاثين سنة وبطرق استحال على المعلقين يومئذ إهمالها. وقد قدم توماس هاردي مثلاً، وهو واحد من الروائيين البارزين في أواخر العصر الفكتوري، ملاحظة عن الأدب القصصي المعاصر في 1926 ببساطة، وإن بالأحرى بضجر، قائلاً: «لقد غيروا كل شيء الآن... نحن اعتدنا أن نتصور وجود بداية ووسط ونهاية»[3]. ويشير هاردي بتأكيده البناء الزمني للأدب القصصي التقليدي بصورة عرضية إلى مجال آخر هو أن الحداثة ركزت جهودها على تغيير الرواية مع اهتمامها العميق بالذاتية التي ذكرت آنفاً.

والمظهر الثالث لتميز سكوت جيمس على كل حال هو عنصر التحفظ أو الكفاءة التي أدخلها بآرائه في بعض الأعمال المميزة التي تم وصفها تواً. وقد عملت وولف وغيرها من الحداثيين وفق اعتقادهم بالحاجة إلى التغيير، وكانوا أحياناً يلتفتون إلى الوراء بشيء من الاستخفاف بمؤلفين من أمثال أرنولد بينيت الذي بدا لهم مقيداً بانتمائه إلى جيل مقتنع بالتقليد السائد. ومع ذلك فإن سكوت جيمس يوحي بأن من المحتمل ألا يكون الجيل المقتنع بنفسه موجوداً قط. وعلى الرغم من أنه يوافق على النتائج بصعوبة فإنه يبين أنه وحتى في عام 1908 - قبل أن يبدأ جويس وولد بنشر مؤلفاتهما بزمن - قد فقدت قوانين التذوق القديمة الراسخة مفعولها... لقد أهمل الروائيون التقاليد السابقة». وربما كان التجديد في الرواية أسلوبياً وبنائياً، وهو أعظم صفة حداثية منجزة في العشرينات من القرن العشرين، بحاجة إلى أن ينظر إليه على أنه أقل تفرداً أو جرأة مما كان يعتقد فيه عادة. وتلاحظ فرجينيا وولف في مستهل «القصة الحديثة» أن من الصعب ألا يُسلَّم بأن

الممارسة الحديثة للفن هي بشكل ما تطور عن القديم». وعلى أية حال فإنها سرعان ما تستطرد لتعترف قائلة: «عبر القرون.. لا نصل إلى كتابة أفضل؛ إن كل ما يمكن أن يقال ليفعل هو الاستقرار في الحركة، حيناً بهذا الاتجاه وحيناً بذلك الاتجاه» [ص 103]. وكما ترى وولف فإن الإلحاح على استمرارية الحركة أمر لا تنفرد به الحداثة: فلا حثها على الابتداع ولا وعدها بالتغيير بالأمر الجديد في الأدب. ويبدو أن من الأفضل اعتبار الفروق الحاصلة بين الحداثة والكتابات السابقة نسبية أكثر من اعتبارها مطلقة، ومرتبطة بالكم أكثر من ارتباطها بالنوع جملة. ويجب حفظ هذه الإمكانية في الذاكرة على امتداد تحليل الانزياحات اللغوية والبنيوية والأسلوبية للحداثة. إن الابتعاد في التعبير القصصي عن تسلسل الأحداث وترتيبها ترتيباً زمنياً، كبدايته المعتادة ووسطه ونهايته، لا يعتبر بأي حال تفرداً في تاريخ الأدب القصصي. وعلى هذا المنوال وحسب رأي ناقد معاصر هو وندهام لويس في كتابه «الزمن والإنسان الغربي» (1927) فإن أسلوب

تيار الوعي - الذي يعتبر غالباً التجديد الأساس والإنجاز المتميز في الأدب القصصي الحداثي - قد مورس هو الآخر أولاً ومنذ أمد طويل من قبل تشارلز ديكنز في روايته «أوراق بكويك» (Peickwick papers) (1837). ويوجد دليل أفضل، وهو أن الأسلوب قد استخدم أولاً على نطاق واسع في الأدب القصصي الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر.

ومع ذلك وحتى إن لم يكن تيار الوعي برمته اكتشافاً أصيلاً لدوروثي ريتشاردسون أو جيمس جويس فإنه لم يُستخدم سابقاً في الكتابات الإنجلزية على ذات المنوال أو بالمرونة التي أرساها له أولئك الكتاب بحلول منتصف العشرينات من القرن العشرين. وإن الدليل الذي ذكره سكوت جيمس يعين على تفادي نسبة الأصالة المطلقة إلى الحداثة التي كانت تفتقر إليها. وعلى أية حال فإن معيار التغييرات التي أحدثتها الحركة ومداها وانتظامها وجذريتها التي وضعت معها في حيز التطبيق بقيت كافية بدرجة أكبر لفصل وتمييز فترة في التاريخ

الأدبي للقرن العشرين. ولئن لم يكن الابتكار الحداثي نوعاً جديداً تماماً فإنه كان جديداً في مداه بصورة مذهلة لا يمكن إغفالها. وعلى أية حال فإن توماس هاردي لم يكن الناقد الوحيد الذي أدرك رغبة معاصرة ملحة لا للتغيير فقط بل في «تغيير كل شيء». ويلاحظ هربرت ريد، مثلاً، في كتابه «الفن المعاصر Art Now» (1933) أن «من الطبيعي أن تكون هناك ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم، فهناك ثورة مع كل جيل جديد، ونكسب نحن تغييراً أكبر أو أعمق في الإحساس بين حين وآخر وفي كل قرن أو ما شاكل مما نطلق عليه اسم فترة.. ولكنني أعتقد جازماً أن في مقدورنا أن نتبين الآن فرقاً في نوعية الثورة المعاصرة: إنها ليست ثورة بتلك الدرجة التي تنطوي معها على مفهوم الانقلاب، وحتى على مفهوم النكوص، بل إنها تعني نوعاً من الانقطاع والتدهور اللذين يسميهما البعض فناء. إن خصيصتها فاجعة... لقد تم بوضوح التخلي عن هدف خمسة قرون من الجهد الأوروبي» [ص 58-59؛ 67].

وكما يوحي ريد، فإن التجديدات في الأدب القصصي المعاصر كانت سمة واحدة فقط من سمات التغيير الجذري الذي ظهر في الإحساس الفني للعصر ككل، والذي انعكس في طرق لا تقتصر لا على الجنس الأدبي المعروف بالرواية ولا على الكتابة في بريطانيا. إن الكتابات القصصية التي كتبها مارسيل بروست وأندريه كايد باللغة الفرنسية، مثلاً، أو التي كتبها توماس مان أو فرانز كافكا باللغة الألمانية تشترك في عدد من خصائص الأشكال الجديدة البادية في الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية. وأبدت (قصيدة) الأرض اليباب لـ: ت. إس إيليوت (1922) ثورة مشابهة – أو كما اصطلح عليه إف. آر. ليفس «مفهوماً جديداً» – في الشعر الإنجليزي. وإن تصميم عزرا باوند على «تجديده» ومطلبه البارز «إني أريد حضارة جديدة» منعكسان بطريقة مماثلة في شعره هو؛ في الحركة التصويرية التي أعلن عن تنشئتها حوالي عام 1910؛ وأخيراً وبقوة في (ديوانه) «كانتوس» الذي بدأ بنشره عام 1917.

وكما أن كتاب ريد «ثورة في تاريخ الفن» وميولا كميول باوند إلى «حضارة جديدة» يبدوان في الأقل خارج نطاق الأدب المعاصر فإنهما مضمنتان فيه أيضاً ومؤثرتان تقريباً في كل نوع من المشاريع الفنية على امتداد أوروبا ثم في الولايات المتحدة. وقد أدخلت مثلاً وعلى حد سواء تغييرات جذرية في المكونات البنيوية للموسيقى المعاصرة، فتم استبدال بنية الأنغام التقليدية والسلم القوي في المؤلفات (الموسيقية) - الغربية في عام 1908 بنغمية حرة - وهي نوع من الفوضى الإبداعية للأنغام المشابهة - من قبل أرنولد شونبرغ الذي وضعها في بناء عضوي في حدود سنة 1920 في سلسلة جديدة مكونة من اثنتي عشرة نغمة متداخلة ومستقلة عن الأنظمة التقليدية. وكما عبر أحد المعقلين المتأخرين فإن مثل هذا التجديد «يضطلع بتفكيك جذري للتركيب السائد في الموسيقى الغربية»(5). وهو الذي أسماه هربرت ريد «انقطاع... فناء» التركيب المتبع، قد تطور على مدى قرون من المحاولات الفنية الأوروبية.

وبالمثل فإن هذا النوع من الفناء يتضح في الرسم الأوروبي المعاصر. وكما هي الحال في الأدب القصصي الحداثي فقد أجرى الفنانون تغييرات ليست بالضرورة في موضوعاتهم ولا في قضاياهم ولا في طبيعة ما عرض بل في شكل وتركيب المعروضات وفي أسلوب وتخطيط الفن نفسه. فالرسوم التكعيبية المبكرة لبابلو بيكاسو (Les Demoiselles d’Avignon) (1906-1907) ماتزال تمثل بدرجة ما أشكالاً إنسانية على الرغم من أن السبل التي تستخدمها لفعل ذلك قد تغيرت تغيراً جذرياً بحيث أن هذا التصور الظاهر للواقع ليس مقنعاً، أو واضحاً، تماماً. ويتخلى بيكاسو عن المنظر الأحادي للرسم، وهو عادة رؤية الأشياء من نقطة في الفضاء واحدة، لصالح مضاعفة واضحة لوجهات النظر التي تسمح له بإظهار جوانب متقابلة لوجه ما معاً في الصورة ذاتها. وأدهش مثل هذه التغييرات الأساسية في تقاليد الفن الجمهور البريطاني عندما ظهرت في معرض رسوم ما بعد الانطباعية الذي نظمه روجر فراي في أواخر عام 1910 في لندن. ويظن أن هذا يفسر عادة اختيارات فرجينيا

وولف في مقالتها «السيد بينيت والسيدة براون» في ديسمبر (كانون أول) 1910 عندما بينت أن قد بزغ وقت ثوري خاص للإحساس المرهف المعاصر وأن «الشخصية الإنسانية قد تغيرت» (مجموعة مقالات 320/1).

وسواء كان المعرض المذكور يشغل حقيقة وبصورة رئيسية ذهن فرجينيا وولف أم لم يكن عندما كتبت مقالتها «السيد بينيت والسيد براون» فإن ليس من المهم درجة اهتمامها المباشر واهتمام روائيين آخرين بالتغيريات التي كانت تحدث في أشكال متعددة من الفن الأوروبي المعاصر. وغالباً ما تقدم هذه التغييرات نظائر موضحة للتجديدات في كتاباتهم علاوة على تأكيد الطبيعة الثورية للفترة ككل. وتوجد عملياً على كل حال مصاعب في التركيز على الأدب القصصي الحداثي مادام الطيف الفني الأوروبي محفوظاً في الاعتبار. وتشير الدراسة الحالية بإيجاز إلى أشكال فنية أخرى عندما يكون ذلك مناسبة وتتضمن عمل مارسيل بروست بوصفه

مثالاً رئيسياً للتطورات الحاصلة في أماكن أخرى في الأدب أقلاً. وعلى أية حال فإن أدب بروست القصصي بشكل خاص جدير بالدراسة لإمكان ارتباطه الوثيق والمفيد بطرق متعددة بالسياق القصصي البريطاني خاصة في مجالات البناء وترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً والتغيرات المصاحبة للعصر. ومن الممكن توضيح بعض هذه التجديدات الحداثية بشكل أكثر تفصيلاً وسهولة من خلال رواية بروست «ذكرى أشياء غابرة» [1913-1927] قياساً بما يمكن توضيحه بالإشارة إلى الأدب القصصي الإنجليزي فقط. وفي هذه المجالات وسواها يلجأ مثله بوضوح ومباشرة إلى طائفة من الحداثيين الإنجليز أنفسهم. وتسجل دوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف معاً إعجاباً ببروست، فقد علقت وولف قائلة: «آه لو كنت أقدر أن أكتب مثل ذلك» مشيرة في مواضع معينة إلى رغبة في أن تحاول فعل ذلك - أن تكيف أساليب معينة من بروست لاستخدامها الخاص[6].

إن أمثلة كهذا الإعجاب أو التأثير المحتمل بين

الكتاب الحداثيين، على أية حال، نادر بشكل ملحوظ. وإن التعبير عن الكراهية، أو في أحسن الأحوال عن اللامبالاة، أكثر انتظاماً في الظهور. وعلى الرغم من أن وولف كانت معجبة ببروست إلا أنها كانت ذات شعور أكثر التباساً إلى حد بعيد تجاه جويس. إنها أثنت عليه في «القصة الحديثة» غير أنها دونت في يومياتها أنها تجد يوليسس «مخفقاً... مسهباً... كريهاً... مدعياً»، ولم يكد جويس يرى أية ميزة في كتابات بروست. وكاد دي. أج. لورنس يرى ميزة ضعيفة في كل من بروست وجويس وريتشادرسون أو وولف التي قالت في جهتها: «أنا لا أستطيع أنأمتنع عن التفكير في وجود خطأ ما لدى لورنس»[7]. وأوحى وندهام لويس في كتابيه «الزمن والإنسان الغربي» و«رجال بلا فن» (1934) بوجود مقدار وافر من الخطأ لدى جميع المبدعين المعاصرين تقريباً - وولف ولورنس وجويس وبروست وجيرترود شتاين وأرنست همنغواي ووليام فركنر - وفي الثقافة المعاصرة ككل على حد سواء.

وكما نبه لورنس نفسه فإن تعليقات الروائيين على أعمالهم الخاصة لا يمكن أبداً تكون موثوقة بالكامل. ومن المحتمل أن الحداثيين في بعض الحالات كانوا يستعيرون بعضهم من بعضهم أكثر مما كانوا مستعدين للإقرار به. ومع ذلك فإن الآراء التي اقتبست سابقاً تعين على تبيان أن الحداثة - وبخلاف حركات معاصرة أخرى مثل التصويرية والمستقبلية والدوامية Vorticism اشتملت على القليل جداً من الزمالات المباشرة بين الكتاب المنضوين تحتها. إنها حركة لم تنشأ أبداً من خلال إتصالات المشاركين أو الاتفاق الجماعي على الأهداف والغايات والأفكار أو الأساليب. وبعد أن أنجز الكتاب الحداثيون أعمالهم بسنوات عرفت الحداثة بأنها بناء نقدي و(حركة) متميزة ذات تشابهات أساسية وحتى ذات هوية مشتركة في المبادرات التي قاموا بها وفي الأساليب والاهتمامات التي اعتبروها من الأولويات. وهذا لا يقلل من حيوية فكرة الحداثة وتماسكها بوصفها حركة. فإن التطورات التي حققها مبدعون أفذاذ مستقلون بعضهم عن بعض كانت مع ذلك قابلة للمقارنة بجلاء

وموصولة في الغالب الواحدة بالأخرى وصلاً منطقياً ومتنامياً بدرجات متفاوتة. وإن تغييراً واحداً في الأسلوب تابع لتغييرات متزايدة طوال العقود المبكرة من القرن. وعلى أية حال فإن استقلال المبدعين الحداثيين بعضهم عن بعض يثير تساؤلاً واضحاً عن أعمالهم: إذا لم تكن الزمالة أو التأثير المتبادل ذا اعتبار كبير للتشابهات المتعددة خلال هذه المرحلة من الكتابة المعاصرة فما الذي يكون ذا اعتبار إذن؟

إن أحد الأجوبة الواضحة في الحقيقة وضوح السؤال قد قدمه آلان فريدمان في ملاحظاته التي اقتبست في المقدمة. وبرأيه فإن أصالة الأدب القصصي الحداثي مدينة لأصالة «التجربة الحديثة» ذاتها؛ دوافعها الفلسفية والنفسية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وتغير الأدب القصصي الحداثي، مع كثير من الفنون المعاصرة، تغيراً جذرياً في البناء والأسلوب لأن العالم الذي يتصوره في العصر الحاضر، بكل ما يعنيه التصور حقاً، قد تغير تغيراً جذرياً. ولربما لم تكن التجديدات

المتشابهة في كثير من الأشكال الفنية المعاصرة ناشئة عن التأثيرات المتبادلة - فلم يعد جويس بناء عمله لأن الرسامين المعاصرين فعلوا ذلك ولا العكس - بل كانت ناشئة عن الفهم العام لطبيعة الحياة المتغيرة وطرق إدراكها في أوائل القرن العشرين. ولئن «غير» الروائيون المعاصرون - كما يوحي توماس هاردي - «كل شيء» في أعمالهم فإن من المعقول أن يفترض أن هذه التغييرات تعود ببساطة إلى أنهم أدركوا تغير كل شيء فيما حولهم وحتى على رأي وولف، في طبيعة الإنسان ذاتها.

وكإجابات عديدة واضحة فإن هذه واحدة من الإجابات التي تتطلب تدبراً أكبر قبل قبولها بوصفها سذاجة تبسيطية مفرطة، ومع ذلك تتوافر شواهد كثيرة تعزز بصورة مباشرة ما توصل إليه فريدمان، وبعضها يساعد أيضاً على ترسيخ وتوضيح طرق هذه الدراسة في تحليل الفترة الحداثية وكتاباتها. ويؤكد كثير من المعاصرين مدى التحديات الجديدة لحياة العصر وتفكيره ويبينون كم بدت تأثيراتها في العصر

أمراً لا مفر منه. وذكر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه في وقت مبكر من سنة 1880 بـ «مقدمات عصر الآلة» (قائلاً): إن «الطباعة والآلة وسكة الحديد والتلغراف مقدمات لم يجرؤ أحد حتى الآن أن يرسم خاتمة ألف عام لها»(8). وخلال ثلاثين سنة التالية اصطدم عدد كبير من الأشكال التكنولوجية الجديدة والتغييرات المرتبطة بها بقوة أكبر بالحياة اليومية. وتكريساً للاحتفال بالتكنولوجية الجديدة وابتهاجاً بخطى التغيير المتسارعة في الحياة فقد تحدث الكاتب الإيطالي إف. تي. مارينتي المؤمن بالحركة المستقبلية في عام 1913 عن «التجديد الكامل في الوعي الإنساني الذي تحقق نتيجة الاكتشافات العلمية الكبيرة، وعن أن أولئك الناس الذين يستخدمون اليوم التلغراف والهاتف والفونوغراف والقطار والدراجات الهوائية والبخارية والعربات والخطوط البحرية والمنطاد والطائرات والسينما والصحف الكبرى (وهي العناصر اليومية لحياة العالم) لا يدركون أن الوسائل المتنوعة للإتصالات والنقل والمعلومات ذات تأثير حاسم في

النفس»[9]. وإن «ثمار ألف سنة» التي رآها نيتشه في عصر الآلة قد تضاعفت في بدايات القرن العشرين، وحتى قبل الحرب العالمية الأولى، عدة مرات مع آثار حاسمة، أدركت أم لم تدرك، في النفس المعاصرة.

وربما ازدادت مثل هذه الآثار قوة، وعبرت عنها الفلسفة والأنماط الفكرية المنظمة الأخرى آنئذ تعبيراً جلياً بلا ريب. وكتب مارينتي في موضع آخر من بياناته عن الحركة المستقبلية أن الأرض انكمشت بفعل السرعة، وأوحى بـ «أن الزمان والمكان قد ماتا أمس.. لأننا أوجدنا سرعة كلية أبدية»[10] وكما بين هو فإن التغييرات التكنولوجية أضحت ذهنية وفلسفية بصورة حتمية: سرع جديدة وحيز حياتي جديد أوجدت مفهومات جديدة للتنظيمات الأساسية للتجربة والمكان والزمان. ومع أن الفلسفة المعاصرة لم تشارك الحركة المستقبلية حماسها تماماً بأية طريقة غير أنها استجابت بشكل حتمي للمجموعة نفسها من الظروف. وعلى الرغم من أن من النادر التسليم

بأن الزمان والمكان قد ماتا جملة إلا أن من الغالب الإيحاء بأنهما قد توقفا عن الوجود بالصيغة التي كانا يفهمان بها حسب العادة وبأن من الواجب إقامة علاقة تبادلية ومكانية جديدة لهما في الواقع. إن أعمال عدد من الفلاسفة المعاصرين - وخاصة هنري بيرجسون الذي امتدت شعبيته من فرنسا إلى بريطانيا في السنين المبكرة من القرن - تتعلق بالأسئلة الجديدة الخاصة بطبيعة المكان والزمان وعلاقاتهما. وفي عام 1919 عززت النظريات العلمية المدهشة لألبرت أينشتاين وبشكل مذهل مثل هذه الأسئلة وجعلتها شأناً عاماً للعصر ككل وموضوعاً للحديث والاهتمام اليومي وللإشارات الأدبية المتكررة أيضاً خلال معظم العقد التالي. فعندما كتب الناقد المعاصر جون كاروثرز، مثلاً، عن الرواية في سنة 1928 فإنه وصف «المكان - الزمان» على أنه «مصطلح فلسفي حديث غني بالدلالات» [ص 48]. وترى مي سنكلير في روايتها «ماري أوليفر» المنشورة عام 1919 أن «الزمان والمكان كانا شكلين للفكر - طرقاً للتفكير» بوجه عام [ص 227]. وبدأ

ريتشارد آلدنكتون (رواية) «موت بطل» (1929) بتحديد الحياة الفردية نفسها بوصفها «نقطة الضوء التي... تصف شكلاً هندسياً منيراً في المكان - الزمان» [ص 11].

ولم يفكر أي روائي في الثلاثين أو حتى العشرين سنة السابقة في أن يصف الحياة بتلك المصطلحات فعلاً. وفقدان المكان والزمان لاستقرارهما بفعل مجموعة متشابكة من التطورات الحديثة جعلهما يشغلان موقعاً غريباً في خيال العشرينات من القرن العشرين ووفر - خاصة في شكل توصيلي بطريقة جديدة «المكان - الزمان» الذي سجله كاروثرز - مصطلحات فنية مطابقة للذوق السائد وخاصة بالعقد. ولهذا فإن المكان والزمان يقدمان أصنافاً ومجالات مناسبة لبحث خاص في تحليل الأدب القصصي الحداثي. ومع ذلك فقد كانا الصنفين اللذين بديا أيضاً مفيدين بشكل خاص وملائمين لنقاد الأدب المعاصر. ولاحظ أحد المعلقين في سنة 1928 بأن «الجدل بين الإنسان والعالم، [وهو] الجوهر

الروحي لجميع الروايات العظيمة، يصبح في أعمال جويس كشفاً شعرياً فلسفياً كبيراً عن الدنيا الداخلية والخارجية، وعن الموضوع والهدف، وعن المعاناة والمكان والزمان. وهي قضايا النظريات الفلسفية والطبيعية الحالية»[11]. واستجاب واحد من أهم منظري الفن القصصي، وهو ميخائيل باختين، بطريقة مماثلة لهذا النمط من التفكير في العشرينات من القرن العشرين مشيراً إلى أفكار أينشتاين ومبتكراً مصطلح كرونوتوب « Cronotope » (حرفياً الزمكان) [ص 84] بوصفه صنفاً مركزياً موظفاً في تحليله للرواية.

ويقدم المكان والزمان أصنافاً مفيدة للتحليل: إن الاهتمام الجديد بهما ، على أية حال علامة وحسب لتغيرات أعمق وأعم في الرؤى التي ظهرت في بدايات القرن العشرين. وكما أوحى الناقد المذكور آنفاً فإن العناية بالمكان والزمان في «النظريات الفلسفية والطبيعية الحالية» تتعلق بشيء ما تم تعريفه بعمومية أكبر على أنه «الجدل بين الإنسان والعالم». وهناك دليل على اشتداد هذه المناقشات،

أو على أية حال تغير صفتها، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلاسفة من أمثال بيرجسون ونيتشه ووليام جيمز رأوا جميعاً تغيراً في شيء ما أساسي أساس العلاقة بين الفكر والعالم - نوع من التحول المعرفي من إيمان نسبي إلى شعور متزايد بعدم الاطمئنان والشك في السبل التي يفهم بها الواقع الفكري. إن أعمال مفكرين كهؤلاء تعكس هذا التحول العام وتعين على التأكيد أن كما كانت العقود الأولى من القرن زمن التغيير فإنها الزمن الثوري في الفلسفة وفي الفن وفي رؤى العصر ككل. لقد كان العصر عصر تغير في الحياة والفن والأدب بصورة أكثر جدية وشمولية مما ذكر هربرت ريد، أو آر. أي. سكوت جيمس بطريقته الخاصة، حدوثه «مع كل جيل جديد». إن العصر الحداثي هو أحد الأنواع التي أشار إليها ميشيل فوكولت، أحد أبرز المحللين المعاصرين للثقافة والتاريخ، عندما قال: «ضمن فترات من سنوات قليلة تتوقف الحضارة أحياناً عن التفكير على النحو الذي كانت تفكر به من قبل لتبدأ بالتفكير بطريقة جديدة» [50].

ويؤكد فوكولت أن الحضارة قادرة على التغيير الجذري والسريع بالطريقة التي تفهم بها نفسها والواقع: وهو على أية حال يحذر أيضاً من طرق معينة في فهم تغييرات كهذه وحركات في الحضارة عموماً. إنه يشير على وجه الخصوص «القضية السببية» مضيفاً أن «التفسيرات التقليدية - روح العصر، وتغيرات تقنية واجتماعية وتأثيرات أنماط متعددة - تستوقفني في الأغلب الأعم بوصفها وجوداً سحرياً أكثر منها فعالاً» [ص 12-13]. وكما يرى فوكولت فإن هناك بعض المشاكل المنطقية والإقناعية في المحاولات «التقليدية» - مثل المشكلة التي أبداها آلان فريدمان والتي تمت متابعتها جزئياً من قبل - لتفسير الفن أو الحضارة بلغة دوافعهما المفترضة. إن روح العصر، مثلاً، (أي) طابع العصر العقلي والأخلاقي والثقافي، تبنى على ملاحظة عصر ما، ثم تستعمل لتفسير ما لوحظ، وهذه عملية قريبة من الحشو: عزو شكل معين وميزة إلى روح العصر على أساس مظاهر حضارية معينة ثم القول إنهما مدينان بخصوصية شكلهما وميزتهما لروح العصر.

وتتبع «تأثيرا أنماط متعددة»، لا من بعض الشخصيات العامة للعصر بل حتى من مفكرين معينين فيه، يمكن أن يكون هو الآخر مشكلاً: وإلا وكما يرى فوكولت فإن «سحرياً» في الأقل أدنى منطقاً ووضوحاً مما يفترض فيه أحياناً. ويوحي الناقد ليونيل تريلنج بأن «علينا قبل فكرة التأثير أن نكون أكثر حيرة مما نحن عليه» [ص 191]. مضيفاً أن من الضرورة، على وجه الخصوص، «السؤال عن الافتراض الذي يعطي الفيلسوف ريادة فكرية ويرى حرية الفكر دائماً في المفكر النظامي - الذي يتأمل الأفكار بشكل يمكن التسليم به في فراغ ثقافي - إلى الشاعر الذي «يستعمل» الأفكار «مرققة» [ص 190].
ويبدو تحذير تريلنج بديهياً فيما فيه الكفاية ليكون غير ضروري تقريباً. وحتى إن قرأه الكتاب بأية حال فمن غير المحتمل أن يستنبطوا أفكارهم كلية، أو أصلاً، من الفلسفة - وليس من المحتمل أن يهتدوا فوراً أو تماماً، مثل القديس بولس في طريقه إلى دمشق، بأفكار لا تلائمهم الآن جزئياً في الأقل - ومع ذلك فقد وُجِد في عشرينات القرن العشرين، كما

في فترات أخرى، إصرار مدهش على الافتراض بوجوب أن تكون الأفكار السائدة في الأدب أو في غيره ناشئة في الفلسفة. ويوضح دي. إج. لورنس شيئاً من طبيعة هذا الافتراض عندما يلاحظ في سنة 1923 أن «ما وراء الطبيعة أو الفلسفة ربما لم تعرضا بدقة تامة في أي مكان، وربما كانتا غير مدركتين تماماً لدى الفنان، ومع ذلك فإن النظام الغيبي هو ما يحكم الناس في العصر الحاضر وهو الذي يفهم ويعاش تقريباً من قبل الناس جميعاً. إن الناس يعيشون ويرون بحسب بعض الرؤى النامية تدريجياً والذابلة تدريجياً، وتوجد الرؤية أيضاً بوصفها فكرة فعالة أو غيبية - توجد أولاً هكذا - ثم يكشف عنها في الحياة والفن» [فانتازيا اللاوعي ص 9-10].

ويرفع لورنس بشكل ملحوظ الرؤيا العامة لعصر ما إلى فكرة أو نظام غيبي يهيمن عليه (أي على العصر) ويفسره بطريقة أو بأخرى. وهو يكوّن رؤيا مشتركة إلى الشيء الذي لم تتكشف أشكاله والذي يتسبب في هذه الرؤيا. وأفكاره نموذجية في

الافتراض المعتاد الذي يوجب وجود سمات مختلفة وهرمية لحضارة ما تكون الفلسفة وما وراء الطبيعة في القمة بوصفهما أشكالاً مهيمنة. وكما يرى فوكولت فإن هذا الافتراض قد ينشأ لأن الفلسفة - مع كل الاحترام لماضيها الممتاز - تبدو السلطة ركيزة في اختيار أية فكرة أو رؤيا مهيمنة على أنها أصيلة ويكون ظهورها في مكان آخر بحاجة إلى تعليل. وربما نتج ابتداع الزمكان بطريقة مماثلة عن روح لاهوتية ملازمة للتحليل الأدبي.

ويبدو أن وندهام لويس مؤمن ببعض هذه الآراء الفلسفية الرفيعة حين يناقش «التجلي المتوازي» لأفكار معينة على امتداد الحقل الثقافي الذي يحلله في [كتابه]: الزمن والإنسان الغربي، غير أنه يستطرد بعد ذلك قائلاً: «إن ما لاحظته في المستوى الأدبي والاجتماعي والفني نقطة إثر نقطة كان مستنسخاً عن الفلسفي والنظري... وبعد تفحص بسيط للحقائق لم يبد هناك أي شك في أن أكثر هذين الحقلين تقديراً قد أثر في الحقل الأدنى والأكثر

شعبية» [218، 219]. ويوحي لويس باحتمال مرجو أكثر مما استنتجه عندما تحدث عن «التجلي المتوازي». فالفلسفة والأدب والبناء الاجتماعي لأي عصر تعتبر بالمقارنة تطوراً أكثر فعالية، ومع أن الإعلان عن انعدام مجال البحث في أي احتمال للتأثير المباشر للفلسفة في الحياة والأدب سيكون مضللاً بوضوح إلا أن العلاقة بين مجالات متنوعة بحاجة لأن تعتبر تبادلية أكثر منها هرمية وحسب. وكما يوحي تريلنج فإن الفلاسفة لا يعملون في «فراغ ثقافي» بل إنهم أنفسهم مقيدون ومعبرون عن، «الرؤى النامية تدريجياً والذابلة تدريجياً» لعصرهم. وكما يحتمل أن تكون آراء علماء النفس والعلماء والمفكرين النظاميين الآخرين، وليس الفلاسفة فقط، نتيجة لهذه الرؤيا فإنها وبدرجة متساوية سبب لها. وبالتفكير على هذا المنوال، على أية حال، فإن عملهم يبقى جديراً بالدراسة لما فيه من تشابهات ومقارنات جلية يهتم بها الأدب المعاصر. وغالباً ما يكون جديراً بعناية خاصة تقديم صيغة مباشرة غير مبسطة لهذه

الاهتمامات، الرواية المنظمة للرؤى العامة التي بها «يحيا الإنسان أو يرى» في العصر.

وهذه الرؤيا، على أية حال، بحاجة إلى أن تربط بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المعاصرة وكذلك بالظروف الفلسفية والغيبية. وبنية فوكولت أيضاً في هذا النطاق إلى مسألة السببية ويذكر أن التغييرات التقنية والاجتماعية بحاجة إلى ألا تعتبر على الأرجح مشكلة للأدب والحضارة إجمالاً وبصورة مباشرة بدرجة أكبر مما تفعل الأفكار الفلسفية. وإن شذوذاً ما يفيد في تحديد هذه القاعدة العامة. وإن خيال أحد بيانات مارينتي المستقبلية التي تم اقتباسها من قبل يبدو مغرقاً مأخوذاً كلية بما أثير حول ابتكار سيارة السباق. وعلى أية حال فإن مارينتي يوافق بغير تحفظ على التقنيات الحديثة ويحتفل بها في جميع كتاباته، ويعتبر وجوب تحديدها وإملائها للرؤى على الأدب والفن والعالم عموماً أمراً صواباً. وهو يشير إلى أن «الزمان والمكان قد ماتا أمس لأننا أوجدنا سرعة كلية

أبدية»: فرؤى المستقبليين الإيطاليين - على أية حال نظيراها الزمان والمكان - خضعت لتغير مقبول بسبب التقنيات الحديثة.

لقد جوبه المؤلفون الحداثيون بمجموعة كبيرة من الظروف الجديدة ذاتها التي أثارت المستقبليين، بل إن من المحتمل أنهم اشتركوا أحياناً في بعض هذه الإثارة التي ظهرت مثلاً في الرؤى المتعددة الساحرة لمارسيل عن الطيران القوي أو سرعة السيارة في ذكرى أشياء غابرة لبروست. ولكن عدداً من المؤلفين المعاصرين، وخاصة الحداثيين، نظروا إلى التقنيات الجديدة والسرع ووطأة الحياة الحديثة بقدر من الشك أكبر من الحماس وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى. وعلاوة على الاحتفاء بهذه التجربة الحديثة فإن المؤلفين الحداثيين غالباً ما كانوا مهتمين في المقام الأول بتهديدها لسلامة الحياة والفرد وبالعمل على الأرجح ضد، بدلاً من قبول، ما يسميه نيتشه بنتائج «عصر الآلة». وعلى الرغم من أنهم كانوا أكثر استعداداً من آر. أي. سكوت جيمس للترحيب بالتغيير في الفن -

في الواقع ليؤكدوا ضرورته - إلا أنهم لم يكونوا حقيقة أكثر ميلاً إلى قبوله دائماً. ونجم عن التجديد الحداثي، في الأقل، من الحافز على المقاومة ما يوازي انعكاس التغييرات في الحياة المعاصرة. وكما يرى فريدريك جيمسن فإن قسطاً كبيراً من حماسة الحداثيين للتغيير في الفن يمكن أن يرى ناشئاً، جزئياً بدون قصد، عن حاجة إلى التعويض عن - أكثر من مجرد تمثيل - حالات جديدة في التجربة الحديثة. وفرضت هذه الحاجة إيجاد خطط خيالية جديدة قادرة على تحريف أو تحييد الضغوطات الجديدة - الصناعية والاقتصادية والاجتماعية والتقنية على حد سواء - التي لوحظت في عصر الآلة. وخلافاً للمستقبلية فإن الحداثة لم ترحب بموت المكان والزمان ولم تقبل به. وبدلاً من ذلك - وككثير من الفلسفة المعاصرة - فإنها سعت إلى نوع من الجراحة من أجل إبقاء هذه الأبعاد في العلاقات الإنسانية حية ومكشوفة: إعادة تشكيلها بطرق يمكن أن تمتد إلى إباحة وجود متكامل ومميز ليفسر بوصفه الحالة الطبيعية للحياة الفردية في الخيال إن لم يكن في الواقع.

وتحدد إعادة التشكيل وبشكل كبير طبيعة التطورات الأسلوبية والبنائية في الأدب القصصي الحداثي. وللتساؤل عن السبب الذي حدا بالحداثة إلى تغيير الرواية فإن الإجابة الواضحة تبقى - وإن مع بعض التقييد - الإجابة المناسبة. وكما يوحي فريدمان «فإن جذور التغيير في الرواية تكمن في العمق المتشابك في التجربة الحديثة». وكما ينبه فوكولت فإن من النادر أن يكون حل الجذور مادة لتقصي الأسباب والنتائج المباشرة بل لحل مختلف تحولات التشديد وإعادة البناء والمراوغة التي حاولت الحداثة من خلالها أن تكيف الواقع المعاصر وأن تجعله والتجربة الحديثة بشكل عام محتملاً. وبالبحث عما تقدمه أية خصيصة من خصائص هذه التجربة بطرق «التشابهات الجزئية» و«التجليات» التي توازي التجديد في الرواية - وبتفادي إغراء تحويل العلاقات المشتركة بسهولة إلى سبب - يمكن تقدير العقدة والعمليات الفاتنة التي واجه الأدب القصصي الحداثي من خلالها تاريخه المعاصر تقديراً حقيقياً.

الهوامش

1) يسجل **قاموس إكسفورد الإنجليزي** تعليقاً لجوناثان سويفت، مثلاً، على «اختصارات كريهة وحداثيات طريفة» في 1737، ويسجل لمعلق آخر متحدثاً عن «العيوب والحداثة» في 1897.

ولمناقشة حديثة عن السؤال المعقد عن كيفية – وبأية درجة من الموافقة – استخدام مصطلحات مثل «الحديث» و«الحداثة» و«الحداثية» انظر جيرغن هابرماس، **الخطاب الفلسفي للحداثة** (كمبردج – بوليتي، 1987) وخاصة الفصل الأول.

ويستعير آر. أي سكوت جيمس مصطلح «الحداثة» من توماس هاردي ومن علم اللاهوت المعاصر حيث كان المصطلح يستخدم للإشارة إلى الحركات التحررية الساعية إلى عصرية المعتقدات التقليدية والمبادئ الدينية في السنوات الأولى من القرن (العشرين).

2) فريجينيا وولف: «السيد بينيت والسيدة براون» (1924)، أعيد طبعها في **مقالات مجموعة** (لندن: مطبعة هوكارث، 1966) 1:326؛ و**الرواية الحديثة**» (1919)، أعيد طبعها في مقالات مجموعة، 2: 106-107.

3) اقتبسته فرجينيا وولف في **مذكرات كاتبة**: كونها مقتبسات من **مذكرات فرجينيا وولف**، حررها ليونارد وولف (1953) أعيد طبعها، لندن: 1985، ص 97.

4) اقتبسه ميشيل ليفنسن، **أصل الحداثة**، (كمبردج، مطبعة جامعة كمبردج، 1984)، ص 217.

5) روبرت بي. مورغان، «**اللغات السرية: جذور الحداثة الموسيقية**»، في **الحداثة: التحديات والتوقعات** (شيكاغو: مطبعة جامعة الينويز، 1986) ص 41، تحرير مونيك جيفدور وريكاردو كوينونز وألبرت واجل.

6) فرجينيا وولف، رسالة في 6 مايو مايس/ آيار) 1922، أعيد طبعها في **رسائل فرجينيا وولف**، تحرير نايجل نيكلسون وجوانا تروتمان، (لندن: جاتو 1975-1980) 2: 524؛ انظر أيضاً **مذكرات كاتبة** ص 138.

7) فرجينيا وولف، **مذكرات كاتبة** (انظر هامش رقم 3)، ص 55، 56، وولف، رسالة في 25 يونيو (حزيران) 1921، **رسائل** (انظر هامش رقم 6) 2: 476. وقد أضافت وولف في هذه الرسالة، على أية حال، قائلة عن لورنس «إنه مخلص ولذلك فإنه أفضل من معظمنا بمائة مرة».

8) فريدريك نيتشه، «**الرحال وظله**» (1880)، أعيد طبعه في إنسان، **إنسان بكل معنى الكلمة: كتاب للأرواح الحرة**، ترجم من قبل آر. جي. هولتغديل (كمبردج، مطبعة جامعة كمبردج، 1986)، ص 378.

9) إف. تي. مارينتي، هدم البنية – الخيال الطليق – كلمات – في – الحرية» (1913) أعيد طبعه في أمبرو ابولونيو (تحرير)، **البيانات المستقبلية** (لندن: تيمز وهودسن، 1973)، ص 96.

10) نفسه ص 97؛ «**تأسيس المستقبلية وبيانها**» (1909) ص 22.

11) كارولاجيدين – ويلكر، «عن يوليسس لجيمس جويس». **الصحيفة السويسرية الشاملة** (1928) أعيد طبعه في روبرت إج. ديمنج (تحرير)، جيمس جويس: **التراث النقدي** (لندن: روتليج وكيجان باول، 1970) 2: 443).

* * *

هل يتجه التواصل ما بين الأشخاص نحو الاستعانة بالإنتروبولوجيا ؟

إيف وينكن[1]

Yves Winkkin

ترجمة عبدالحق المستاري

إن التواصل لا يتم بالكلام فقط، بل يشمل أيضاً الإشارات والإيماءات والحركات، فضلاً عن وضعة الجسم وطرق استعمال الفضاء، وكل هذا يدخل في سياق محدد. من هنا تنطلق إنتروبولوجيا التواصل وتحدد زاوية عريضة الآمال.

صدر عام 1967 نص للغوي وعالم الإنترولوبولوجيا الأمريكي «ديل هيمنز» (Dell Hymnes) تحت عنوان «إناسة التواصل»[2]، لم يهدف منه كاتبه إرساء علم جديد، بل مجرد التذكير بأن على الإنتروبولوجيا أن تأخذ بعين الاعتبار التعريفات «المحلية» للتواصل.

ففي المجتمعات الحديثة يُعرّف «التواصل» على أنه تبادل المعلومات بين شخصين أو إيصال خطابات ورسائل عبر وسائل الإعلام، ولكن ماذا يعني ذلك في سياقات أخرى؟ في ثقافي قبيلة الهنود الحمر الـ «الأوجيبوا» مثلاً، يُعتقد أن الآلهة تخاطب البشر بواسطة هزيم الرعد وتساعدهم على قطع الصحاري والقفار من خلال وضع أحجار على الطريق. أما المُسنّون من قبيلة «الزوني» (Zuni) فيقولون إنه باستطاعتهم إعادة ترجمة معنى نباح الذئاب الأمريكية عند الغسق، وإيصال معنى ذلك إلى شباب القبيلة. هنا يرى «ديل هيمنز» أن معطيات كهذه تُدرج في زاوية التواصل وتحديداً ضمن السياق العام

لتواصل مجتمع ما مع كل العناصر التي يؤمن البشر أن لها نية التواصل كالآلهة والأموات والحيوانات. وغيرها. يضاف إلى ذلك كل الوسائل المتوفرة لدى هذه الكائنات، مثل البرق والأحجار والنباح، وهلم جرا، وكلها طرق لمخاطبة الناس أو التواصل معهم. يقول هيمنز: «إن السلوك وما يصدر عنه من أشياء (عن صناعة وموهبة) يصبح في كل ثقافة أو مجتمع موضوع انتقاء وتنظيم واستعمال ويتم تداول منتوج هذا السلوك وتأويله لقيمته التواصلية. إن كل سلوك وكل منتوج يصدر عنه قمين بأن يكون وَصُولياً، لذا وعلى عكس انتباهنا للكلام ومدلوله، تبدو إمكانيات التواصل أوسع وأكبر دلالة مما نتصور»[3].

إن قائمة السلوك والأشياء الوَصُولية تختلف طبعاً من مجتمع لآخر، لهذا السبب وجب على عالم الإنتروبولوجيا أن يعيد شيئاً فشيئاً تشكيل نطاق التواصل في المجتمع الذي يدرسه ولو أن مهمة كهذة لم يسبق لها أن كُلّلت بالنجاح التام في أي مجتمع كان.

ومهما يكن من أمر فإن دعوة «ديل هيمنز» تبقى مهمة لاعتبارات ثلاثة. فهو بدْءً بَدْء أغنى تعريف التواصل من خلال إدراج النية المسندة للمُرْسل إلى المُرْسَل إليه، ونتيجة لذلك أصبح بالإمكان أَن يكون المرسل... وبلاغة حجراً. أما الاعتبار الثاني فيكمن في تذكير «هيمنز» الباحثين في علم التواصل أن الإنتروبولوجيا قادرة على مدِّهم بمقاربات نظرية ومنهجية مختلفة أيما اختلاف عن تلك التي ألِفوا استعمالها، خصوصاً تحليل المضمون المعمول به في البلاغات الإعلامية. وأخيراً فإن هيمنز صَوّى مجالاً جديداً للبحث يستحق أن يُضَمَّ إلى علوم الإعلام والتواصل.

وهذا هدف أصبح العديد من الباحثين في فرنسا ودول أخرى يضعونه صوب أعينهم، من خلال إعادة النظر في تعريف التواصل، ومن ثمة إعادة بسط أماكن وفضاءات التواصل، وسبل البحث في ذلك.

إن تعريف «التواصل» في تناوب مستمر بين نظرة محصورة ضيقة وأخرى أكثر شمولية[4].

فالتحديد الأول بسيط بقدر ما هو متجاوز لأنه يحصر التواصل في مجموعة من الأنماط النوعية والبينة والتي تمرر المعلومة. ونحن نتحدث عن التواصل في حياتنا اليومية كظاهرة لإرسال واستلام البعائث والإشارات والصور واستقبال الكلام، إلخ. والحال أن البحث المتخصص في التواصل يندرج عموماً في هذا المنظور، حيث إن علم الاجتماع الإعلامي وعلم النفس التفاعلي وعلوم استشعار تكنولوجيا الإعلام الجديدة لا تتوارى عن استعمال تعريفات مختصرة، بل وضيقة لمفهوم التواصل سواء تعلق الأمر بمجال الأبحاث النظرية (بناء «نماذج») أو بمجال التحاليل والمعالجة. ويصبح تبيان التواصل لديها على الشكل التالي: المرسل (أ) يبعث البلاغ (ي) إلى المتلقي (ب) بواسطة الركيزة (ي)، وهكذا دواليك. وإذا حدث وتغيرت العبارات، فإن مخطط التواصل يبقى هو نفسه. من هذه الزاوية يبدو أن توسيع هذا المخطط يَرُجُّ المفهوم المتداول ويدفع بالبحث إلى سبيل جديد متقدم رغم الصعوبات والتعقيدات. وسبب التوسيع وجوب تصور التواصل لا كظاهرة خاصة ومحددة، بل

كمفهوم تكاملي من شأنه أن يساعد على التفكير بطريقة أخرى بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين المجتمع والثقافة من جهة أخرى. وبهذا المنظور الأكثر شمولية يمكن تعريف التواصل على أنه مجموعة من التصرفات التي تستخدم وتستعمل، يوماً عن آخر، البنى (Structures) المؤسسة للمجتمع، أي ثقافته. ومجمل تحديثات الثقافة في التصرفات اليومية اللامتناهية تشكل ما يمكن أن يطلق عليه اسم التواصل. بيد أنه وجب على الباحث أن يسلك هذا النهج الصعب أن يجتاز عقبة أساسية، إذاً تعريف التواصل على أنه «مناجز للثقافة» - (Performance de la culture) - تعريف مجرد من شأنه إثارة بعض الغموض عن نوع العلاقة التي تربط ما بين الثقافة وما بين مميزاتها، فضلاً عن احتمال رفض الباحثين والمتتبعين من القراء هذا التحديد المجرد. ينبغي إذن الرجوع إلى مؤسسي مفهوم التواصل بمعناه العام، وتحديداً العودة إلى «المدرسة الخفية» (Collége invisible) صاحبة التواصل الجديد «Nouvelle communication»، وعبارتها الشهيرة «لا يسعنا إلا

أن نتواصل»[5]. والمعنى يكمن في أن جميع مكونات الزمان والمكان والمجال تشكل عُنصراً تواصلياً في حياتنا اليومية. وهذا ما يوضحه أكثر الإنتروبولوجي «راي بورد ويستل» (Ray Birdwhistell) في المثال الآتي: «أي طالب سبق له أن انتظر مخابرة هاتفية في عنبر نوم ذات مساء، يعرف حق المعرفة كيف يكون خط الهاتف البارد مزعجاً». وكان «بورد» يقصد العادة في ضرب نزلاء الأحياء الجامعية الأمريكية لمواعيد مساء الجمعة. إن عدم رنين الهاتف هو في ذاته خطاب فعلي، لأن التواصل - حسب «بورد» - يتجاوز الإيصال المقصود لمعلومات شفاهياً. فالثقافة تحوي بعض التوقعات التي يرجى تحققها، وإذا لم يتحقق ذلك فإنه يعني شيئاً ما. وهذه الملاحظة تكشف عن عناصر التواصل لا محدودة ولا متناهية، لأنه إذا كان «الهاتف الصامت» (أو «الخط البارد») قادراً على الإدلاء بشيء، فإن أشياء عديدة تستطيع الإدلاء بمعان كثيرة. التواصل إذن عند «بورد» ويستل «لا يقتصر على الرسالة أو البلاغ، ولا التبادل والتفاعل حتى، بل يشمل أيضاً النسق

والسياق اللذين يسمحان بإيصال الرسالة وحدوث التفاعل، ويضفيان على عدم الحدوث قيمة إخبارية تعادل رسالة مسلمة ضمنياً. هذه الفكرة تجسد بوضوح عبارة مدرسة «بالوالطو» وعلى الأخص مؤسسة «كريكوري بايتسون» (gregory bateson) الذي كان عمله شمولياً مرتبطاً بتخصصه في الأنساق الإنسانية، أما باقي رواد المدرسة فإنهم شددوا على الحياة النشيطة للأزواج والعائلات.

وعموماً يمكن القول إن هذه النظرة الواسعة للتواصل، وإن لم تبلغ ذروتها بعد، تتميز بمبادئ خمس:

أ - إن التواصل ظاهرة اجتماعية، وكل فعل يهدف إلى توصيل خطاب يدخل ضمن إطار كبير جداً يوازي في امتداده مفهوم الثقافة. وهذا الإطار - القالب هو الذي يحمل اسم «التواصل المجتمعي» ويشكل مُجمل القوانين والقواعد التي تسمح بنشوء التفاعلات والعلاقات بين أفراد ثقافة واحدة، وتحافظ على استمرارية ذلك.

ب - إن المشاركة في التواصل تتم وفق صيغ متعددة، منها ما هو شفاهي ومنها ما هو غير شفاهي، ويدخل في دراسات متخصصة مثل لغة الإيماء (حركات، تصفير...)، ونظرية استعمال الفضاء (Proxémique) ونظرية حركات التواصل (Kinésique) ونظرية التواصل عن طريق اللمس والجَسّ (Haptique).

غالباً ما ترتبط أنشطة التواصل بمراقبة السلوك ومحاولة التكامل وإثبات النفس، ويلعب الإسهاب واللغو والإطناب دوراً مهماً في هذا الأمر. يبقى أن الباحث يركز في «المشاركة في التواصل» على السياق أكثر من المحتوى، ويهمه حصر المعنى أكثر من الخبر.

ت - إن القصدية (Intentionnalité) لا تحدد التواصل. فحينما يتحدث شخصان لغة معينة، فإنهما يشاركان في نسق وجد قبلهما وسيبقى بعدهما. وبعبارة أخرى فإن حركة التفاعل التي يقومان بها في زمان ومكان محددين لا تعدو أن تكون

جزءاً من مجموعة حركات شاسعة للإندفاق المعلوماتي المكوِّن للثقافة.

ث - إن التواصل المجتمعي يسهُل فهمه وإدراكه حين نشبهه بفرقة موسيقية، إذ يشارك الأفراد ذوو ثقافة واحدة في التواصل مثلما يشارك الموسيقيون في الجوقة، مع فارق واحد هو أن مسألة التواصل لا تستلزم رئيساً ولا تعتمد على توليفة، بل يكتفي الناس في المحادثة بإرشاد بعضهم البعض.

ج - إن المتتبع والمراقب لهذه «الفرقة الموسيقية» يصبح فرداً منها ولو كان ينتمي إلى مجتمع آخر. وعليه يظهر أن الطريقة الوحيدة لدراسة التواصل بالأفعال والحركات هي الملاحظة المشاركة على غرار علماء الإنتروبولوجيا.

لقد زودت إنتربولوجيا التواصل نفسها بتعريف جد طموح مفاده أن معنى التواصل مجرد وتمتد شموليته إلى معنى الثقافة. وعملياً يمكن التعامل مع هذا المنظور من خلال الدراسة الدقيقة لمجالات محددة

سلفاً، سواء تعلق الأمر بأماكن عمومية كرصيف محطة القطار، أو أماكن شبه عمومية «رصيف المقهى» أو أماكن خصوصية (قاعة الاستقبال العائلية) أو أماكن قضاء وقت الفراغ (نادي). في كل هذه المواقع يفترض مراقبة كل السلوك والتصرفات التي تصدر عن الناس، ثم وصفها بدقة متناهية ما أمكن ذلك في دفتر يومي.

إن مقاربة من هذا الصنف تسمى إجراءً إثنوغرافياً، وارتباطها بإنتروبولوجيا التواصل يتأسس على ثلاث قدرات أو معارف: القدرة على المشاهدة والملاحظة، ومعرفة الحضور مع الآخرين والمشاركة معهم ثم القدرة على الوصف الدقيق والكتابة. وباستطاعة الباحث تصريف هذه الدراية الثلاثية الأبعاد في أي مكان وأي مجال ومع أية زمرة اجتماعية.

إن الإنتروبولوجيا ما عادت تعرف بأهدافها، بل أصبحت تتحدد من خلال انكبابها على المواضيع التي تبحث فيها وطرق علائقها مع الفاعلين الاجتماعيين

ونوع الكتابة التي تخرج بها من البحث والرصد. وما إنتروبولوجيا التواصل إلا جزء من هذا التخصص الذي تتقاسمه حالات التواضع وحالات الطموح. فمن جهة تعتبر إنتروبولوجيا التواصل متواضعة لأنها تستند على المعطيات اليومية وكذا ملاحظات المتتبع وتأملاته وإحساساته، وهي طموحة من جهة أخرى لأن هدفها النهائي الإسهام العلمي في دراسة الثقافة من خلال رصد السلوك والتصرفات أنّى كان حقل الدراسة.

والبديهي أن «العام يوجد في جوف الخاص»، لأنه كلما كانت الدراسة مُمَحَّصة كلما استطاعت أن تفكك نماذج الثقافة ومظاهرها في السلوك اليومي للمجتمع.

وعملاً بهذا التوجه، انسلت «ناتاشا آدم» (Natacha Adam) إلى مدرسة ابتدائية متعددة الثقافات، وبموافقة المدرسين ظلت تراقب لمدة عام تفاعلات تلاميذ قسم في بلدة «لييج» مع معلمتهم، وأوقات الظهيرة كانت تراقب سلوك هؤلاء المتعلمين

وسط ساحة المدرسة. وعند كل مساء كانت تعمد إلى تدوين أحداث اليوم مستعينة بسؤال جوهري: كيف يتم التواصل المتعدد الثقافات يوماً بعد آخر؟ وما هي الصيغ الشفاهية أو الحركية (على اختلاف أنواعها) التي يستعملها الأطفال المتعددي الثقافات؟

خرجت «ناتاشا آدم» بكتاب تصف، من بين ما تصف فيه، أنواع الشتائم التي يتبادلها الأطفال، وحتى رقصات «الزولو» التي تقوم بها إفريقيات[7]... إن ما عاشته «ناتاشا» في «لييج» كان من الممكن أن تعرفه في مكان ما من أوروبا أو الولايات المتحدة، لأن كل بلد يعيش إيديولوجية ثقافية متنوعة... والبحث الذي قامت «ناتاشا آدم» بإنجازه يذكر بنتائج الدراسات التي قام بها كل من «تراسي كيدر» (Tracy Kidder) و«س. برايس هيث» (S. Brice Heath)، أما عملها الذي تموقع في مدرسة ابتدائية بلجيكية فيدفع إلى التفكير في علاقات الأطفال متعددي الثقافات بصفة عامة.

إن رهان التعميم هذا تخوضه إنتروبولوجيا

التواصل شأنها شأن باقي حلقات التخصص في الإنتروبولوجيا، بيد أن عملها يقوم رويداً رويداً ولمسة لمسة قصد الوصول إلى هدف نهائي، وهو تقديم معرفة شاملة للقارئ. والصعوبة تتجلى في أن انتروبولوجيا التواصل تشتغل على مواضيع وأمور يصعب مشاهدتها وليست بديهية، إنها أشبه ما تكون بالأطباق الطائرة.

إن اقتراح «ديل هيمنز» يهدف إلى دراسة البنية التواصلية لكل مجتمع، ولو أن هذا المشروع هائل فإن مسعاه قابل للإدراك والتحقق رغم الصعوبة التي تبدو في دراسة «التواصل المُجلي للثقافة».

يبقى أن احتمال ذوبان إنتروبولوجيا التواصل في زخم النظريات أمر غير وارد بسبب استفادتها من المنهج الإثنوغرافي واعتمادها على أماكن الحياة العامة والمواقف الحقيقية والتجارب الفردية، وكلها عناصر تعبر عن صيغ الممارسة الثقافية اليومية. والسبب الثاني هو أن انتروبولوجية التواصل ليست علماً مستقلاً بذاته وإنما إطار ومنظور وشكل يتيح

العمل بشيء من الوضوح التنظيري والمنهجي، مثلما هنالك انتروبولوجيا المعرفة (Anthropologie cognitive) وإنتروبولوجيا السيميوطيقا وانتروبولوجيا النظر والأبصار (Visuelle)[9].

إن انتروبولوجيا التواصل تضع أمام الباحثين في ميدان التواصل وسائل بحث غير تلك التي تمنحها وسائل الإعلام، وتعطيهم طرقاً ومناهج قصد الانكباب بطريقة تواصلية على أي موضوع يثير انتباههم. غير أنه لن يجوز للباحثين كتابة ما يشاؤون باسم التواصل، مادام المنهج الإثنوغرافي يدعم انتروبولوجيا التواصل.

وأخيراً فإن ما يوضح قدرة هذا المنهج في البحث على البقاء، اكتشاف العلماء - أو إعادة اكتشاف - مسؤوليتهم في تجاوز العبارات والمفاهيم والنماذج والصور النمطية التي تكرسها وسائل الإعلام والتكنولوجيا الجديدة التي تُدرج ضمن علوم الإعلام والتواصل[10]. لهذه الأسباب كلها فإنه من الأجدر خوض تجربة إنتروبولوجيا التواصل.

الهوامش

- المقال مستل من مجلة «العلوم الإنسانية» الفرنسية، عدد خاص رقم 16، مارس - أبريل 1997، من الصفحة 20 إلى الصفحة 23.

Sciences Humaines - Hors Série N°16 - Mars/ Avril 1997, pp 20-23. Titre “Vers une anthropologie de la communication?”.

1) إيف وينكن (Yves Winkin)، أستاذ انتربولوجيا التواصل في جامعة «لييج» ببلجيكا. ألف عدة كتب منها:

- “La Nouvelle communication, Seuil, 1981".

- “L’Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain”, De Boeck Université, 1996.

2) Dell Hynnes, “The Anthropology of communication”, in Fex Dance (ed)., Human Commucation Theory: original Essays, New York, Rinehort and Winston, 1976.

3) D. Hynnes. op. Cit.

4) هناك أربع نظريات كبرى في ميدان التواصل: النظريات المتعلقة بالفر، وتولي عناية خاصة للغة وهوية الفرد في علاقته بالآخر، ونظريات التفاعل، والنماذج السبرنتيقية (Cybernétique) المنبثقة عن النماذج الأولى لـ «شانون» (Shannon) و«ويفر» (Weaver) ثم النظريات السوسيولوجية التي تحوي المقاربة السياسية ونظريات التأثير والمقاربة الإنتروبولوجية (المترجم).

Les théories du sujet, les théories de l’interaction, les modèles cybernétiques, les théories sociologiques.

5) “On ne peut pas ne pas communiquer”.

- تقول مدرسة «بالو ألطو» بحتمية التواصل، لأن التواصل ليس مجرد معلومة يبعثها شخص إلى شخص آخر (مرسل/ متلقي)، بل مجموعة خطابات دائرية ودائمة. إنها مجموعة من التفاعلات يصعب حصر بدايتها ونهايتها لأنها تعتمد على وسائل مخاطبة متنوعة: الخطب الشفاهي، الكتابة، الحركات، النظرة (الإبصار)... (المترجم).

a) “Proxémique”.

6) أ - قاعدة في دراسة التواصل، انبثقت عن علم الأجناس البشرية. تدرس الفضاءات والطريقة التي يتعامل بها الإنسان معها وكذا المعاني التي يمكن أن تؤديها. صاحب «النظرية» هو الأمريكي «إدوارد ت. هال» (Edward T. Hall)، وهو من رواد مدرسة «بالو ألطو».

b) “Kinésique”.

ب - تَدْرُس هذه النظرية إشارات وحركات التواصل في وسط «طبيعي» أو ثقافي، وتستعمل لذلك مناهج اللسانيات البنيوية.

c) “Haptique”.

ت - من اليونانية «Haptein» ومعناها «لَمسَ» أو «جَسَّ». ولقد أعطت هذه النظرية صيغة في تواصل المرأة الحامل مع الجنين عن طريق لمس محيط البطن، ويسمى هذا المنهج التواصلي «Haptonomie». (المترجم).

7) N. Adam, Comment le racisme vient aux enfants, Bruxelles, De Boeck, Septembre 1997.

8) T. Kidder, Among Schoolchildren, New York, Houghton Mifflin, 1989.

*) S. Brice Heath Ways with words. Language, Life and Work in Communities and classrooms. Cambridge University Press, 1983.

9) يسهل إدراك مفهوم الإنتروبولوجيا المتعلقة بالنظر أو الإبصار حين نستحضر حالات يُسَمِّي فيها بعض الناس الأزرق أخضراً والعكس، أو حالات النظر الخارق للعادة («أسطورة» زرقاء اليمامة، أو «حذام»...)، وأيضاً حالات عدم الانتباه، أو البعد الرمزي للنظر (حالة العشق، حالة البلاء واللعنة...) ثم حركات العين في تعبيرها عن الحالة النفسية (تعجب، حزن، تعب، ذعر...). (المترجم).

10) دلت الأحداث الأخيرة على الساحة الدولية أن الهوة لازالت متسعة بين العالم العربي - الإسلامي والغرب رغم توفر وسائل التواصل الأكثر تطوراً، حيث استعملت الـ «بي. بي. سي» عبارة «الإرهاب الإسلامي» وتحاملت وسائل الإعلام الغربية على العرب والمسلمين. (المترجم).

* * *

التحليل النفسي واللغة

جوليا كريستيفا

Julia Kristeva

ترجمة عزيز توما(*)

رأينا أن اللسانيات المعاصرة التزمت في طرق قادتها إلى وصف صارم، حتى رياضي، للبنية الشكلية، لنسق اللغة. لكن هذه ليست الطريقة

(*) باحث في مجال النقد الأدبي والترجمة. له مساهمات كثيرة في الدوريات العربية والمحلية.

الوحيدة التي واجهت بها العلوم الراهنة دراسة اللغة، وبوصف [اللغة] نسقاً دالاً تتشكل فيه الذات المتكلمة وتنفك، إلا أنه مازال يتموضع في مركز الدراسات البسيكولوجية ولاسيما الدراسات التحلنفسية psychanalytique.

منذ بداية القرن، ونحن نتذكر المشكلات البسيكولوجية التي طرحتها اللغة والتي كانت تثير اهتمام بعض اللغويين[1]؛ بعدئذ تخلت عنها اللسانيات، لكن الفلاسفة وعلماء النفس استمروا في استكشاف اللغة وذلك لدراسة الذات المتكلمة فيها. فمن بين المدارس المتخصصة بعلم النفس والحديثة العهد الذي تحيل غالباً إلى الاستعمال اللساني لأجل تحليل البنيات النفسية، يجب قبل كل شيء ذكر مدرسة بياجيه piaget وكل علم النفس التكويني. فممارسة اللغة من قبل الطفل، والأصناف المنطقية التي يعدها أثناء نموه لفهم العالم، كل هذه الأبحاث تتجه باستمرار نحو اللغة وتلقي على عملها ضوءاً تعجز اللسانيات الشكلية عن إعطائه.

لكن الفترة الرئيسية لدراسة العلاقة بين الذات ولغتها كانت بلا شك قبل بداية القرن العشرين من خلال عمل فرويد الأساسي (1856-1939)، الذي فتح أفقاً جديدة في تمثيل الوظيفة اللسانية والذي قلب المفاهيم الديكارتية التي عليها كان يرتكز العلم اللساني الحديث. وتعتبر آثار عمل فرويد - حيث مازلنا لا نستطيع أن نقيس مغزاها - الأكثر أهمية والتي طبعت الفكر بطابعها[2].

إن مسألة العلاقات الضيقة بين التحليل النفسي واللغة مسألة معقدة، ولا نتطرق هنا إلا إلى بعض مظاهرها. لنشر بداية إلى أن التحليل النفسي يرى موضوعه في كلام المريض. وأن المحلل النفسي لا يمتلك طريقة أخرى، ولا واقعاً آخر في متناول يديه لاستكشاف الوظيفة الواعية أو اللاواعية للذات سوى الكلام، بنياته وقوانينه، وهنا إذ يكتشف المحلل النفسي حالة الذات.

وفي نفس الوقت يعتبر التحليل النفسي كل عرض symptôme بمثابة لغة: إنه يجعل منها ضرباً من

نسق دال حيث ينبغي تحديد قوانينه المماثلة لقوانين اللغة.

إن الحلم الذي يدرسه فرويد يعتبر قبل كل شيء كنسق لساني ينبغي تحليله ككتابة ذات قواعد مماثلة لقواعد اللغة الهيروغليفية.

ومسلمات البداية هذه تجعل المحلل النفسي غير منفصل عن عالم اللسانيات. وبالعكس، فإن المبادئ التحلنفسية، مثل اكتشاف اللاوعي، وقوانين عمل «الحلم»... إلخ، تغير بعمق المفهوم الكلاسيكي للغة.

وإذا كان طبيب الأمراض النفسية يكشف عن آفة جسدية لجعلها سبباً لمرض ما، فإن المحلل النفسي، من جهته لا يلجأ إلا إلى ما تقوله الذات، لكن بقصد الكشف عن «حقيقة» موضوعية لعلها تكون «سبب» الاضطرابات المرضية. إنه يستمع بانتباه شديد إلى ما تقوله الذات له، إلى الواقعي كما إلى المتخيل لأن كليهما لهما واقع خطابي واحد. ويكتشفه في هذا الخطاب، هو التحفيز اللاواعي

أولاً، بعدئذ التحفيز الأقل أو أكثر وعياً، الذي ينتج الأعراض. وبعد الكشف عن هذا التحفيز، يشير كامل التصرف العصابي إلى منطق صريح، والعرض يظهر كرمز لهذا التحفيز المعثور عليه أخيراً.

«ولفهم الحياة النفسية بصورة جيدة، من الضروري الكف عن المبالغة في تقدير الوعي. يجب أن نرى في اللاوعي حقيقة كل حياة نفسية. فاللاوعي شبيه بحلقة كبيرة تنغلق على الوعي كحلقة صغيرة. وليس بمقدرها أن تحوي فعلاً واعياً في مرحلة سابقة للاوعي، بينما اللاوعي يمكنه أن يستغني عن مرحلة للوعي ويكتسب من ذلك قيمة نفسية. فاللاوعي هو النفسي ذاته وواقعه الجوهري». حسب فرويد في كتابه (تفسير الأحلام).

وإذا كان يظهر كصعود أفقي أو تاريخي في ماضي الذات (ذكريات، أحلام، إلخ)، فإن هذا البحث عن التحفيز اللاواعي ضمن ومن خلال الخطاب يتم في الواقع وعبر واقع خطابي، أفقي: أي العلاقة بين الذات والمحلل. في الفعل التحلنفسي، نكتشف

السلسلة الذات المرسلة إليه وهي التي تدل على أن كل خطاب مخصص للآخر. «لا يوجد كلام دون إجابة، حتى لو أنه لا يقابل إلا الصمت، شرط وجود مستمع» (جاك لاكان، كتابات 1966). وبعد ذلك: «ألا يتعلق الأمر بكبت قد يكون ملازماً لخطاب الذات نفسه؟ ألا تلتزم الذات ضمن سلب أكبر من هذه الكينونة الخاصة والتي انتهت بالاعتراف بأن هذا الوجود لم يكن أبداً إلا عمله في هذا المخيال وأن هذا العمل يخيب لديها كل يقين وذلك بسبب الرسومات الصريحة التي لا تدع الفكرة غير منسجمة على الأقل، والتسديدات التي تتوصل في استخلاص جوهرها، والحالات والدفاعات التي لا تقدر على منع نصبها من التحايل، والعناقات النرجسية التي تبغي تنشيطها. لأن، في هذا العمل الذي يقصد به إعادة بناء الذات بالنسبة لآخر، يكتشف الاستلاب الأساسي الذي بنته له (العمل) كآخر، والذي عزلته لكي يخبأ من طرف آخر... وهذا الأنا... هو الكبت جوهرياً..».

عند الاستفهام عن مكان الآخر (مكان المحلل ضن الفعل الخطابي للذات المحللة)، فإن النظرية اللاكانية تجعل من دراسة اللاوعي علماً، لأنها تحدد له القواعد التي يمكن التصدي إليها علمياً فيما يتعلق بالخطاب، من خلال الصيغة التي ستشتهر من الآن وصاعداً: إن وعي الذات هو خطاب الآخر».

الأمر لا يتعلق هنا إطلاقاً بمحاصرة الفعل الخطابي ضمن حدود علاقة ذات - مرسل إليه، كما تقوم به اعتيادياً نظرية التواصل. يلاحظ التحليل النفسي «صدى ما في الشبكات التواصلية للخطاب» الذي يشير إلى الوجود المتعلق بـ «حضور علم للخطاب البشري» الذي سيتطرق إليه العلم بدون شك ذات يوم في تعقيده. في هذا الاتجاه لا يقوم التحليل النفسي إلا بخطوة أولى وذلك بطرح البنية الثنائية للذات، والمتلقي مشيراً إلى أن «هذا هو الحقل الذي تستقطبه تجربتنا ضمن علاقة هي بين اثنين ظاهرياً، لأن كل وضعية تتعلق ببنيته كمادة ثنائية فقط هي غير ملائمة من وجهة النظرية ومتلفة ممارسة».

ففي البنية المرسومة للفعل الخطابي، تستخدم الذات المتكلمة اللغة لبناء النحو أو منطق خطابها: أي لغة (ذاتية، شخصية) في اللغة (بنية اجتماعية حيادية)، «اللغة إذاً تستخدم هنا ككلام، تتحول إلى هذه العبارة المتصلة بالذاتية الملحة والمشروحة التي تشكل شرط الحوار. فاللغة تزود أداة الخطاب حيث تتخلص شخصية الذات وتخلق، تبلغ الآخر وتكشف عن نفسها من خلاله» (بينفنست Benveniste «ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي» ضمن مشكلات اللسانية العامة).

يمكن القول إن اللغة التي يدرسها التحليل النفسي لا يمكن أن تتطابق مع هذا الموضوع - النظام الشكلي الذي هو اللغة بالنسبة للسانيات الحديثة. فاللغة بالنسبة للتحليل النفسي هي نظام دال أي ثانوي، يستند إلي اللسان وعلى علاقة واضحة بأصنافه، إنما ينضم لها تنظيماً خاصاً، ومنطقاً نوعياً. والنظام الدال للاوعي، السهل البلوغ ضمن النسق الدال للسان عبر خطاب الذات هو، كما يرى

بينفينست، «نظام فولساني Supra-linguistique كونه يستعمل علاقات مكثفة بشدة تماثل داخل اللغة المنظمة وحدات كبرى تتعلق بالخطاب بدلاً من الوحدات الدنيا».

لقد كان فرويد أول من أشار إلى طبيعة العلاقات المكثفة بشدة. إنه يعتبر نظام الحلم مماثلاً لنظام اللغز الرمزي أو الهيروغليفي: «... يمكن القول إن التصوير في الحلم، لم ينوجد بلا شك كي يفهم، وليس أكثر صعوبة على الاستيعاب من الكتابات الهيروغليفية بالنسبة لقارئيها» (عمل الحلم) بعد ذلك: [رموز الحلم لها معان غالباً ما تكون عديدة، أحياناً كثيرة بحيث أن - كما في الكتابة الصينية - السياق هو الحل الوحيد الذي يمنح فهماً دقيقاً]. وبفضل ذلك يجيز الحلم تأويلاً فائقاً وبوسعه أن يمثل من خلال محتوى واحد أفكاراً واندفاعات متعددة للرغبة (Wonscregungen) غالباً ما تكون مختلفة جداً في طبيعتها».

لتوضيح هذا المنطلق الحلمي، يلجأ فرويد إلى

مثال يتعلق بتفسير الحلم رواه أرتميد Artêmide ويرتكز على لعبة كلمات. «يبدو لي أن آريستاندر Aristandre قد أعطى تفسيراً موفقاً إلى الإسكندر المقدوني، بينما كان يحاصر ويطوق مدينة صور، نفذ صبره. وفي لحظة اختلال، انتابه شعور بأنه كان يرى ستيرا Satyra (شخص خرافي عند الوثنيين نصفه الأعلى بشر والأسفل ماعز = م) يرقص على درعه. ويشاء الظرف أن آريستاندر كان حينذاك في ضواحي صور ومن ضمن حاشية الملك. حلل كلمة ساتير (Oá وtúpas - ولاحظ أن الملك بعد انشغاله بالحصار استولى على المدينة بقوة (Oá-túpas = إليك مدينة صور) وفرويد يضيف: «ومع ذلك فإن الحلم بقي مرتبطاً حميمياً بالتعبير اللفظي بحيث، كما يرى فيرنيزي Ferenezi بعقل، أن لكل لغة لغة الحلم». (نحن الذين نسترعي الانتباه).

هنا، قمنا بصياغة المبدأ الأساسي لتفسير الخطاب في التحليل النفسي، الذي سينجزه فرويد ويوضحه عبر عمله اللاحق، بل ربما يختصر

كاستقلالية نسبية للدال الذي ينضوي تحته مدلول لا يندرج قسراً ضمن الوحدة المورفو - فونولوجية مثلما تظهر في العبارة الموصولة. في الواقع، بالنسبة للغة الإغريقية إن كلمة ساتير عبارة عن وحدة مؤلفة من مقطعين ليس لها معنى في حذ ذاتها. والحال أن، خارج هذه الوحدة، الدالين Sa وtyr اللذين يؤلفان لفظة satyr، يمكنهما أن يكون لها معنى واحد، ويشيران إلى مدينة صور التي يعتبر غزوها المداهم حافزاً لحلم الذات. ثمة وحدتان دالتان تتوجدان، في معظم الحلم، مكثفتين في وحدة واحدة، وهي يمكن أن تحصل على مدلول مستقل (عن مدلول عما يركبها) ويكون ممثلاً بصورة: الساتير Satyre.

عند تحليل عمل، يستخلص فرويد ثلاث عمليات أساسية منه التي تعبر عن وظيفة اللاوعي مثل «لغة» وهي: انتقال تكثيف وتصوير.

بخصوص التكثيف، يلاحظ فرويد أنه «عندما نقابل محتوى الحلم بأفكار الحلم، نستنتج بداية بأنه حصل عمل ضخم يتعلق بالتكثيف. الحلم مقتضب،

فقير، وجيز يشبه ضخامة وثراء أفكار الحلم...» ويمكن الاعتقاد بأن التكثيف يحدث عن «طريق الإسقاط، فالحلم ليس ترجمة نقطة تلو نقطة لفكر الحلم، إنما هو إعادة ناقصة جداً وثغرية جدياً». لكن الأمر لا يتعلق فقط بالإسقاط إنما بالعقد (التلك المتعقة بلفظة «ساتير» Satyre)، «حيث استطاعت أفكار الحلم أن تلتقي وبعدد كبير، لأنها كانت تمنح للتفسير معان متعددة. من جهة أخرى، يمكنني التعبير أيضاً عن الفعل الذي يشرح كل ذلك ويقول: إن كل عنصر من عناصر محتوى الحلم محدد بصورة مبالغة، كما هو ممثل عدة مرات في أفكار الحلم». فرويد يقدم هنا مفهوم التحديد المبالغ فيه الذي سيغدو ضرورياً لكل تحليل لمنطق الحلم واللاوعي، ولكل نسق دال يتصل بهما.

إن مبدأ الانتقال Dêplacement يلعب دوراً ليس أقل أهمية في تكوين الحلم. «ما هو أساسي مرتباً في أفكار الحلم لا يمثل أحياناً البتة في الحلم. يتمركز الحلم بصورة مغايرة ويترتب محتواه حول عناصر غير

عناصر أفكاره». «وبفضل هذا الانتقال، لم يعد يرجع محتوى الحلم إلا تشويهاً للرغبة الموجودة في اللاوعي. والحالة هذه، أننا نعرف هذا التشويه قبلاً ونعلم بأنه من عمل الرقابة التي تمارسها إحدى القضايا الجسدية على القضية الأخرى. فالانتقال إذاً هو أحد الإجراءات الأساسية للتشويه».

بعدما تم الإقرار بأن «التكثيف والانتقال هما العاملان الجوهريان في تحويل مادة الأفكار الكامنة في الحلم إلى محتواه الظاهري»، فإن فرويد يواجه «إجراءات تصوير الحلم». ويلاحظ بأن «الحلم يعبر عن العلاقة الموجودة بصورة مؤكدة بين كل أجزاء أفكاره إذ يوحد هذه العناصر في عنصر واحد عبارة عن لوحة أو تتابع أحداث. إنه يقدم العلاقات المنطقية بوصفها متواقتة؛ تماماً مثل الفنان التشكيلي عندما يجمع في إحدى مدارس أثينا أو في بارناس كل الفلاسفة أو كل الشعراء، في الوقت الذي لم يحضروا أبداً هذه الظروف؛ إنهم يشكلون بالنسبة إلى الفكر مجتمعاً من هذا النوع». فالعلاقة المنطقية الوحيدة

التي يستعملها الحلم، مثل اللغة الهيروغليفية واللغة الصينية، هي المبنية عبر التطبيق البسيط للرموز: إنها، كما يقول فرويد، التشابه، الاتفاق، الإتصال، الـ «كما أن De même que».

في موضع آخر، يشير فرويد إلى خاصية أخرى من خاصيات علاقات اللاوعي: إنه لا يعرف التناقض، والقانون الثالث المستبعد يبدو بالنسبة إليه غريباً. إن الدراسة التي كرسها فرويد للإنكار (Verneinung) تثبت الوظيفة الخاصة للنفي في اللاوعي. من جهة، يبرهن فرويد بأن «إتمام وظيفة الحكم لن يكن ممكناً من خلال ابتكار رمز النفي» لكن نفي ملفوظ ما قد يعني انطلاقاً من اللاوعي، الاعتراف الصريح بكبته، دون أن يكون ما تم كبته مقبولاً من قبل الوعي: [لا يوجد] أي برهان أكثر قوة يدل على أننا توصلنا إلى اكتشاف اللاوعي، إلا إذا كان رد فعل الذي حللناه على شكل هذه الجملة: «لم أفكر بذلك»، أو حتى، أنا بعيد كل البعد عن التفكير في هذا»، انطلاقاً من هنا، بوسع فرويد أن

يبرهن بأن النفي، بالنسبة للاوعي، ليس رفضاً، إنما تأسيس لما يتقدم بوصفه منفياً، ويختتم: «هذه الطريقة في فهم الإنكار تطابق بصورة جيدة بحيث أننا لا نكتشف في التحليل أي «لا» انطلاقاً من اللاوعي...».

بالنسبة لـ فرويد، يلاحظ أن الحلم لا يقتصر على رمزية، إنما هو لغة حقيقية، أي نظام من العلاقات، بل أيضاً بنية مع نحو ومنطق خاص به، يجب التركيز على هذا الطابع النحوي للرؤية الفرويدية للغة التي غالباً ما مضت بصمت لفائدة تشكيل للرمزية الفرويدية.

وبهذا، عندما يتحدث فرويد عن اللغة، لا يقصد فقط النسق الخطابي الذي فيه تتكون الذات وتنفك. وبالنسبة لعلم النفس المرضي التحلنفسي، الجسم نفسه يتكلم. لنتذكر أن فرويد أسس التحليل النفسي انطلاقاً من الأعراض الهستيرية التي وصفها كـ «أجساد متكلمة». فالعرض الجسدي يتحدد بإفراط عبر شبكة رمزية معقدة، عبر لغة حيث الأمر

يتعلق بتطويق قوانينها النحوية وذلك لحل العرض Symptôme. «إذا علمنا متابعة التشعب الصاعد لهذه السلالة الرمزية في نص الترابطات الحرة، وذلك لكشف النقاط حيث فيها تتقاطع الأشكال مع عقد بنيته، فإنه من الواضح تماماً أن العرض ينحل بأكمله ضمن تحليل لغوي، لأنه هو نفسه مبني كلغة، لغة حيث الكلام ينبغي أن يتحرر منها». (لاكان).

لم نوضح هنا سوى القواعد البيانية البسيطة لوظيفة لغة الحلم واللاوعي، مثلما اكتشفها فرويد لنركز أيضاً مرة أخرى على الواقعة التي تقول بأن هذه اللغة لا تماثل اللغة التي تدرسها اللسانيات لكنها تتم داخل هذه اللغة؛ لنشر من جهة أخرى إلى أن هذه اللغة langue لا توجد واقعياً إلا ضمن الخطاب الذي يبحث فرويد عن قوانينه، وبالتالي فإن البحث الفرويدي يوضح خصوصيات لسانية بحيث أن العلم لن يبلغها أبداً دون الأخذ في الاعتبار الخطاب. هذا النسق الدال هو في الوقت ذاته داخل لساني، أي عبر - لساني يدرسه فرويد بكونية «تجتاز» اللغات

القومية المتشكلة لأن المقصود هو وظيفة اللغة الخاصة بجميع اللغات. افترض فرويد بأن هذه الوحدة المتعلقة بالنسق الدال لحلم واللاوعي توليدية؛ وأن التحليل النفسي الأنتروبولوجي قد أظهر، في الواقع، أن المفهوم الفرويدي وعمليات اللاوعي التي استخلصها هي قابلة للتطبيق أيضاً في المجتمعات المسماة بالبدائية. وحسب فرويد: «ما هو مرتبط اليوم رمزياً كان مرتبطاً محتملاً وقديماً بهوية مفهومية ولسانية. فالعلاقة الرمزية تبدو وكأنها بقية وعلامات هوية قديمة. ويمكن الملاحظة في هذا الصدد بأن، ضمن سلسلة من الحالات، وحدة الرمز تتجاوز المعرفة اللسانية. وأن هناك عدداً من الرموز هي قديمة قدم التشكيل ذاته للغات».

دون الاستعانة بالفرضية التي تعتبر بأن «اللغة البدائية» ربما تكون مطابقة لقوانين اللاوعي = تلك الفرضية التي لا تقبل بها اللسانيات ولم تؤيدها أية لغة قديمة أو بدائية ضمن الواقع الراهن للمعرفة -، قد يكون من الملائم البحث عن القواعد المنطقية التي

اكتشفها فرويد ضمن تنظيم بعض الأنساق الدالة التي هي نماذج لغوية قائمة بذاتها. يلاحظ فرويد ذلك بنفسه ويقول: «هذه الرمزية ليست خاصة بالحلم، يمكن العثور عليها في كل الصور اللاوعية، وفي كل التمثيلات الجماعية، والشعبية ولاسيما: في الفولكلور، والأساطير، والخرافات، والأمثال، والحكم، ولعب الكلمات المألوفة: إنها موجودة تماماً في الحلم».

نفهم الآن أن مدى التحليل النفسي يتجاوز إلى حد كبير نطاق الخطاب المختل للذات. ويمكن القول إن تدخل علم النفس التحليلي في حقل اللغة له نتيجة مهمة وهي: منع سحق المدلول من طرف الدال، الذي يجعل من اللغة مساحة متماسكة، منطقياً قابلة للتوزيع. بالعكس فإن التحليل النفسي يسمح بتصفيح اللغة، بفصل الدال عن المدلول وإرغاماً على التفكير بكل مدلول تبعاً للدال الذي ينتجه. وهذا يعني أن تدخل التحليل النفسي يمنع الحركة الميتافيزيقية التي ربما تتعرف على مختلف الممارسات

اللغوية للغة ما، خطاب ما ونحو ما، ويحث على البحث عن الاختلافات في اللغات، في الخطابات أو بالأحرى في الأنساق الدالة للخطاب. بالتالي، ثمة مجموع هائل من ممارسات دالة عبر اللغة ينفتح من الآن وصاعداً على اللسانيين؛ على سبيل المثال، هناك خطابان باللغة الإغريقية لا يملكان بالضرورة نفس النحو السيميوطيقي بالرغم من كونهما قواعديين؛ أحدهما ربما ينتمي إلى منطق أرسطو، والآخر يقترب من منطق الهيروغليفيين، وإذا كان هذان الخطابان يتركبان بموجب قواعد نحوية مختلفة، فإنه من الممكن وصفهما بخطابين عبر - لسانيين.

إن فرويد هو أول من طبّق خلاصاته المستمدة من قواعد الحلم واللاوعي في دراسة الأنساق الدالة المعقدة. وبعد أن حلل كلمة الفكر وعلاقتها باللاوعي، اكتشف فرويد إجراءات تشكيل كلمات الفكر التي لاحظناها سابقاً في عمل الحلم: اختصار (أو إضمار)، ضغط (تكثيف مع تشكيل استبدالي)، انعكاس، معنى مزدوج، إلخ. من جهة أخرى، إن الاستنتاجات التي يستخلصها فرويد من

لغة الحلم تسمح له بالتصدي للأنساق الرمزية المعقدة، والأنساق غير القابلة للتحليل من جهة أخرى مثل التابو، الطوطم وممنوعات أخرى في المجتمعات البدائية.

إن الأعمال الفرويدية تمنح اليوم رؤية جديدة عن اللغة، حيث حاول التحليل النفسي منهجتها وتوضيحها في أبحاث الأعوام الأخيرة.

من الواضح أن النظرية التحليلية للغة لا تملك الصرامة المثالية الخاصة بالنظريات المعقدة formalisées أو المريضة Mathématisées التي توّجت اللسانيات الحديثة. ومن الواضح أيضاً أن اللسانيين يهتمون قليلاً بما يكتشفه التحليل النفسي في الوظيفة اللسانية. من جهة أخرى، لا نرى منطقياً كيف يمكن التوفيق بين تعقيدات البنيوية الأمريكية والنحو التوليدي وبين - على سبيل المثال - قوانين الوظيفة اللسانية كما صاغها التحليل النفسي بعد فرويد. هنا، ثمة اتجاهان متناقضان، أو على الأقل متباينان في مفهوم اللغة. وفرويد ليس لسانياً

وموضوع «اللغة» الذي يدرسه لا يطابق النسق الشكلي الذي تتصدى إليه اللسانيات حيث استطعنا أن نستخلص منه التجريد الثقيل والشاق عبر التاريخ.

لكن الاختلاف بين المقاربة التحلنفسية للغة واللسانيات الحديثة هو أكثر عمقاً من تغيير حجم الموضوع. إن المفهوم العام للغة هو الذي يختلف جذرياً في التحليل النفسي وفي اللسانيات.

سنحاول هنا اختصار النقاط الأساسية لهذا التباين.

إن التحليل النفسي يجعل غير ممكناً العادة المقبولة عامة من طرق اللسانيات الحالية حيث تعتبر اللغة خارجة عن تحقيقها في الخطاب، أي أنها تنسى بأن اللغة لا توجد خارج خطاب الذات، أو أنها تعتبر أن هذه الذات مضمرة مساوية لنفسها، عبارة عن وحدة محددة تتطابق مع خطابها. هذه المسلمة الديكارتية، التي تضم إجرا ءات اللسانيات الحديثة والتي وضحها تشومسكي، تبدو مهزوزة عبر

الاكتشاف الفرويدي للاوعي ومنطقه. من الآن وصاعداً، يبدو من الصعب التحدث عن ذات ما دون تتبع مظاهرها المختلفة التي تكشف مختلف علاقات الذوات بخطابها. فالذات معدومة، تتكوّن وتتفكك ضمن طوبولوجيا[3] Topologie، معقدة حيث يندرج فيها الآخر وخطابه؛ وسوف لن يعد بالإمكان التحدث عن معنى خطاب دون العودة إلى الطوبولوجيا. إن الذات والمعنى معدومان، يتكونان في العمل الخطابي (تحدث فرويد عن عمل الحلم). والتحليل النفسي يستبدل إشكالية إنتاج المعنى (إنتاج الذات في عملية الإحاطة نظرياً) بالبنية السطحية التي هي اللغة بالنسبة للسانيات البنيوية وتغييراتها التحويلية. ليس هو الإنتاج ضمن مراعاة النحو التوليدي الذي، هو، لا ينتج شيئاً على الإطلاق لأنه لا يعيد النظر في الذات والمعنى، إنما يكتفي بتوليف بنية أثناء إجراء لا يسائل لحظة واحدة أسس البنية؛ بل إنتاج فعلي يقطع مساحة الخطاب الملفوظ، وضمن التلفظ - خطة جديدة مفتوحة في تحليل اللغة - ويولد معنىً ما وذاتاً ما.

كان جاكوبسون قد لفت الانتباه إلى هذا التمييز بين التلفظ ذاته وموضوعه (المادة الملفوظة) للإثبات بأن بعض الأصناف النحوية المسماة Shifters، بوسعها التدليل على أن مسألة الملفوظ و/ أو محركاتها الأولية ترتبط بإجراءات التلفظ و/ أو محركاتها الأولية (على سبيل المثال، الضمير «أنا»، «الجزئيات والإعرابات المثبتة للحضور كموضوع للخطاب ومعها ومعه حاضر تسلسل الأحداث التاريخية»). يستخدم لاكان Lacan هذا التمييز ليدرك فيما وراء الملفوظ في عملية التلفظ، مدلولاً «لاواعيا» بقي مختفياً على علم اللسانيات: «في الملفوظ «أخشى أن يأتي» أنا هو موضوع الملفوظ، وليس موضوع الرغبة الحقيقية، إنما عبارة عن Shifter أو سبابة الحضور الذي يلفظه». «فموضوع التلفظ بوصفه مثقب رغبته ليس في موضع آخر سوى في هذه الـ «لا» حيث يجب العثور على قيمتها بسرعة في هذا المنطق...».

هذا التمييز تلفّظ/ ملفوظ ليس إلا إعادة

صياغة لمفهوم اللغة بقصد تأسيس نظرية للغة بوصفها إنتاجاً.

يرتبط التحليل النفسي بإشكالية إنتاج المعنى والذات في اللغة، ويعد بإشكالية أخرى متعلقة بأولية (تزامنية) للدال على المدلول. هنا، نحن بعيدون كل البعد عن الريبة إزاء المدلول الخاص باللسانيات البلومفيدلية وما بعد البلومفيدلية. بالعكس فإن المدلول حاضر في كل تحليل، وما ينصت إليه المحلل في الخطاب المكثف والمتنقل للحلم هو العلاقات المنطقية الموجودة بين المدلولات. لكن هذا المدلول ليس مستقلاً عن الدال، بالعكس يصبح الدّال مستقلاً، ينفصل عن المدلول الذي ينضم إليه أثناء إبلاغ الرسالة، يتجزأ إلى وحدات دالة تنقل مدلولاً جديداً، لاواعياً غير مرئي بفعل مدلولات الرسالة الموصولة بوعي (مثل الحالة المذكورة سابقاً والمتعلقة بـ «Satyre» أو «أخشى أن لا يأتي»). إن هذا التحليل المتصل بعلاقة الدال - المدلول في اللغة يثبت «كيف أن الدال يدخل، فعلياً، إلى المدلول؛ أي بشكل، كيف

لا يكون مادياً، يطرح المسألة من مكانه في الواقع، كما يكتب جاك لاكان Lacan موضحاً: «إن أولية الدال على المدلول تبدو من المستحيل عزلها عن كل خطاب حول اللغة، دون أن تشوش كثيراً الفكر، لكونها، حتى في أيامنا هذه، تعرضت للمواجهة من طرف اللسانيين». «التحليل النفسي وحده هو القادر على فرض هذه الأولية على الفكر، إذ يثبت بأن الدال بوسعه الاستغناء عن كل تفكير، من بين حالات الأقل تفكيرية، وذلك لممارسة الالتقاءات غير مشكوك فيها ضمن الدلالات التي تستبعد الذات، وأكثر من ذلك: لتتمظهر فيها بواسطة هذا التدخل المستلب الذي يأخذ مفهومه للعرض Symptôme في التحليل معنى بارزاً: معنى الدال الذي يعين علاقة الذات بالدال»(4).

أخيراً فإن مبدأ أولية الدال يؤسس في اللغة المحللة نحواً يتجاوز المعنى الخطي للسلسلة المنطوقة، ويربط بين وحدات دالة محصورة ضمن مورفيمات مختلفة للنص، تبعاً لمنطق توليفي «إن التحدد التضافري يجب أن يعتبر، بداية، كفعل نحوي». بهذا

التبديد، والتفرع، والتقطيع للسلسلة الدالة، يمكن إنتاج شبكة دالة معقدة؛ وفي هذه الشبكة، يشير الموضوع إلى تعقيد متحرك للواقع، دون التمكن من تحديد أي اسم ذو معنى محدد (ماعدا على مستوى المفهوم) لأنه «لا يوجد أية دلالة متماسكة سوى الإحالة إلى دلالة أخرى» (لاكان).

هذا الاختصار البياني لبعض المبادئ الأساسية للمفهوم التحليلي للغة، في حداثتها الجذرية بالنسبة للرؤية اللسانية الحديثة، يطرح حتماً مسألة إمكانية إدخالها إلى المعرفة اللسانية. من غير الممكن اليوم، توقع اختراق كهذا. لكن من الواضح أن الموقف التحليلي تجاه اللغة سوف لن يراعي المنهجية الحيادية للغة العلمية، وأنه سيرغم اللسانيات الشكلية على تغيير خطابها. أيضاً، ما يبدو لنا أكثر احتمالاً، هو أن الموقف التحليلي سيركز على حقل دراسة الأنساق الدالة عامة، هذه السيميولوجيا التي كان يحلم بها سوسير، ستغير بصورة غير مباشرة المفهوم الديكارتي للغة لتجيز للعلوم إدراك تعددية الأنساق الدالة المنجزة في اللغة وانطلاقاً من اللغة.

الهوامش

1) Citin parmi eux J. Van Ginneken et ses principes de linguistique psychologiques (107).

2) Voir, à ce sujet, J. - c. Sempé, J. - L. Sonnet, J. Say, G. Lascault et C. Baskès, La Psychanalyse. Ed. SG oo, coll. “la point de la question”.

3) طوبولوجيا: دراسة رياضية للفضاءات والأشكال؛ هنا، بصورة عامة، دراسة لشكل الفضاء الخطابي للذات بالنسبة للآخر وللخطاب.

4) Saussure, dons ses Anagrammes, Fut le premier linguistic que ait entendu ce “primat du signifiant” formuler une théorie de la signification dite “poétique” (cf. p. 284).

- فصل من كتاب «اللغة هذا المجهول» للمؤلفة جوليا كريستيفا.

* * *

الزنجي

أنور جرجيكو(*) - ألبانيا

كصندوق عتيق
مفتوح في كوخي
أنت يا متحف الليل الجريح
يضفر النهار
غدائر الليل السود بمشطه
فيضحك الألم

*) أنور جرجيكو Enuer Gyergeku من مواليد عام 1928 في مدينة «جاكوفا» بكوسوفا يُعَد من رواد الشعر الألباني المعاصر.

ويبكي الفرح

*

تحتفظ أجفان الليل
بأصداء العابرين
وتغرس الأغنية السوداء
العشب الأبيض
هنا في كوخي
حيث تستقر الظلال
وتهدأ الآلام

*

يطعن الليل حنجرتي
فيبدّد فرحي وسعادتي
فأضحك..!!
حين يغادرني في الفرح
لن أبكي
فابتهج أيها الألم
يا جرحي العميق
لأني.. سأجتث غداً
ألحانك القديمة

سأحصيها غداً
عند مشارف حزني

*

صدر أمي أسود مثلي
كان عُشي الأمين
كنت ظلّه
وظهر أبي أسود أيضاً
كقارب معطاء
يصعد الناس إليه
ليجدوا البقاء فيه

*

أنا والقرد في مكان ما
لن أخدع ذاتي
لن أموّه واقعي
أنا إنسان
وسقف كوخي
ينهار
وما حاجتي إلى بناء جديد
أتمدد على القش

لأمنح الآخرين الفرح
وأتمتع ببسمة الأطفال

*

في حقول العالم
أغرس تأوهاتي
فيمزقني النور
ويقطّع الحظ فؤادي
بخناجر حادة
ممتدة إليّ

*

يفور دمي
في شرايين أمل طفولتي
ومساء الغد
حين تولد
شمس من جديد
يمتد النجيع إلى العالم
ويولد الفرح في جيلي

ترجمها عن اللغة الألبانية عبداللطيف أرناؤوط

تحليل تداولي ونصي لقصة سياسية:

النموذج الجيسكاري لنهاية(*) «خطاب الاختيار الجيد لفرنسا»

جين آدم

Jean Michel Adam

ترجمة ثامر الغزي

1 – علم القص والتطبيقات الخطابية:

اخترنا لتلخيص هذا القسم الأخير ومحاولة [إنجاز خلاصة] تأليفية من مُجمل جُمل هذه المحاولة، أن ندرس قصة بعينها يمكن محاصرة ثوابتها. تتنزل دراسة القصة السياسية، فعلاً، في إطار تحليل

الخطاب. وهي، وقد تصادمت مع خطابات متساوقة، عليها أن تأخذ في حسبانها خطية التسلسلات والروابط بين الجمل. يعد «التركيب» السردي، في مقطوعة من خطاب سياسي، أحد مكونات الاستراتيجيا التي يفرضها المتلفظ على المتقبل لتأويل خطابه، فقد كتب ديكرو أن «ما يهم لفهم نص ما ليس فقط ما يحمله للمتقبل من تعيينات، وإنما كذلك المناورات التي يُكرهه عليها والمسارات التي يدفعها إلى اتباعها» (1980 ص 11). لِمَ نجد في هذا الخطاب التواضعي متتاليتين قصصيتين (ص ص 153-156) للأولى و209-211 للثانية) متجانستين نصياً (أي مشتغلتين وفق مسار الفتح والتسييج)؟

إن الانطباع بوجود انسجام cohésion مقطعي («إنها قصة»)، أو، بأكثر شمول، الأثر المتتالية يؤدي إلى حكم بالتناسق[1] داخل التناسق الكلي للخطاب، وهل يمكن لهاتين المتتاليتين، فضلاً عن الحكم النمطي (قصة 1 = مجاز، قصة 2 = قصة سيرة ذاتية)، قبول تأويل مرتبط بوظائفهما الخاصة؟ وأيَّ

أثر (أو آثـار) تسعيان إلى إنتاجه (ـها) في المتقبل المواطن؟

يؤثر فعل المتتالية للقصتين، وأثر التناسق الكلي، في التماسك المحلي للجمل المتتالية. من هنا يحصل حدٌّ أول للخطاب **كمتتالية نصية من الجمل**، وهذه الجمل يجب أن تُحلَّل انطلاقاً من النص - المتتالية كوحدة. ونضيف إلى **حداً ثانياً: كل خطاب هو متتالية متناسقة من أفعال الخطاب**.

يحكم المتقبل على نص بأنه متناسق إذا وجد فيه «قصداً» يتمسك به من البداية إلى النهاية. كل تلفظ لقصة يسعى إلى إنتاج أثر في متقبل، وهذا بفضل مسار مزدوج للتحقق: التحقق من «القصد» والتحقق من المؤسسة.

أننا نعرف منذ أوستن Austin وسيرل Searl أن التكلّم يعني الانخراط في شكل من السلوك القصدي محكوم بقواعد.

لا يمكن اعتبار «القصدية» ثانوية، فمفهوم التلفظ يجب أن يتنزّل وفق الملفوظ الإنجازي والفعل

الإنجازي وأثر القول التأثيري المتصلة بالمؤسسات التي تدعم المقاصد.

إنه حدث الخطاب المسجَّل في استراتيجيا الفعل الإنجازي، كل قصة سياسية تسعى إلى إنتاج رد فعل، وينضاف إلى الإتساق الدلالي الذي يأخذ في حسابه العلاقات بين الأحداث المعيّنة بجمل، إتساق تلفظي (أو تداولي). يقوم هذا الإتساق التلفظي، في «خطاب الاختيار الجيد لفرنسا»، على بنية كبرى تداولية أي حدث أكبر غير مباشر منجَز بسلسلة من الأحداث المحلية (وعد، سؤال، تهديد،... إلخ).

إن هدف المجموع المكوَّن من الخطاب بسيط: الحصول، في الانتخابات التشريعية على تصويت مطابق لاهتمامات السلطة السياسية. ويمكن في هذا الاتجاه اعتبار هذا الخطاب جبهة قضوية ينظمها متكلم جمع. ويمثل التصويت حسب «الاختيار الجيد» الفعل التأثيري الذي سعت إليه الاستراتيجيا.

إن الكلمات الأخيرة تمثل مفتاح العُدة الإجمالية:

«إذن، وكما قمتم دائماً فإنكم ستقومون بالاختيار الجيد لفرنسا».

إن التكرار المعجمي (قمتم، «ستقومون») يثبت أن الخطاب يسعى إلى الدفع إلي الفعل faire faire. ويمكن تحديد الملفوظ النهائي كـ **حدث تنبئي** («ستقومون») يمكن للمتقبل أن يستنتج منه **حدثاً توجيهياً**، إن الأمر يتعلق هنا فعلاً بطريقة غير مباشرة بإصدار أمر دون اللجوء إلى صيغة الأمر. الآن صار الملفوظ يعني كذلك «قوموا بالاختيار الجيد...». إن غياب التوتر، الناجم، من وجهة نظر تلفظية، عن استعمال المنجَز l'accompli («قمتم دائماً»)، متبوعاً مباشرة بتوتر تلفظي نمطي (tension énociative type) بسبب من استعمال المستقبل التنبّئي والإيعازي.

إن الخطاب كـ **قول** dire يسعى إلى الدفع إلى الفعل (إنجاز حدث الانتخاب) والدفع إلى القول (بطاقة الانتخاب كـ «صوت»). وإذا كان **موضوع** الانتخاب هذا محدَّداً منذ بداية الخطاب الرئاسي، فإن الغاية [انتخبوا الطبقة المسيِّرة = قوموا بالاختيار

«الجيد»] لا يظهر إلا في آخر المحاجة. ومثلما بيّن ف. ناف فإن اشتقاقاً تأخرياً ضروري لمعرفة «قصد» الحدث الأكبر التوجيهي الذي يمنح الخطاب انسجامه.

قد عُرِف **القصد** وبقي سؤال **المؤسسة**.

إن خطاب 27 جانفي 1978 يبدأ باستهلال (أكثر من خمس دقائق) عن الشرعية المؤسساتية لكلمة رئيس الجمهورية، في إطار الانتخابات التشريعية. ليس من حق رئيس الدولة، وهو فوق الأحزاب السياسية دستورياً، أن يأخذ الكلمة. لقد وجد نفسه مجبَراً على إنجاز عملٍ يشرّع اجتماعياً وتواضعياً ومؤسساتياً، يسمح بـ **نجاح** حدثه الخطابي (الأكبر).

إن تعاقب الملفوظات الإنجازية هو التالي: إنهم **سعداء** (نجاح) أو **بؤساء** (فشل)، حسب المؤسسة التي تضمن الأدوار وتحدِّد بالمواقع، النصوص للذوات.

سنبين أن مقطع السيرة الذاتية السردي ينير استراتيجياً تشريع ديستان: محاولة ضبط شرعية

قول حق، **وقدرة على القول** للمتلفظ - رئيس - الجمهورية.

إن دراسة أحداث الخطاب المحلية (**تبرير معرفة وقدرة على القول**) والتحليل النصي للأثر - المتتالية غير قابلين للانفصال: ليس الموضوع هو الجملة، وإنما إنتاج تلفظ في مقام خطاب نوعي.

يبدو من الممكن جلب مجموعة لسانية محددة (ملفوظ - متالية نصية) لشروطه للإنتاج.

تتحدد المتتالية التي نحللها بالروابط بين بنيتها الداخلية (نص محدد لسانياً)، واشتغالها وآثاره، ضمن مقام اجتماعي سياسي دقيق جداً.

يسعى تحليل الخطاب جاهداً ليأخذ على عاتقه النصوص باعتبارها إنتاجات لعدة استراتيجية نوعية، أي ليدرس التطبيقات الإقناعية. إن ملفوظاً منتجاً - وهنا متتالية سردية رصدها نمطياً - يتجدد باعتباره مكان تحول اللغة إلى حدث اجتماعي تواصلي.

2 - الطاقة الإجرائية للقصة الثانية: أثر المتتالية والاستراتيجيا المبررة

بعد أربعين دقيقة من التدخل التلفزي والإذاعي صرح فالري جيسكار ديستان:

«عزيزاتي الفرنسيات، أعزائي الفرنسيين// حدثتكم عن الاختيار الجيد لفرنسا/// وقد قمت به/ وقد لاحظتم ذلك/ ببعض الحدة/// يجد أن أقول لكم لماذا/ وسأروي لكم/ لذلك/ ذكرى طفولية///// حين كنت في الثالثة عشرة/ شاهدت/ في أوفرني Auvergne/ اندحار الجيش الفرنسي// وبالنسبة إلى الأولاد الذين هم في سني/ قبل الحرب/ كان الجيش الفرنسي شيئاً/ مدهشاً/ وقوياً/ وقد رأيناه يصل شتاتاً// وعلى الطريق الصغير/ قريباً من القرية التي سأذهب إليها للتصويت في مارس/ كأي مواطن بسيط/ كنا نسأل الجنود/ لمحاولة الفهم/ «ما الذي حدث؟»// وكانت الإجابة تأتي/ هي ذاتها دائماً// «لقد خدعنا»// «لقد خدعونا»// ومازلت أسمع بعد أربعين عاماً هذه الإجابة// فقلت في نفسي/ إنني إذا تحملت

يوماً ما المسؤولية/ فلن أسمح أبداً بأن يقول الفرنسيون/ «لقد خدعونا»/ ولهـ../// تصفيق///////// ولهذا سأكلمكم بوضوح// فنتائج اختياركم/ لكم أنتم/ ولفرنسا...».

يجدر، مع نص شفوي كتب انطلاقاً من تسجيل، إضافة النص المكتوب الذي وجه إلى الصحافة («لوموند» LE MONDE 30 جانفي 1978).

[«حين كنت في الثالثة عشرة شاهدت في أوفرني اندحار الجيش الفرنسي، وبالنسبة إلي الأولاد الذين هم في سني، كان الجيش الفرنسي، قبل الحرب، يمثل شيئاً مدهشاً وقوياً. وقد رأيناه يصل شتاتاً. وعلى الطريق الصغير، قريباً من القرية التي سأذهب إليها للتصويت في مارس كأي مواطن بسيط، كنا نسأل الجنود لمحاولة الفهم: «ما الذي حدث؟» وكانت الإجابة تأتي هي ذاتها دائماً «لقد خدعنا»، «لقد خدعونا». «ومازلت أسمع بعد أربعين عاماً هذه الإجابة، فقلت في نفسي إنني إذا تحملت يوماً ما المسؤولية فلن أسمح أبداً بأن يقول الفرنسيون «لقد خدعونا»، لهذا أكلمكم بوضوح...»].

ينبغي، قبل الاشتغال على النواة السردية أن نبرز تقطيع المتتالية بالانطلاق من الفكرة التالية: هذا التقطيع لا ينفك عن العلاقة: متلفظ – متقبل، أي عن استراتيجيا الفعل الإنجازي[2]. وانتزاع هذا المقطع سهلته العلامات المنتقاة التي تعزل المقطع، فقد سمحت [هذه العلامات] بتدقيق بعض العوامل التداولية المتداخلة في تحديد استراتيجيا الفعل الإنجازي.

يحدد «**منظمٌ للخطاب**» مكانَ المساهمين في عملية التواصل النصي.

بعد توقف ذي وقْع في الأسماع، ينتفح المقطع هكذا: «عزيزاتي الفرنسيات، أعزائي الفرنسيين...». هذا المُخبر عن انفتاح الخطبة، يمكن أن يفاجأ في هذا المكان وهذه اللحظة من الخطاب، ويمكن مقارنته بالكلاسيكي والديغولي[3]: «أيتها الفرنسيات، أيها الفرنسيون» أو بالعادي والجيسكاري: «مساء الخير سيدتي، مساء الخير آنستي، مساء الخير سيدي». ومقارنة كهذه تسمح إضافة إلى ما تحدثه من أثر الافتتاح برصد لفتٍ

للانتباه بواسطة علامات الملكية «أعزائي». ولهذا دلالة إضافية هي حميمية ديباجة الرسالة.

إن التأكيد يقع علي المقطع ذي الدقيقتين الذي ينفتح في هذه النقطة من الخطاب. يقطع منظم الخطاب الدفق الإقناعي ويعلن أن شيئاً هاماً سيقال.

* **علامات الاستراتيجيا المبرِّرة**: تحدد علامات لفظية - زمانية المحددات الزمانية لحدث التواصل النصي، وتدعم هذه العلامات أكثر الفصل بين المقطع المعتَبر والسياق الإقناعي السابق:

أ - «حدثتكم... قمتم به/ وقد لاحظتم ذلك... ببعض الحدّة».

إن استعمال الماضي passé composé يقحم قصداً استعادياً موجهاً نحو الخطاب السابق، فهو شكل أثر (إعادة) القراءة الموجهة.

ويقحم مظهر الأفعال «المنقضي»، من وجهة نظر تلفظية، «غياب التوتر» في العلاقة متلفظ - متقبل.

إن هذين الملفوظين يصلحان، عند تأسيس حدث إشكالي خاصة (أن يتحدث بحدة عن الاختيار الجيد) لـ:

1 - الإشارة إلى تلفظ ومحور (مضمون): «حدثتكم... **عن الاختيار الجيد لفرنسا**».

2 - وصف هذا التلفظ: «قد قمت به... **ببعض الحدة**».

إن الحدث الإقناعي الإشكالي إذن هو في الآن نفسه: 1 - محور («الاختيار الجيد») و: 2 - لهجة (الحدة).

ب - بعد طرح الحدث الإشكالي يلتفت ديستان إلى بقية تلفظه مقدماً إياه على أنه شرح - تبرير: «**يجب أن أقول لكم لماذا/ وسأروي لكم...**».

إن [زمن] الاستقبال الفاتح لقصة السيرة الذاتية، يفتح النواة السردية، جالباً «توتراً لفظياً» دالاً على ما يسميه ديبوا Dubois: «محاولة امتلاك الآخر».

إن استعمال صيغة «يجب أن»، والاستقبال

والحال تشير إلى اندماج الذات المتكلمة في ملفوظها، وإلى توتر يَسِمُ علاقة المتلفظ بالمتقبل(ين).

وتبدو قصة «ذكرى الطفولة»، مقارنة بالحدث الإقناعي الإشكالي، جواباً تفسيراً، أي استراتيجياً مبرِّرة مثالية: عرض مبرر تبني سلوك لفظي ما. وأذكّر هنا بأنه حسب هرمان باري Herman Perret فإن «الاستراتيجيا مبرِّر ضروري وكاف B لسلوك إقناعي ما A» (1980 ص 253).

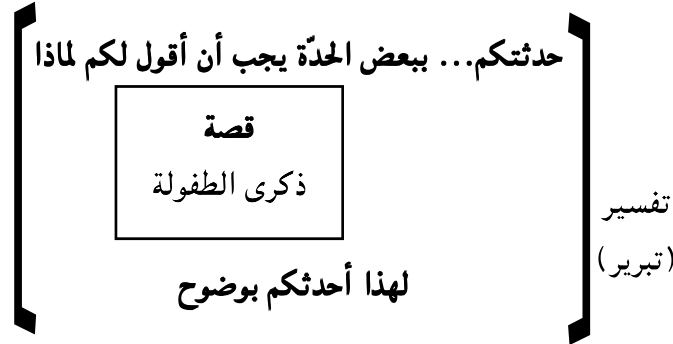
*** السمات التلفظية الشخصية وتأطير المقطع السردي: الاستراتيجيا المبررة:**

تحدد هذه العلامات حدث الخطاب الذي يُنشئه التواصل النصي: وتتلاشى داخل النواة السردية العلاقة متلفظ (أنا) - متقبل(ون) (أنتم)، وتمَّحي إلى حدود التصفيق - الاستجابة من الجمهور الذي يسِم الأثر القولي للجهار الاستراتيجي للفعل الإنجازي.

وفي المستوي الظاهر لا تعاود العلاقة متلفظ -

متقبلـ(ون) الظهور إلا مع الصيغة التلخيصية المقومة للسرد السردي: «***لهذا أحدثكم بوضوح***».

إن التأطير التفسيري للمقطع السردي هو التالي:



يؤكد هذا التأطير أن النواة السردية قد أحدثت الاستراتيجياً، في الآن نفسه من نص مساعد (سياَق) con(n)texte إقناعي، وسياق تلفظي. ويمكن تلخيص **الاستراتيتيجا** المبررة على النحو التالي:

«حدثتكم (...) ببعض الحدة/ يجب أن أقول لكم لماذا» - **تبرير ضروري للسلوك الإقناعي الإشكالي أ (A)** (صيغة الضروري).

«سأروي لكم لذلك ذكرى طفولية» = **جواب عن لماذا**

«لهذا أحدثكم بوضوح» = **سلوك إقناعي أ** '(A')

إن السلوك الإقناعي يوجد موصوفاً مرتين: أ=/ **حدّة**/ وأ' =/ **الوضوح**/.

وبما أن القصة تؤسس السبب الضروري والكافي لمثل هذه الصيغ، فإن فحص النواة السردية، قد يوفر لنا بعض تفسير.

إن الجملة التواصلية أعلاه (أو الجملة القصوى للتواصل) لا تستقر في البنية العميقة:

- المشاركون: أنا (لـ)ـكم
- حدث الخطاب: سأروي
- العلامات المكانية - الزمانية: الآن هنا
- الموضوع: ذكرى طفولية

ويبقى أن نتساءل: أية استراتيجيا للفعل الإنجازي تغطي حدث **حكاية الماضي**. لنتأمل، لمقاربة الطاقة الإجرائية opérativité للقصة الجيسكارية، ما بعد القصة قبل أن نهتم أصلاً بالمتتالية السردية.

*** ما بعد القصة: فحص علاقة نصية مساعدة/ سياقية مفتاح:**

لقد رأينا أن النواة السردية قد استُدرجت بعناية وأطِّرت. ويبدو أثر هذه القصة أبعد: فبعد لحظات من هذه المتتالية، يعود المتلفظ إلى خلاصة - أخلاقية في شكل تمثُّل ذاتي. إن الأمر يتعلق بضمان «مقروئية» القصة لغاية النجاعة. إنه يكشف بهذا، متأخراً، عن القيمة التداولية الملفوظة:

«(أ) ليس لي أن أمليها (استجابة المنتخبين) عليكم. (ب) **لأننا** بلد حرية، (ج) **ولكن** لا أريد أيضاً أن يكون لأي أحد **وأؤكد** أي أحد أن يقول يوماً إنه قد خُدع».

يستحق هذا الملفوظ تحليلاً تداولياً أدق. ففي (أ) وفي (ب)، هناك حالة تمَّ وسمها، **والتوتر** منعدم، وهو لا يحدث إلا بعد **لكن**، في صورة صيغتين متتاليتين: إحداهما للرغبة (إرادة vouloir) والأخرى (النفي) الممكن (يمكن أن يقول pouvoir dire).

إن ذات التلفظ ليست فقط شديدة الحضور («أؤكد») في الملفوظ (غياب المسافة)، ولكن التوتر بينها وبين مستمعيها، في هذه اللحظة، على أشدّه. وندرك هنا خصيصة الخطاب السياسي: البحث عن توتُّرٍ أقصى، قصد إرساء التواصل المباشر وفرض الانخراط في الأطروحات المقدمة.

لنفحص ما يحدث في موضع التوتر الشديد هذا: الـ (**ج**) يتناسب مع ملفوظٍ من جنس «لا أريد أن أعطيك نصائح، ولكن يحسن بك أن تعيد قراءة بنفنيست Benveniste عن كثب» وفي هذه الحالة «**Q** يُستخدم لإنجاز حدث (ح) بعد أن قدم P حجة لعدم إنجازه» (Ducrot 1980 ص 43).

غياب التوتر (أ) لا حدث (ح): لن أفعل الحدث التوجيهي (ح).

ب - التعليل: بسبب الجملة ج أخذاً بالحجة P: «نحن بلد حرية»

التوتر: (ج) لكن الجملة Q: أخذاً بالحجة المُقحمة

بواسطة النواة السردية (الخدعة) لا أريد أن تخدعكم السلطة كما حدث سنة 1940.

إن الوضعية الحجاجية تُستخدم لتقديم حجة ضد (أ) وبالتالي للسماح بالحدث التوجيهي **(ح)** (= أملي). ويمكن بيسر اختزالها **(خ)**:

(خ) حدث **(ح)** = أنجزُ الحدث التوجيهي **(ح)** بأن أحدد لكم «بشيء من الحدّة» و«بوضوح الـ«اختيار الجيد لفرنسا».

أي أن التلفظ بمعناه الخالص للخطاب المنطلق منذ أكثر من أربعين دقيقة حدٌ تاريخي. وبتعبير آخر، يعود كل الخطاب لإنجاز الحدث التوجيهي («إملاء» إجابة «جيدة» على الناخبين) الذي يزعم المتلفظ - المخاطب عدم إنجازه. ويتضح أنه، لنتصرف بهذا الشكل، لابد من حجة دامغة، حجة C تفسرها القصة وتبررها.

ويمكن أن نتعرف في هذا الاحتجاج على بعض ملامح البلاغة الجيسكارية في الانتخابات الرئاسية الـ 1978: إقحام مفترضات تحالف مضمون البيان.

في 1978 يذهب ديستان أبعد من هذا، بسبب حالة الصراعات الاجتماعية واحتمال فوز اتحاد اليسار. فهو لا يتردد في الإخافة وهذا جلي (في الخرقين السرديين للخطاب)، ولكن مع مواصلة الزعم بأنه لا ينجز حدث الخطاب الذي هو بصدد إنجازه. ويتبع التهديد الشديد التعتيم لحملة 1974 الرئاسية تهديد وحدث توجيهي غير مباشر سنة 1978.

وقد أصبحت هذه اللعبة ممكنة بواسطة **تعدد الأصوات التلفظي**.

إن المتكلم يتجنب الظهور بمظهر المتلفظ، أي كمصدر لاستراتيجيا الحدث اللغوي. ويتظاهر أيضاً بأنه لا يعتبر مستمعيه متحملين للأحداث الكلامية كمتقبليها. إنه يعيِّن لمستمعيه عناصر التأمل، وكأنه لا يجعل منهم متقبلين مكرَهين بواسطة جهاز استراتيجي.

يرتكز مجمل الخطاب على ازدواجية من هذا النوع:

متكلم يضع على الركح متلفظين { م 1 رئيس دول حرة لا يصنع لا يستطيع
الحدث التوجيهي A
م 2 طفل قديم من 1940 يصنع الحدث A عليه واجب

وهذا يتلاءم مع استراتيجيا الازدواجية، المعلنة منذ بدء الخطبة، بين الرئيس والمواطن فالري جيسكار ديستان («كأي مواطن بسيط»). في (أ) وفي (ب) حيث يغيب التوتر، ينفصل **المتلفظ** (م1) عن **المتكلم**. وفي (ج)، حيث التوتر اللفظي على أشده، يتَّحد المتكلم مع **المتلفظ** (م 2). ويعكس التوتر التلفظي هذا الأثر الحواري - المتعدد الأصوات.

3 - هل يمكن تعريف نواة المتتالية باعتبارها قصة؟

3 - 1 - خطاب سياسي وخطاب قصصي:

يوجد سؤال: لم تَمَّ في آخر الخطبة إدراج ذكرى من الحياة الذاتية وإبرازها ؟

إن السياق الإقناعي جلي: يتعلق الأمر بخطاب سياسي يُستخدَم في إطار انتخابي.

إننا نُعرِّف، متفقين مع جان ديبوا (1971)

مجمل خطاب 27 جانفي 1978 كخطاب سياسي، لأنه يوائم بين شكلين بلاغيين كبيرين: **خطاب جدالي** (نقد البرنامج)، **وخطاب تعليمي** (يسعى إلى الإقناع).

نشاهد، بواسطة خطاب جدالي، دحضاً لأطروحات المنافسين، إن الواجهة الإيديولوجية للمرجع (البرنامج العام) تدحضها واجهة إيديولوجية ثانية تضع أقوالاً مناقضة للسليقة: الاختيار **الرديء** يدحضه الاختيار **الجيد**. وهكذا يكون حدث الخطاب مبرَّراً: «أكون مخلاً بواجبي إن لم أنبهكم».

وبواسطة الخطاب التعليمي، يريد المتلفظ أن يتبنى المستمعُ - المتقبلُ حججَه، ليتم الـ «اختيار الجيد» الذي يمليه «العقل السليم»، ألم يقل في آخر المقدمة: سأكلمكم عن الاختيار الجيد الذي يمليه العقل السليم.

تقدَّم الحجج هكذا كأقوال لها قيمة الحقيقة: يُفترَض أن منطق «العقل السليم»، يعضد الخطاب. وقد ازدادت حدة هذا بفعل أن هذا الخطاب من نمط مخصوص: الذي يتكلم لا يرغب في الحصول على

السلطة ولكنه يريد الاحتفاظ بها في اللحظة التي يخشى فيها ضياعها، لذا كان سياق الخوف (التنبيه، موضوع الاندحار والخديعة). وفضلاً عن هذا فإن الجمهور الذي يوجَّه إليه هذا الخطاب غير متجانس. فهو ليس جمهور حزب، إننا نشاهد «إزالة تسييس» للخطاب وسعياً لتقديم نابع من الرأي العام «للعقل السليم».

يصبح السؤال إذن: ما دور النواة السردية ضمن تداخل الخطابين الجدالي والتعليمي؟ وأي استراتيجيا بالتحديد تخدم اللجوء إلى القصة؟

2-3 – المتتالية القصصية ومنطق الجمل (الكبرى)، محاولة تمثُّل لخطية التتابعات:

إذا اعتبرنا أن للوقف الشفوي نفس قوة التنقيط الكتابي، فإن كتلة نصية أولى تقدم القصة:

(I) «عزيزاتي الفرنسيات... ذكريات الطفولة»

(الشفوي = وقف بخمس ثوان، الكتابي = بداية فقرة)

هذا القطع سُيطر عليه، في مستوى التلفظ، بعلامات تلفظ الخطاب (أنا + الماضي + الحاضر + المستقبل).

(II) أُتبع هذا التقديم بجملة أولى تلخص وتقدم القصة على أساس القطيعة بين مقام التلفظ ومقام الملفوظ.

مقام التلفظ = أنا = الحاضر - رئيس قابل مقام الملفوظ = **أنا - الماضي - طفل**

«**حين كنت... اندحار الجيش الفرنسي**»

(وقفة كبرى شفوياً، نقطة كتابياً)

تجيب جملة العرض هذه عن الأسئلة الخفية لمتقبلي كل قصة: **من**؟ (ذات التلفظ/ ذات الملفوظ)، **متى**؟ (الماضي: منذ 38 عاماً) وأين؟ (في Auvergne). وقد حُدِّد أيضاً بـ **ماذا** يتعلق الأمر: باندحار الجيش الفرنسي (تلخيص مقام الملفوظ - القصة، في الماضي حتماً). إن استعمال الماضي المنقضي passé composé (شكل المنجَز) يلغي كل

توتر تلفظي ويقدم الوقائع كما تمت. وبعكس ماضي القص (3) passé simple الذي يُبعد الوقائع، يتضمن الماضي المنقضي أثراً للحدث المروي في حاضر القص (خيار استراتيجي لتلفظ الخطاب بالنسبة إلى التلفظ التاريخي).

وتظهر ذات التلفظ، في هذه النقطة الأساسية من القصة، كمشاهد سلبي للأحداث، يصلح هذا الملفوظ إذن لإقحام انفكاك تلفظي، فهو يسمح بأن نعْبُر بالمخاطَب من مقام خطاب إلى مقام قصة، وبأن نرسي فيه كله دفعة واحدة، كامل الرمز القصصي الذي سيحتاجه. ورغم تلاشي علامات تلفظ الخطاب، تؤكد الإجابة عن الأسئلة الخفية أن القصة بناء آخر حواري يقحم الآخر كمتلفظ مشارك.

(III) تُدخِل أول جملة قصصية كبرى (= **ج س1**) عناصر الوضع الرئيسي، على أساس الاسترجاع (قبل الحرب):

«**بالنسبة إلى الأولاد الذين هم في سني... وقوياً**»

(وقفة كبرى شفوياً: نقطة كتابياً)

عند نقطة الانطلاق هذه يظهر المعنى/ **القوة/** كما تظهر معرفة عامة لذات التلفظ وللمجموعة التي يتوحد معها (الأولاد الذين في سنه). على أساس هذا الوضع الرئيسي من نمط الاعتقاد/ المعرفة بكيان الأمة ترتكز القصة. ويمكن إضافة دلالة حافة/ **الغبطة/** مرتبطة بالقيم المدرَجة على الساحة (ذكور - شجعان...).

(IV) الجملة السردية الثانية (= **ج س 2**) تُحدث قلباً:

وقد رأيناه يصل شتاتاً

(وقفة قوية شفوياً، نقطة كتابياً)

وندرك التأزم النمط (complication type) لأي قصة تواضعية، حيث يقطع الحدث الثاني الوضع الرئيسي:

ج س 1: وضع رئيسي ــــ (قطعة) ← ج س2: تأزم

/نشوة/ /غصة/

جيش قوي جيش شتات

(V) تُزاوِج الجملة السردية الكبرى تلفظ القصة (نحن + ماض دائم imparfait + **خطاب منقول** discours rapporté) وتلفظ الخطاب (أنا + مستقبل).

ويتلاءم إدخال توتر تلفظي مع مقاربة القصة، الماضي: مقام الملفوظ، والحاضر - المستقبل: مقام التلفظ (الانتخابات التشريعية القادمة). وتسمح هوية المكان بتحديد المقامات الضاربة في الزمن بتسريب تحديد استراتيجي للمتلفظ - أنا والمخاطَبين - أنتم: «مواطن بسيط»، في المقطع. إنها كل دقة التضمين لجملة مستقلة.

إن الجملة السردية الكبرى بأتم معنى الكلمة (**ج** س 3) متكونة من انعكاس (ج س 2):

«**وعلى الطريق الصغير... ما الذي حدث؟**»

(وقفة حادة شفوياً، بداية فقرة كتابياً)

تبدو (**ج** س 3) بحثاً عن معرفة أسباب القطيعة الواقعة بين (**ج** س 1) و (**ج** س 2).

(VI) «وكانت الإجابة تأتي... لقد خدعونا»

(وقفة واضحة شفوياً، فقرة كتابياً)

في (**ج** س 4) تبدو الإجابة كحل:

(ج س 2) - واقع ⟵ سبب - (ج س 4)

«جيش شتات» أسئلة (ج س 3) ⟵ إجابة: «لقد خدعونا»

لا ترتكز **المعرفة** على الوهم الرئيسي المحتمَل، ولكن على فعل **ذات مضادة** (antisujet)، **بطل مزيف مخادع** نموذج قريب من نماذج القصص التقليدية (الحكاية العجائبية مثلاً). في مقابل **نحن** السائلين (أولاد [سنة] 1940) والمجيبين (الجنود) وفي مقابل **نحن** الأمة المقدامة، نجد المبنيَّ للمجهود مسيِّري الدولة، متخفين هكذا خلف الصورة اللسانية للمبني للمجهول، يلبسون أيضاً الصورة السردية للبطل المزيَّف المخادع:

ON (المبني للمجهول السلطة) نحن (الأمة)

بطل مزيد مخادع—— خان ⟵ مخدوع - ضحية

إن التحول مضاعَف، فبين (ج س 1) و(ج س2) نجمت الخديعة، وبين (**ج** س 1 - **ج** س 2) و(**ج** س4)

تمَّ اكتساب **معرفة**، على أساس حدث قائم على سعة الفعل الإدراكي (**ج** س 3 = الاستفسار).

(VII) **ومازلت أسمع... هذه الإجابة**

(وقفة قوية شفوياً، بداية فقرة كتابياً)

تعيد هذه الجملة المستقلة التقييمية إقحام الـ **أنا**، أي توحيد ذات الملفوظ، التي ماتزال إلى حد هذه النقطة ملتبسة بالآخرين، ومثلما هو الشأن أعلاه فإنها تلغي حيزاً زمنياً من أربعين سنة وتعيد إقحام مقام التلفظ. وهي **تجعل** الأحداث الماضية شديدة الحضور، والإجابة الماضية شديدة المعاصرة. كيف لا نرى، في هذا الصوت الذي يخترق الزمان والفضاء، صورة البطل المناسب (مثل جان دارك Jeanne d'Arc)؟ إن هذا يرتب التتابع مع الجملة الكبرى الأخيرة الشديدة الإتفاق.

(VIII) في (**ج** س 5) وبينما تلاشى [الضمير]، تفردت ذات التلفظ ودَقَّقت على أساس **المعرفة** المكتسَبة في (**ج** س 4).

فقلت في نفسي... بأن يقول الفرنسيون: «لقد خدعونا»

تحدِّد الإرادة (عدم السماح مطلقاً بـ...») ذات الملفوظ. [هناك] حل يُصار إلى تطبيقه حين يتم امتلاك **السلطة** (المسؤولية»). تحدِّد الصيغُ الثلاث (**المعرفة، الإرادة، القدرة**) **الكفاءة** السردية للذات: **معرفة الفعل، إرادة الفعل، والقدرة على الفعل**. إن الإتصال السالف بين ذات الملفوظ وذات التلفظ يفتح على البنية التالية:

ذات SUJET	سياق تاريخي	صيغ
ذات الملفوظ	منذ 40 عاماً	معرفة
(طفل)	هزيمة 1940	إرادة/ تأثيري/
لا سلطة		
ذات التلفظ	27 جانفي 1978	معرفة
(رئيس)	انتخابات تشريعية	إرادة/ تأثيري/
سلطة		

عند نهاية القصة تصبح الذات بعد سلبيتها وجهلها بالحقيقة (= ج س 1)، **كفاءة وإيجابية** إلى حد ما (الحل المتخذ في (**ج** س 5)). إنها تعرف (معرفة) الآن الحقيقي وفعلها صار مهيأ ومبرراً.

إنها تستطيع أن تفي بوعدها. ونتعرف هنا على عمود أي رواية تدريبية: حلقة التأويل التي تدشن للبطل عصر الفعل. يقترح سوزان سليمان Susan Suliman (1979 ص 30) تلخيص كامل المقطع الأكبر لقصة التدريب المثالية الإيجابية كما يلي:

اختبار(ات)

المقطع: جهل الحقيقي ←—— معرفة الحقيقي ←—— حياة جديدة

(ز 1 – ز 2) وفق «الحقيقة»

تجاوز(ها)

سلبية ←———————— فعل صالح

إن القصة الحالية تبدو نموذجاً مختزلاً ومطابقاً وهو يستمد جزءاً من هذه المطابقة. وكما ينبه سوزان سليمان فإن «بطل التدريب كائن سلبي قبل كل

شيء: إن اكتساب المعرفة هو الذي يدشن له عصر الفعل. نجد أنفسنا إذن إزاء هذا المسخ الذي قد يكون «اختباراً سلبياً»، أو بأكثر دقة اختباراً لم يتحرك فيه (بعد). ولهذا النمط من الاختبارات اسم: إنه اختبار التأويل. [...] ويفضي بنا اختبار التأويل هنا إلى تأكيد معرفة «حقيقية» دون احتراز» (1979 ص 31).

تثبت الثواني العشر للتصفيق التي تلت مقطع السيرة الذاتية أن المتقبلين أدركوا المسار السردي لذات الملفوظ - القصة (جيسكار الصغير) وبالتالي كفاءة ذات التلفظ (جيسكار رئيس الجمهورية). أصبح المتكلم المتلفظ، بفضل الأثر القصة، هذا البطل الكفء الذي (سـ)ـــيتصدى للأبطال المزيفين المخادعين، والذي لن يسمح، في 1978، باندحار جديد. وهكذا أعطت الاستراتيجيا السردية شرعية للتأثيرات المانعة (تحذير) والمحرضة (نصح). لقد أضفى الرئيس على كلامه شرعية. لقد وعد بشيء يمكنه أخيراً الوفاء به في 1978. إن خطابه الآن

مضمون مؤسساتياً وإرادياً (الوفاء بالوعد، الإصغاء إلى صوت الماضي).

(IX) يقسم **السقوط** كإجابة عن السؤال المطروح. فهو يعيد إدخال علامات تلفظ الخطاب (أنا + أنتم + الحاضر) وفكرة الخطاب: «نتائج اختياركم...».

3-3 – الزمانية والتكرار داخل النواة السردية:

اعتدنا على رسم القصة كمتتالية زمانية من الأحداث التي وقعت (على الأقل) لأحد الفواعل. ولنفترض الأقسام ح = أحداث، وز = زمن وفا 1، فا 2، فا 3 = فواعل جماعية قابلة للتعريف:

	أحداث	**زمن**	**فاعل 1**	**فاعل 2**	**فاعل 3**
تلخيص	حدث أكبر	**13** عاماً	أنا	الجيش الفرنسي	ø
ج س **1**	جيش مثير للإعجاب	قبل الحرب ز **1**	الأولاد الذين هم في سني	الجيش الفرنسي	ø
ج س **2**	جيش شتات	ز **2**	نحن	الـ (جيش الفرنسي)	ø
ج س **3**	السؤال	ز **3**	نحن	الجنود	ø
ج س **4**	الإجابة	ز **4**	نحن	«نحن» (جنود)	البناء للمجهول ON

ج س 15	نتيجة «حل»	ز 5	أنا	الفرنسيون	البناء للمجهول ON

يمكن أن نستنتج من خلال هذا الجدول أن المؤشرات الزمانية مختزلة جداً وأنه على المخاطَب، بحكم معرفته بالعالم، أن يعرِّفها كمتتالية زمنية خطية بسيطة.

ولا تبدو الروابط الزمانية في مثل أهمية الروابط المنطقية التي تظهر في تتابع الأحداث وفي الجدول الثاني (انظر أسفله).

لقد طرأ على الفواعل عدة تغييرات: فا 1 يضم دائماً «أنا»، ولكنه «أنا» يتعمم داخل الجماعي، ليعاود الظهور في نهاية القصة ويستخلص النتائج من الأحداث. والفاعل فا 2 هامٌّ أيضاً، إذا اعتبرنا أن الجنود جزء من الجيش **الفرنسي** وجزء من **الفرنسيين**. هذا الانزلاق التدريجي من الجيش إلى الجنود ثم إلى الأمة، يبدو أساسياً. ولا يظهر الفاعل فا 3 إلا في الخطاب المنقول المباشر، وهو ما يوهم بكلام مباشر للأمة نفسها.

4-3 – الانزياحات التلفظية ونصية المقطع:

يسمح كشف هذه التسلسلات المنطقية بتحديد المتتالية نصياً سردياً. ولكن يبقى [ذلك] قليلاً جداً باعتبار تعقد اللعبة التلفظية والانزياحات، التي يسعى إلى عرضها الجدول التالي:

يصور الجدول من الأصل

يرتكز تماسك المتتالية على تاريخية تحجب، في الواقع، مساراً محدَّداً لإكساب ذات التلفظ الكفاءة والشرعية المكتسبتين من قبل ذات الملفوظ. ثم إن اختيار الظرف التاريخي الأشد تأزماً (اندحار 1940) يسمح بإرساء شكل آخر، مكتوم، هو قوة الفعل الإنجازي التأثيرية:

إخافة	لـ	دفع إلى القول	«التصويت»
			=
		دفع إلى الفعل	إتمام حدث الانتخاب «الجيد»

يتخلى المتلفظ، بتقديمه قصته كتفسير لـ «حدة» تلفظه، عن مخططه العقلي للمعرفة ليستقر داخل المخطط الانفعالي.

4 - قصة السيرة الذاتية: واقع الذكرى وحقيقة الخطاب

إضافة إلى خصوصيتها التبريرية **للمعرفة** ولحدث الخطاب، تضم قصة السيرة لفالري جيسكار ديستان، ككل نموذج سردي نمطي **exemplum**، فصلاً تأويلياً. يزعم المتلفظ أنه لا «يملي» على

متقبليه اختيارهم، ولكن علاقة القصة بباقي الخطاب، تعبر بما فيه الكفاية عن («رشاد») التدخل. أما البعد التداولي، فيكمِّل التأويل «الجيّد» بفكرة التصويت حسب الاختيار «الجيد». إن نهاية الخطاب بيّنة:

... «أياً كنتم، مغمورين أو مشهورين، ضعفاء أوأقوياء، فإنكم تملكون نفس القدر من مصير بلادكم. وهكذا فإنكم، وكما فعلتم دائماً، ستقومون بالاختيار الجيد لفرنسا».

من حدث القص ذي النمط التقديمي، نمرّ، منذ هذه اللحظة، إلى حدث التهديد الذي يتمثل في الإخافة **للدفع إلى الفعل** (الدفع إلى الانتخاب). إن حدث القص المقدم **كمفسر**، **والتقديمي** بطبعه، يخفي انحرافاً. ويظهر هذا، بشغله وظيفة مختلفة تماماً داخل الخطاب، كمحدثٍ أكبر للغة التوجيهية وكتهديد داخل المتتالية السردية.

تتضوع من هذا الخطاب رائحة السلطة السياسية في أعلى درجاتها الهرمية. إنه ليس خطاب السلطة ذاتها، ولابد، ليكون «إنجازياً» performatif،

ولـيـقـدح الأثـر المـقـامـي perlocoutoire المـطـلـوب، أن يتعرف المتقبلون على نوايا السلطة، ولابد من توسط **سلطة القصة** التي ترسي تبرير **القول**. **لننجز أشياء بالكلمات**، لابد من إجرائية/ تداولية للقصة، ولابد من بأس استراتيجيا الفعل الإنجازي.

ومثلما بيّن فيليب لوجون Philippe Lejeune في أعماله عن السيرة الذاتية، فإن كل قصة بضمير الأنا تقتضي أن الفاعل، وإن روَيْنا عنه مغامرات قديمة، هو في نفس الوقت الشخص الحالي الذي ينتج القص. إن ذلك الملفوظ، وهي لا تنفصل عن ذات التلفظ، مزدوجة. وهو لا يعود فرداً إلا حين يتحدث الراوي عن قصة الراهن: [وهذا لا يحدُث] مطلقاً في الاتجاه الآخر لتعيين فاعل خالص من أي راو حالي. إن الغاية القصوى للحقيقة هي الكائن لذاته متجلياً في حاضر التلفظ، لا كائن الماضي في ذاته. إن التشابه بين جيسكار ابن الثلاث عشرة سنة، كما صُوِّر في القصة، وجيسكار 1940 كما **كان** يهمنا أقل مما تهمنا استراتيجيا فالري جيسكار ديستان في 1978 لرسم لحظة من ماضيه (والماضي الوطني).

وكما كتب جان بيار فاي Jean-Pierre Faye في «**اللغات الكليانية**» **Les Langages totalitaires** (1972): «كيف سارت الأمور فعلاً، فيما يسمَّى بالواقع؟ وهل يمكن أن ندعو الطريقة الأخرى للكلام بالواقعية؟»، يمكن القول إن الخطاب السياسي يستعمل استراتيجيا تطمح إلى تنظيم الفضاء الاجتماعي الحالي: لا تقوم القصة على **التعبير عن الماضي** بقدر ما [تقوم على] **صنع التاريخ الحالي**. هنا كل إجرائية قصة السيرة الذاتية الجيسكارية، القصصية نصياً، ولكن الإيعازية - الحجاجية خطابياً.

إن مقياس حقيقة القصة مرتبط باستراتيجيا الفعل الإنجازي، لا بالإحالة التاريخية. إن ثنائية أوستن Austin صحيح/ خطأ لا تطبَّق على الملفوظات التقريرية كما تطبق علي مجموع الملفوظات: إنه عنصر استراتيجي مرتبط بسلطة - مؤسسة، وهذا معطى مما يسميه ليحندر Legendre «الأدوات الدوغمائية للسلطة». إن الحق إلى جانب المؤسسة والإيديولوجيا المهيمنة. [تصبح] التطبيقات

الخطابية، عبر التناقض صحيح/ خطأ، مجال الصدام بين الإيديولوجيا المهيمنة والإيديولوجيا المهيمَن عليها. وتأتي قصة السيرة الذاتية هنا، لتعويض المؤسسة المغيَّبة (أخذ كلام غير دستوري)، واستغلال شرعيتها ولتعزيز صدق الخطاب.

إذن: **أنا أقول صدقاً حسب سلطة** لا مؤسساتية ولكن **قصصية**. كذا يظهر فالري جيسكار ديستان على الركح كمخاطب - متلفظ منصَّب. إن الممارسات الخطابية، بتأمين الشكل الإيديولوجي للسلطة، تستطيع، بلعبة ثلاثية، أن تنتج إيديولوجيا السلطة وأن تجعلها اجتماعياً مقبولة وأن تعزز تسلطها. إن القصة تطمح، بمجرد الدفع إلى الاعتقاد (وهو أيضاً دفع للحب)، إلى تحويل المتقبِّلين، وهنا، بمنتهى التجسيد، [تحويل] انتخابهم وأصواتهم، لفائدة السلطة القائمة.

إن هدف هذا الدفع إلى القول والدفع إلى الفعل ليس إلا إخضاعاً.

الهوامش

*) نسبة إلى فالري جيسكار ديستان Valéry Jiscard d'Estaing.

1) وجدنا ترجمات عديدة لمصطلح illocutoire نذكر منها «قول تحقيقي/ كلام محقق» في معجم اللسانية لبسام بركة و«إنشائي (مقابل خبري)» في المعجم الموحَّد لمصطلحات اللسانيات «الذي أنجزته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، و«لاقولي» عند د. صلاح الدين الشريف في دراسته عن الاتجاه البراغماتي ضمن «أهم المدارس اللسانية» ومصطلح عبدالقادر قنيني «قوة الفعل الكلامي»، في ترجمته لكتاب أوستن «نظرية أفعال الكلام العامة» ط 1، المغرب دار إفريقيا الشرق 1991. وفضّلنا مصطلح أحمد المتوكل «الفعل الإنجازي» (انظر كتابه «دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي» المغرب، الدار البيضاء، دار الثقافة 1986 ص 109)، لأنه بدا لنا أقرب إلى المعنى الذي يحدده ديبوا في معجمه dictionnaire der linguistique, Jean DUBOIS, Paris, Larousse 1984 إذ يقول في ص 250 معرِّفاً به: «هو كل حدث كلامي ينجز أو يسعى إلى إنجاز الحركة المعيَّنة. فالجملة «أعد بألا أكرر هذا» مثلاً تنجز في ذات اللحظة (أي لحظة التلفظ) حدث «الوعد». (المترجم).

2) نسبة إلى الرئيس الفرنسي الأسبق شارل ديغول.

3) نجد في الفرنسية عدة أنواع للماضي من أكثرها استعمالاً le passé composé وle passé simple أو يطلق الـ Passé simple على الصيغ الفعلية التي تعبر عن الخطاب القصصي والملفوظ التاريخي. أما الـ Passé composé فيطلق على مجموع الصيغ الفعلية المعبرة عن المظهر المنقضي، وهو يحدِّد موقع الملفوظ بالنسبة إلى الذات المتكلمة، وعند لحظة التلفظ يكون الأمر قد تم وانقضى. (انظر ص 364، dictionnaire de linguistique, Jean DUBOIS) (المترجم).

* * *

المسرحة باعتبارها مقولة أنثروبولوجية(*)

فولفغانغ إيزر

ترجمة الجلالي الكدية

– 1 –

إذا ما أردنا الغوص في الضرورة التاريخية للأداة الأدبية، تلك الأداة التي لم تعد تحتكر مجال التسلية ووقت الراحة بل تقلص ذلك الدور حالياً بسبب التنافس مع الوسائل الإعلامية البصرية. فينبغي لنا أن نكتشف ما وراء الأشكال السالفة

والشائعة لمشروعيتها وهي: استقلاليتها ودورها المحاكاتي للظروف الاجتماعية وأيضاً قوتها التوليدية في تكوين الواقع كما ترى ذلك الماركسية المتنورة عند كوزيك مثلاً[1]. إذن العنصر الذي ينبغي التركيز عليه هنا هو الجهاز الأنثروبولوجي للكائنات البشرية التي تعتمد حياتها على الخيال.

الأدب، إذن، له بنية تحتية ولو أنها تتميز بليونة لا شكل لها وتتجلى في إعادة هيكلة مستمرة للأشكال المشروطة ثقافياً، تلك الأشكال التي تتبناها الكائنات البشرية. وباعتبار الأدب أداة للكتابة فإنه يعطي حضوراً لما قد يظل غائباً بدونه. لقد حقق الأدب دوراً بارزاً باعتباره مرآة تعكس الليونة الإنسانية في الوقت الذي استحوذت وسائل الإعلام الأخرى على جل وظائفه السالفة. وإذا كان الأدب يسعف على إعادة هيكلة لا حدود لها لليونة البشرية، فإنه يدل على رغبة راسخة عند الكائنات البشرية من أجل أن تصبح حاضرة لذواتها. ومع ذلك فإن هذه الرغبة الملحة سوف لن تتخذ شكلاً نهائياً لأن القبض على الذات ينشأ من تجاوز الحدود. يوزع الأدب الليونة الإنسانية إلى شتى الأشكال وكل شكل

هو تمثيل للمواجهة الذاتية. يمكن للأدب باعتباره أداة أن يبين أن كل تحديد ما هو إلا وهم. كما أنه يشمل عدم أصالة جميع الهيكلات الإنسانية التي يقوم بعرضها إذ إن هذه هي الوسيلة الوحيدة التي من خلالها يمكن للأدب أن يعطي حضوراً للطابع المتقلب لذلك الشيء الذي يتوسط له. ولعل هذه هي الحقيقة التي بواسطتها يواجه الأدب الإدراك بأنه وهم ويقاوم من يدحضه باعتباره مجرد خدعة. وإذا بيّن الأدب أن الليونة الإنسانية تدفعها الرغبة من أجل الظهور في شكل من الأشكال دون تقييد ذاته في أي من هذه الأشكال المحصل عليها، فبإمكانه تسليط الضوء على الشيء الكثير لبنيتنا الأنثروبولوجية.

وإلى حد الآن لم تحظ التضمينات الأنثروبولوجية للتخييلية الأدبية باهتمام كبير. كتب توماس ج. روبرتس قائلاً: «على قدر ما استطعت تحديده فإن مفهوم التخييل باعتباره شيئاً قصدياً اخترعته إحدى الثقافات ثم اقتبسته ثقافات أخرى لا وجود له في كتابات علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع»[2]. كما يؤكد روبرتس أن «مسألة

الاختراع والاقتباس ليست مسألة بدون جدوى لأن الأجوبة عنها قد توحي بأجوبة عن أسئلة أكثر أهمية. مثلاً: ما هي استعمالات التخييل القصدي التي تسخره لها ثقافة ما؟ وأي أنواع الثقافات تحتاج إلى أداة من هذا النوع وبالتالي تستغلها بشكل تام عند اكتشافها؟ وما هي الثقافات التي لا تحتاج لهذه الأداة وتظل متجاهلة لها؟»[3].

وإذا كانت للأعمال التخييلية دلالة للأنثروبولوجيا الثقافية فإلى أي مدى يمكن لهذه الدلالة أن تقاس من خلال ما يمكن اعتباره الطابع الرئيسي للتخييلية الأدبية. أي تواجد المقصور المتبادل؟[4] ويمكن تصور هذه المضاعفة الملازمة للتخييلية ويتداخل في منظور واحد فينكشف. ويعبر نيتشه عن ذلك بقوله: «إذا ما حاولنا ملاحظة المرآة في حد ذاتها فإننا لا نكتشف في النهاية سوى أشياء فوقها. وإذا أردنا القبض على تلك الأشياء فإننا في نهاية المطاف لن نعثر إلا على المرآة نفسها»[5]. لا يمكن إدراك المرآة من خلال مصطلحات متسامية بقدر ما يمكن تثبيتها إلي جدلية قد تقصي التفاعل. فالصيغة البنائية للتخييلية لا تستلزم تركيباً

للمواقف المتشابكة والمتفاعلة بل كشفاً لامتناهياً لها. في غياب أي مرجع متسام وأي بعد ثالث شامل تظهر التخييلية الأدبية بطابع ثنائية متأصلة. وهذا فعلاً ما يشكل مصدر قوتها العاملية. وبما أن هذه الثنائية لا يمكن توحيدها فإن أصل الانشطار يمتنع عن الإمساك به ومع ذلك فإنها تظل حاضرة كقوة دافعة تسعى باستمرار إلى التأليف بين الكينونتين المنفصلتين.

وإذا كان تواجد المقصور المتبادل هو السمة المميزة للتخييلية فإنه يحقق نموذجاً أنثروبولوجيا جوهرياً يتجلى في صيغة الرديف. وفي كلا الحالتين، أي حالة الرديف وحالة التخييلية، فإن المضاعفة تظل النموذج الأساسي.

وحسب رأي هلموث بليسنر فإن الانقسام خاصية من خصائص الكائنات البشرية حيث يقول:

«إن إدراكنا الذاتي العقلاني يمكن صياغته بفضل الفكرة القائلة بأن الكائن الإنساني باعتباره كائناً يرتبط بصفة عامة بدوره الاجتماعي دون أن يحدد في دور خاص. فالشخص الذي يقوم بدور ما أو يحمل صورة اجتماعية ما لا ينطبق مع نفس تلك

الصورة ومع ذلك لا يمكن تصوره منفصلاً عنها دون تجريده من إنسانيته... ولا يمكن أن يمتلك ذاته إلا من خلال ذاته الأخرى. وبواسطة بنية الرديف هذه حيث يرتبط حامل الدور بصورة الدور نعتقد أننا وجدنا عنصراً ثابتاً منفتحاً على كل نموذج من نماذج الجماعية الإنسانية ويشكل إحدى الشروط الأساسية المسبقة للإنسانية. يستطيع الرديف دائماً أن ينسى أنه رديف أو أن يُدْرِك في الحقيقة طبيعتَه الازدواجية، وبالتالي تذوب ذاتهَ في الصورة الاجتماعية أو يؤسس ويحافظ على التوازن بين نصفيه الخاص والعام... وبناء على استعداده بكونه رديفاً، وهي بنية تسمح للكائن البشري بأي نوع من الإدراك الذاتي، فهذا لا يعني بتاتاً أن أحد النصفين أفضل من الآخر «بطبيعته» لأن الرديف له إمكانية جعله كذلك لا غير»(6).

ولأن الكائنات البشرية لها أردافها فإنها في أحسن الأحوال اختلافية تنتقل بين أدوارها المختلفة التي تحل محل بعضها وتعدله. ليست الأدوار أقنعة تتحقق بواسطتها أهداف براغماتية، بل هي وسائل تساعد الذات بأن تكون شيئاً آخر غير الدور الفردي.

وبالتالي فوجود الإنسان من أجل ذاته يعني قدرته على مضاعفة ذاته.

وبطبيعة الحال فإن الدور الفردي سيكون محدداً من قبل الوضعية الاجتماعية، لكن في حين يشترط تكيف الأدوار الفردية هذا شكل الأدوار فهو لا يشترط وضعية رديف البشرية. فعندما تطبع الوضعية الاجتماعية الانقسام دون ربطه أو إقصائه فإنها تكشف عن ازدواجية الإنسانية لتتفرع إلى تعددية الأدوار. وهذه الازدواجية نفسها تنشأ من وضعيتنا اللامركزية، وبالتالي فوجودنا لا جدال فيه وهو في نفس الآن ليس في متناولنا. إن بليسنر لا يتصور هذا الاستعداد الجوهري للكائن البشري من وجهة نظر التحليل النفسي عند لاكان المتعلقة بالذاتية المركزية، وليس لأنه لا يستطيع تبني الرأي القائل بأن الذات المركزية الأصلية تدرك نفسها منقسمة على ذاتها في الصورة المرآوية، بل لأنه لا يقبل فكرة الذات التي تعود إلى نفسها. كما أن الوضعية اللامركزية للكائنات البشرية تقصي إمكانية وصول الذات إلى ذاتها والتي تنشأ من رسم الحدود وإزالتها المتواصلين لصياغة الذات لذاتها[7].

بالإضافة إلى هذا ليست الأدوار شكلاً من الأشكال التي تجعل الذات في المتناول بل فقط ترمز إلى كيف يكون المرء في صورة خاصة وفي دور خاص دون السماح له بـ «امتلاك» نفسه. ورغم أن «امتلاك» الذات بالشكل الذي يريد المرء أن يظهر به شيء مرغوب فيه إلا أنه سيكون خطيراً تكثيفه واختزاله في دور واحد، وذلك لأن ضيق أي دور كان وتغييره سوف يكونان عائقين في نفس الوقت. إننا أنفسنا منفصلون عن ذواتنا لكوننا بالذات موجودين ولكن لا ندرك ما هو ذلك الوجود. ولأننا لا نستطيع القبض على ذواتنا في أي دور مطلق فإن ذلك يزيل كل القيود على عدد الأدوار التي يمكن القيام بها.

يمكن إدراك وضعية الرديف الذي يميز الطبيعة الإنسانية بطرق مختلفة. تؤكد فلسفة الذاتية الحالية أن الذات لا تكون حاضرة من أجل ذاتها إلا إذا أصبحت واعية أن أساسها ممتنع عنها، وبالتالي فالوعي بهذا الامتناع ينبغي أن يندرج في كل من هذه التجليات. تصبح الذات ذاتاً من خلال الحفاظ على توازن ما على هذه القمة باعتبارها السبيل الوحيد من أجل تحقيق حياة واعية(8).

وتقابل هذه الرؤية بشكل تام أسطورة الجنس للكائن المنقسم الذي تنعكس رغبته من أجل الاندماج في الرديف بطرق عديدة[9]. وبينما تتحدث فلسفة الذاتية عن الأرضية التي لا يمكن سبر أغوارها فإن الأسطورة الأولى تتناول أرضية تكون دائماً محتلة. بخلاف ذلك. فإن الأنثروبولوجيا الاجتماعية لا تذهب إلى كشف خبايا الأدوار المختلفة بل تلجأ إلى الموقع اللامركزي للكائن البشري باعتباره أصل الأشكال المتغيرة. ومع ذلك فبنية المضاعفة للتخييلية الأدبية لا تتناول بشكل خاص الأرضية التي لا يمكن سبر أغوارها وتمثيل الأدوار أو محاولة إدماج الانقسامات المتضاربة ولو أن كلاً من هذه العناصر يمكن أن تُكَوِّنَ التجليات الفردية لهذه البنية. وعلى الأصح فالبنية هي استخلاص من النتائج المختلفة للمضاعفة والتي تفضل فلسفة الذاتية اعتبارها حياة واعية، بينما تراها أسطورة الأصل الأولى وحدة مرغوب فيها والأنثروبولوجيا الاجتماعية بمثابة الأدوار المتغيرة. وتمتاز التخييلية الأدبية عن هذه كلها بالحضور المتزامن داخلها للمواقف المضاعفة، الشيء الذي يجعلها تمثل طبيعة المضاعفة نفسها.

يستلزم تمثيل هذه المضاعفة جعل أصل العوالم الممكنة وصيرورة النشوء برمتها قابلة للإدراك، وهذا النوع من التمثيل يختلف اختلافاً ملحوظاً عن المفهوم التقليدي للتمثيل. وكما هو الشأن بالنسبة لفكرة فرويد المتعلقة بـ «تمثيل الحوافز» التي تهدف إلى تعيين شيء ممتنع عن المعرفية، فإن تمثيل المضاعفة يشير إلى استعداد أنثروبولوجي ينفلت من الإدراك ولا يظهر إلا من خلال تأثيراته المتغيرة بشكل مشكالي. وباعتبارها تمثيلاً للمضاعفة تكشف التخييلية الأدبية عن ذاتها كمماثلة خالصة، وبعبارات أخرى تتضمن أساليب التمثيل نفي أي تطابق مع أي شيء موجود. ومن خلال كشف التخييلية الأدبية عن ذاتها كمماثلة فإنها تبتعد عن كل تمظهرات معينة للمضاعفة مثل تلك التمظهرات التي رسمتها فلسفة الذاتية والأنثروبولوجيا الاجتماعية. ومن هنا تجرد التخييلية الأدبية هذه الاختصاصات من أصالتها الضرورية التي تجعلها تمثيلية. وهذا التمثيل الخالي من الأصالة هو ما يساعدنا على إدراك المضاعفة بشتى أنواعها اللامتناهية.

– 2 –

وهذه الفكرة تنطبق قبل كل شيء على الموقع اللامركزي للكائنات البشرية التي لها وجود لكن لا «تمتلك» ذواتها. وإذا كانت الكائنات البشرية غير قادرة على الحضور من أجل ذواتها فهذا لا يعني بالضرورة إنها مدفوعة إلى «امتلاك» ذواتها. أجل، إن المسافة المنيعة بين «وجود» الإنسان و«امتلاك» ذاته إحدى اكتشافات الأدب، وهو اكتشاف أبرزته اكتشافاته لذلك الفضاء الموجود بينهما. وقد يضيع هذا الاكتشاف إذا ما سلك الأدب سبل التفكير التي تتبناها براغماتية الحياة الإنسانية حيث يتم إقصاء الأشياء الممتنعة عن الإدراك بشكل عام عن طريق التعريفات الصارمة والسريعة. لكن بدل إقصاء الفضاء بين «الوجود» و«امتلاكه» فإن الأدب يجعل من نفسه حيزاً حيث يتحول ذلك الفضاء ذاته إلى إطارات متنوعة. ويتجلى الامتناع الممسرح لإدراك الكائنات البشرية من خلال خليط من الصراعات غير المتوقعة والتي لا يمكن أن تصير ملموسة إلا عبر مجموعة اللعب بكامله. وهذا اللعب يتميز بطابع لانهائي لأن عملية المسرحة تسمح بالحالة المستحيلة

بطرق أخرى إذ يمكن للمرء اختبار عدم قدرته على امتلاك ذاته. وهذا أمر يمكن إدراكه مرة أخرى من خلال أثر يتركه عدم الأصالة الذي يظل ملازماً لإزاحة ما يمتنع عن الإدراك وبالتالي يصبح التمسرح حقيقياً لأنه يتخلى عن الطابع التعويضي للصور المقدمة، ذلك لأن ما يمسرح هو مظهر لشيء لا يمكن أن يصبح حاضراً. وبما أن كل مظهر يتضمن عنصراً من عناصر التحديد، وإلا لن يستطيع الظهور، فإنه حتماً يختفي في مجالات اللاتحديد، وهذه المجالات تشير إلى ما يمتنع عن الإدراك من جهة، ومن جهة أخرى تثير الرغبة من أجل جلب ما تم إقصاؤه لكي يصبح حاضراً.

إن عملية المسرحة في الأدب تجعل الليونة الخارقة للكائنات البشرية قابلة للإدراك ولأن هذه الكائنات لا تبدو أن لها طبيعة محددة فإنها تستطيع أن تتوسع إلى عدد يكاد لا يحصى من الأنماط المحددة بالثقافة. وبما أنه يستحيل علينا أن نكون حاضرين لأجل ذواتنا فهذه المسألة نفسها تصبح إمكانية للقيام بمسرحة ذواتنا إلى أقصى الحدود، إذ مهما اتسع المجال فأي من هذه الإمكانيات لن تحددنا

بشكل تام. ومن هنا يمكننا أن نهتدي إلى هدف المسرحة الأدبية. وإذا سمحت بذلك ليونة الطبيعة البشرية، أي من خلال نموذجتها المتعددة والمقيدة ثقافياً والتثقيف الذاتي اللامحدود ، فإن الأدب يصبح نظرة شاملة لما هو ممكن وذلك راجع لكون الأدب غير منغلق لا من قبل التحديدات ولا الاعتبارات التي تحدد المنظمات المؤسساتية حيث تأخذ الحياة البشرية مسارها بشكل آخر. إن توجيه التمظهرات المتغيرة للصياغة الذاتية دون مصادفة أي من هذه التمظهرات يجعل المسرحة اللامتناهية لذواتنا تبدو تأجيلاً للنهاية.

إن الحاجة من أجل المسرحة لا تنشأ من الوضعية اللامركزية للكائن البشري وحدها ، بل هناك أيضاً نقطتان رئيسيتان من حياتنا يتعذر علينا بلوغهما ألا وهما : البداية والنهاية، ولو أن امتناعهما ليس شيئاً ينبغي للأدب اكتشافه. لقد كان وجودهما دائماً مصدر قلق وليس لأن وجودهما الحقيقي يتحدى التجربة. ونظراً لكون هذه الحقائق الممتنعة عن الإدراك، لاسيما وهي حقائق ذات طبيعة جداً

أساسية، لا نتحملها بطبيعة الحال فإننا نسعى دوماً أن نجعلها ملموسة قدر الإمكان.

وهذا أيضاً ما يدعم وجود الأساطير المتعددة التي تعوض البدايات الغامضة بالصور الخيالية وبعض الديانات التي تحول النهايات الحتمية. فيما يتعلق بالأسطورة ليس هناك تمييز بين احتمالية البداية والسيطرة عليها بواسطة القصص التي تسرد بدايتها. ونفس الشيء يحدث في الديانات حيث لا يعتبر غموض النهاية معطى مسبقاً بأن الوعد يهدف إلى تحويل ذلك الغموض. إن الأساطير السببية (الإتيولوجية) هي نفسها البداية والتنبؤات هي بالذات النهاية. لكن يختلف الأمر بخصوص المسرحة إذ تتضمن دائماً أن أي شيء تصوره لا يمكن أن يقدم إلا بصيصاً لذلك الشيء الذي يمتنع عن الإدراك. وهذا لا يقصي إمكانية أن المسرحة قد تقدم بعض الأجوبة، لكن كلما يحدث هذا فإن الأدب يتحول إلى خيال طوباوي جاعلاً مظهر الادعاء شيئاً مادياً وهو ادعاء يدل ظهوره الضئيل علي أن المنهج نفسه قد أصبح هو الموضوع نفسه.

وبقدر ما تكون رواية البداية والنهاية التي

تعرضها الأسطورة أو الدين قطعية بقدر ما يبدو أن ما يحدث بينهما متلاشياً، ونعني بذلك تنوع الحياة الإنسانية. إذ سوف لن يبدو هذا أكثر من تحقق شيء محدد مسبقاً ومضموناً بشكل طقوسي، إذ إن ما سبق أن تقرر لأمد طويل لا ينبغي تغييره بسبب تقلبات الحياة. وبالتالي لا تهدف التخييلية الأدبية بالدرجة الأولى إلى الإمساك بالبداية والنهاية في قصص أو صور، بل إنها تسعى إلى الكشف عن ما كان محبوساً بين السرين الرئيسيين. وباعتبار البداية والنهاية حدين للحياة فإنهما يستطيعان أيضاً تحريك الممتنع دون إسعافنا على رسم خريطته بشكل نهائي. ولأننا لا نستطيع استرجاع بدايتنا المفقودة أو بقاءنا بعد نهايتنا الحتمية فإن مسرحة الحياة في الأدب تستلزم «الإعادة الصادقة»، إعادة «تستعاد بشكل مستقبلي»[10] وذلك من أجل جعل مجالات الحياة الممتنعة عن الإدراك تبدو مثل مباشرية تنوعها. وهكذا يصبح اللعب باعتباره بنية تحتية للتمثيل القوة الدافعة وراء التصورات الوهمية للحياة المسرحة.

وبما أن مجال الحياة الذي يتوسع باستمرار

يتحدى الاكتمال فليس هناك أي حد نهائي لما هو ممكن. ومع ذلك يبدو أننا لازلنا في حاجة إلى منفذ إلى تلك الإمكانات اللامحدودة. وهذا المنفذ توفره المسرحة. ولأن المسرحة لا تقدم أجوبة لما ينفلت من المعرفة أو الخبرة فإنها تسعفنا على تصور ما تبدو عليه الحياة الإمبريقية، ألا وهو الظهور والاضمحلال المتواصلين للمظاهر والنماذج التي لا تتعدى تصور عدم اكتمال الحياة في نهاية المطاف. وهكذا تصبح المسرحة منهجاً يشتغل إلى أقصى حده عندما تنفذ المعرفة والخبرة فعاليتهما باعتبارهما مسلكين من أجل انفتاح العالم. وترتبط المسرحة بالقضايا التي لا يمكن أبداً أن يكون لها حضور تام لأن الحياة الإمبريقية في حد ذاتها منغلقة عن المعرفة كما هي منغلقة عن الخبرة. فالمسرحة تتضمن هذا الامتناع في جميع تمثيلاتها، مما يسمح لها بالنفاذ إلى كل مجالات النماذج التي تبدو كما لو أنها تعطي حضوراً لما لا يمكنه أن يكون حاضراً أبداً. وبالتالي لا يمكن للمسرحة أن تكون مقولة إبستمولوجية، إلا أنها منهج أنثروبولوجي يستحق الادعاء بمكانة تعادل مكانة

المعرفة والخبرة طالما يسعفنا على تصور ما لا تستطيع المعرفة والخبرة الوصول إليه.

لا ينبغي اعتبار الغاية من هذه الحاجة من أجل المسرحة أنها عملية يكون الغرض منها هو الاكتمال قبل كل شيء. فـ «امتلاك» الحياة في إطار الأدب لا يمكن بتاتاً أن يكون تعويضاً أو اكتمالاً، ناهيك عن كونه انعكاساً مرآوياً لا يمكن إلا أن يعيد إنتاج ما هو موجود أي إذا نظرنا إلى هذا الانعكاس بجدية. كما أن الشيء الممتنع عن الإدراك يختلف من حالة إلى أخرى، وبالتالي لا ينبغي اعتباره نوعاً من المادة الخفية أو الغابرة التي قد تصف ما يظل غابراً. ذلك أن ما يمتنع عن إدراك المرء شيء مختلف عن نطاق الحياة الإمبريقية غير القابلة للفهم والتجربة. إن الأشياء الممتنعة عن الإدراك والمتغيرة بشكل مشكالي وأيضاً إعادة تمثيل الحياة داخل الأدب تثار من خلال شيء موجود. والمسرحة لا تهدف إلى إقصاء هذا الشيء نفسه، كما قد تفعل لو كان الهدف منها الاكتمال أو التعويض. وبدل ذلك تخلق المسرحة صوراً عن الممتنع توزعه في نماذج متغيرة كما تعكس الصور المناطق الخفية في شكل أوهام.

ونلاحظ بشكل مثير نفس الحالة حتى عندما تكون الكائنات البشرية تمتلك امتلاكاً تاماً ما هو موجود أو الوضعية التي تكون هذه الكائنات موجودة فيها. وهذا ينطبق على كل تجارب الحياة الإثباتية، ولكون هذه التجارب تتميز باليقين المباشر فهي تجسد تماماً عكس الممتنع. فالتجارب الإثباتية تأخذ طابع لحظة الإدراك المفاجئة.

لعل الحب هو أقوى هذه التجارب وأيضاً المحور الرئيسي بالدرجة الأولى للمسرحة الأدبية. لا يمكن إقصاؤه من التجربة لكنه يقصي من المعرفة، إذ لا توجد أية معرفة للتجربة الإثباتية في حقيقة الأمر، أو لأن الإثبات يبدو أنه يجعل كل معرفة زائدة. تبرهن التجارب الإثباتية على اليقين، الشيء الذي يغرينا بالتساؤل: هل لأننا فقط نرغب في معرفة ما تضمنه حقائق أخرى؟ سوف يعطي هذا أسبقية خاصة للتعطش من أجل المعرفة، لاسيما وأن مسرحة التجارب الإثباتية لا تسعى إلى تقويم نقائص المعرفة. وفي سياق مختلف يقول جيرومي برونر: «إن الهدف من وراء فهم الأحداث الإنسانية هو الإحساس ببدائل الإمكانية الإنسانية، وبالتالي ليس هناك حد

للتأويلات»[11]. وإذا كان هذا صحيحاً فمسرحة التجارب الإثباتية تهتم بالكشف عن بدائل من أجل اليقين المباشر. وهذا الكشف سوف يبدو بدون حدود لأن المرء لن يستطيع الفصل بين المادة المجربة والمظهر فيما يخص التجربة الإثباتية. وهذا يجعل البدائل تتناسل بلا نهاية كما يبرهن على ذلك الحب المسرح في الأدب. تكاد التجربة الإثباتية تشبه هجوماً مفاجئاً، إذ تحدث لنا ونحن داخلها. لكن التجربة توقظ رغبتنا لكي ننظر إلى ما حدث لنا. وهذا يقع عندما تتفجر التجربة إلى بدائل. وهذه البدائل ليست قادرة على أن تكون مستقلة، بل تظر مرتبطة بالتجربة الإثباتية التي نرغب في إيجاد منفذ إليها. لكن هذا يعني أن الحقائق المباشرة تثير لدينا الحاجة من أجل المسرحة تماماً كما هو الشأن بالنسبة للسرين الرئيسيين (أي البداية والنهاية). ومع ذلك نستطيع الآن أن نرى الوضعية اللامركزية للكائن البشري في ضوء مختلف شيئاً ما. فكون المرء غير حاضر لذاته ما هو إلا حافز واحد من وراء المسرحة، وخلال تصور اليقين ينشأ هذا الحافز من الدافع المضاد للرغبة من أجل مواجهة المرء لذاته. وإذا ما تعذر فهم اليقين

كتعويض للأشياء التي تمتنع عن الإدراك فإن هذا اللاتساوق يعكس رغبة شديدة من أجل البدائل وحتى بالنسبة لتلك التجارب التي توفر اليقين المباشر.

وبما أن التجارب الإثباتية عاطفية على العموم فإن مسرحتها تنبثق من محاولة السيطرة على تأثير العاطفية[12]. وهذا يبرز بديلاً آخر إلى الوجود. تفيدنا التجارب الإثباتية أن الوعي لا يمكن تغطية التجارب الإنسانية تغطية كافية[13]. وقد يفسر هذا لماذا نعيش تجارب يقين إثباتي. إذن تستلزم المسرحة إعطاء هذه التجارب شكلاً من الأشكال، إلاأن هذا الشكل نفسه لا يمكن إلا أن يكون صورة تسلط الضوء على نقص الشكل عندما يتعلق الأمر بتوفير مظهر لتجربة كهاته وهي تجربة تتجاوز بكثير قدرة الوعي.

وفي نهاية المطاف فإن جميع البدائل للتجارب الإثباتية صور تتظاهر بالموضوعية دون أن تخفي طابعها الوهمي. وهذا ينطبق ليس فقط على بدائل التجارب الإثباتية بل أيضاً على إبراز ما ينبغي أن يوجد في صميم الحياة وكذا على تمثيل الوضعية اللامركزية للكائن البشري، فالشيء الذي يتحدى

الإدراك لا يمكن إلا أن ينساق داخل مظهر باعتباره إمكانية لا يمكنها أن تتصادف أبداً مع ذلك الشيء الذي يكون إمكانية له. وبالتالي تؤكد الصورة نفي تمثيلها الظاهري لكي تبين أن كل تجربة هي منهج مزيف من أجل الوصول إلي ما لا يمكن أن يصبح حاضراً. وخلافاً للصورة (التي لا تقوم بإعادة الإنتاج فقط بل تستطيع أيضاً استرجاع الشيء الذي يرغب في الحضور أثناء إعادة الإنتاج هاته)، فإن الصورة المزيفة نتاج لاختراع معقد يكشف عن الاصطناعية التي تضفي شكلاً على التصور الوهمي. ومن ضمن الأسباب وراء عدم انحلال الصورة كحيلة من أجل المسرحة إلى الاعتباطية هي البنية التحتية للتمثيل الذي هو اللعب نفسه. وهذه البنية تضبط درجة الحيلة التي تستدعيها الصورة المزيفة، ولكون هذه الصورة مخترعة يمكن التخلي عنها من جديد ولو أن الحيل المقصاة والمتقادمة ستترك بصماتها على الصور التي تليها وتطبع المتطلبات المتغيرة للمسرحة ببصمات التاريخ.

ينبغي للمسرحة أن يسبقها دائماً شيء ما لكي تضفي عليها مظهراً من المظاهر. ولا يمكن للمسرحة

أن تغطي تماماً هذا «الشيء» وإلا سوف تصبح المسرحة نفسها تمثيلاً لذاتها. وبعبارات أخرى فكل مسرحة تعيش على ما هو غير موجود، ذلك لأن كل ما تجسده يخدم شيئاً غائباً، ورغم أن هذا يتخذ حضوره من خلال شيء آخر يكون حاضراً فلا يمكن أن يكون له حضور بذاته. وبالتالي فالمسرحة هي الشكل المطلق للمضاعفة وليس تماماً بسبب احتفاظها بالوعي بأن هذه المضاعفة غير قابلة للمحو.

ما يساعد المسرحة على إبداع مثل هذا التمثيل هو فصلها الملازم بين المنهج و«الشيء» الذي تعطيه مظهراً ما. وبما أن هذا الانفصال الذي لا يمكن استئصاله له حضور دائم، بخلاف الرمز مثلاً، فإن المسرحة لا تسمح للممتنع بأن يحتل. إنها فعلاً تعطي للممتنع عن الإدراك شكلاً ما لكنها تحافظ على وضعه من خلال الكشف عن ذاتها باعتبارها صورة مزيفة. ولا ينشئ هذا الطابع المزدوج جاذبية المسرحة فحسب، إذ يكشف عن عوالم غامضة، بل أيضاً ينشئ قوتها حيث تستطيع أن تعطي حضوراً حياً للحالات غير الملموسة حتى أنها تظهر للذهن الواعي كما لو أنها موضوعاً للإدراك. فالشيء الذي لا يمكن

أبداً أن يصبح حاضراً والذي يخرج عن نطاق المعرفة والتجربة لا يمكن أن ينفذ إلى الوعي إلا عن طريق التمثيل، لأن الوعي لا يحول بينه وبين ما يمكن إدراكه أي حاجز ولا أي مانع يقف ضد ما يمكن تخيله. وبالتالي يمكن للأفكار أن تنشأ في الوعي من حالة ظلت مجهولة مما يدل على أن حضور هذه الأخيرة لا يعتمد على أية تجربة سابقة. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الحلم. وهنا أيضاً تتمسرح أفكار الحلم أثناء إقحامها لشيء ما داخل الوعي وهو شيء لا يشبه تلك الأفكار نفسها. وينطبق هذا بغض النظر سواء اعتبرنا حدث الحلم إعادة للمكبوت (كما هو عند فرويد) أم خلقاً «تكوينياً» للعالم (كما هو الشأن بالنسبة لغلوبوس)[14]. إن الشيء الذي تتم مسرحته باعتباره تمثيلاً، سواء في الحلم أم في الأدب، هو وحده الذي يكون قادراً على النفاذ إلى الوعي وبذلك يستطيع الحصول على حضور مؤمثل في الذهن دون أن يتأثر بالمسار البراغماتي للحياة التي تعيشها عادة الكائنات البشرية.

يمكن اعتبار المسرحة كمؤسسة للتفسير الذاتي للإنسان، ونظراً لغياب نتائجها عموماً يمكنها أن

توسع باستمرار مجال اللعب الذي تحتاج إليه. إن التمثيل القديم لما قبل أرسطو، كما بين ذلك جيهلين، كان يهدف إلى استقرار العالم الخارجي. فمحاكاة أي شيء كان آنذاك لم يكن ذلك من أجل نقل ما كان موجوداً هنالك، بل من أجل «انتزاع العناصر المساندة للحياة من الفوضى اللامعقولة للمعطيات»[15]، إذ ما يتم انتقاؤه من مجال الفضاء والزمن يمكن ادخاره وتخليده. وهذا في رأي جيهلين هو «أحد الأصول الأنثروبولوجية للفن» والذي يحقق من خلال التمثيل «ادخار العناصر المساندة للحياة وذلك قصد تمكين المرء على الصمود أمام تعرضه للمخاطر باعتباره كائناً بشرياً»[16]. وإذا كان التمثيل يهدف إلى الحفاظ على ما يتم انتقاؤه حيث يمكن ادخار العناصر المنتزعة من الفوضى اللامعقولة للمعطيات، فإن هذا التراكم سوف لن يساعد فقط على استقرار العالم الخارجي بل أيضاً سيمنحه صوتاً. وهذا يعني أنه فيما يخص استقرار العالم الخارجي يصبح التمثيل، حسب السيد ريشارد باجي، «تعبيراً شاملاً»[17] يتجزأ إلى تركيبات متنوعة من الوحدات الفردية عندما يبدأ «استقرار العالم الخارجي» بالحديث.

كما أن هذه البنية القديمة للتمثيل ملازمة للمسرحة إلا أن التصورات الوهمية لم تعد صالحة لاستقرار العالم الخارجي، بل تهتم بما هو مكبوح وممتنع عن الإدراك وصعب المنال. وبالتالي فالمسرحة تظل دائماً صورة مزيفة لا تدعي حتى نسخ أي شيء يعطى مسبقاً. ذلك لأنها تتظاهر بأن لها شكل شيء يتحدى الصياغة وتحطم كل تصورات الإنسان باعتباره وحدة أو ذاتاً أو أناً متسامية، وليس هذا تماماً لأن الصورة المزيفة دائماً تحمل طابع أن ما تشكله غير قابل للفهم. وبعبارات أخرى تكشف الصورة المزيفة الكائن البشري باعتباره «تعبيراً شاملاً» تبين الحضور الذاتي للكائنات البشرية كشيء مفقود بشكل دائم. ومن هنا لا يمكن أن تكون هناك أية مسرحة، أي إذا كانت التعريفات التاريخية للكائنات البشرية هي حقاً «طبيعتها» لأن عدم قابلية تعريفها هو ما يشكل مصدر المسرحة نفسها. وكوننا لا نستطيع أبداً أن نكون حاضرين لذواتنا في النهاية هي الآلية التي تسمح لنا بالاستمرار في التغيير في مرآة إمكانياتنا. ونتيجة لهذا فكون المرء هو الآخر لذاته لا يعني نقيض نفسه، لأن الذات والآخر

باعتبارهما تصورين للكائن البشري ما هما سوى افتراضين متساميين يشيران في أحسن الأحوال إلى الوضعية التاريخية التي ينشآن منها.

ومع ذلك حتى لو فهمنا أنفسنا كملء لإمكانياتنا بالمفهوم الليبنيزي فالسؤال الذي قد يثار هو: ما هو الشيء الذي يسبب كشف هذه الإمكانات؟ وإن كان هذا الشيء هو التفاعل مع محيطنا الإمبيريقي فسوف يشتغل هذا الأخير كمصفاة تحول «الملء» إلى مخزون من الاحتمالات. وفي هذه العملية لا يمكن للمسرحة إلا أن توفر نوعاً من مجال للتدريب، في حين أنها تنحو إلى أن تصبح مؤسسة تعمل على نسف جميع المؤسسات بإبراز ما تقصيه الأفعال المؤسساتية والتعريفات معاً إزاء الاستقرار الذي تهدف إلى إيجاده. فبدل أن نكون «ملء» إمكانياتنا يمكننا أن نخرج مما نحن عليه، لأن فقدان أو التخلي عن ما نظهر عليه سوف يجعلنا ننفتح على إمكانيات أخرى، إذن، إذا كنا نحن هم الآخر لأنفسنا فالمسرحة منهج من مناهج العرض الذي يتحقق فيه مثل هذا الاستعداد بشكل كامل. إن أصل تطور الجنس يبرهن على هذه الوضعية لأن الكائنات البشرية

منذ الطفولة المبكرة تعيش هيكلات ذواتها المتغيرة التي لا تنتهي أبداً إلى تحديد نهائي لما تكون عليه. وتبرهن الحاجة من أجل المسرحة على أن الهيكلات التي نمر بها تخلق الحافز على قلب هذه الهيكلات نفسها من خلال إظهار صورتنا الأخرى لذواتنا في مرآة من الإمكانيات. وقد يكون هذا في نهاية الأمر هو منبع اللذة الإستتيقية. فالمسرحة هي المحاولة المستميتة التي تواجه ذواتنا مع ذواتنا، الشيء الذي لا يتحقق إلا من خلال مسرحة ذواتنا. وبواسطة الصور المزيفة تسعفنا هذه العملية على جلب زوال الممكن داخل شكل ما وعلى توجيه كشف ذواتنا المستمر داخل الآخر الممكن. إننا نتحول إلى ذواتنا، إلا أن هذا التحول لا يجعلنا نتصادف مع ما نستطيع ملاحظته، بل هذا فقط يفتح أمامنا إمكانية إدراك مثل هذا التحول الذاتي. ولأن الكائنات البشرية لا يمكنها أن ترتبط بذواتها وتكون حاضرة لها إلا من خلال المسرحة فإنها ترقى بهذه الأخيرة إلى بديل يسير في الاتجاه المعاكس لجميع التعريفات المتوفرة للبشرية.

تتميز الحاجة من أجل المسرحة بازدواجية تتحدى

الكشف المعرفي. فمن جهة تسمح لنا المسرحة (على الأقل في وهمنا) بأن نعيش حياة نشوة من خلال تجاوز الوضعية التي تسجننا وذلك من أجل أن نفتح أمام ذواتنا منفذاً إلي ما هو ممتنع عنا بشكل آخر. ومن جهة أخرى تعكسنا المسرحة كـ «عبارة شاملة» منكسرة على الدوام وبذلك نتحدث باستمرار إلى أنفسنا من خلال إمكانيات ذواتنا الأخرى في حديث يكون هو شكل من أشكال الاستقرار. وكلا هاتين الحالتين تصحان وكلاهما تحدثان في آن واحد. وبالتحديد ما يبرر وجود الأدب هو كون الخطاب المعرفي لا يمكنه إدراك هذه الازدواجية بشكل ملائم.

الهوامش تصور من الأصل

على صفحتي ١٦١ و١٦٢

الهوامش تصور من الأصل

على صفحتي ١٦١ و١٦٢

فبرايـر(*)

بوريس باسترناك(*) - روسيا

نبع كئيب.. فالتقط قلمك.. وابكِ..

وفي فبراير.. تجشم بكاء ومداداً..

لتكتب قصائد.. بينما الطين في الرعد.. يحترق..

*) فبراير: صورة الينبوع الكئيب استقاها الشاعر من عنوان قصيدة للشاعر إنوكينتي أنينسكي كتبها عام 1909م.

*) ولد في موسكو في 10 من فبراير سنة 1890م، تخرج في قسم الفلسفة بكلية التاريخ والفيلولوجي في جامعة موسكو، كما بدأ عام 1912م دراسة الفلسفة في جامعة ماربورغ، وذهب إلى إيطاليا كما زار فلورنسا وفينيسيا؛ طبعت أول أشعاره عام 1913م. حصل على جائزة نوبل 1958. توفى سنة 1960م.

في النبع الكئيب
وسط ضجيج عجلات السيارات.. ورنين أجراس المعابد
استأجرت سيارة.. وأخذتك إلى أحراش المدينة
هنالك حيث انهمار المطر لم يزل.. أعلى من الحبر والدموع..
هنالك المخادعون يشبهون الكمثرى المعطوبة
تنفرط آلافاً من الأغصان.. وتنجرف نحو الثلج المنصهر
تتقطر كآبة جافة من عيون ذلك البكاء..
في الوهاد.. الأرض سوداء في لجج موحلة..
وعواء الريح يصرخ مذعوراً مرتعشاً..
فالأكثر انبعاثاً.. وحتمية..
القصائد إن فطرت من بكاء..

ترجمة علاء الدين رمضان

أشعار عرفانية من البُسْنَة[1]

صفوت بك باشاغيتش - راضي پاشيتش[*]

1 - على خضم النور

على خضم النور

1) «البُسْنَة» و«البُسنَوي»: هكذا كتب أهل هذه البلاد عندما كانوا يكتبون بالأحرف العربية، وقد تأكدنا من ذلك في المكتبة الوطنية بسراييفو من خلال مخطوطاتها. أما مصدر مترجماتنا فهو: Eva de Vitray - Meyerovitch: "Anthologie Souluone", ed. H.llin Michel, Paris, 1995.

*) وُلد سنة 1870 وتوفى سنة 1934. ينتمي إلى عائلة هِرْسكية. دكتوراه في الآداب من جامعة فيانا. دارس في الحضارات، وشاعر، ومترجم لمصنفات تركية وفارسية.

تتلألأ جمرة صغيرة؛
فلما خلق الخالدُ العالَمَ
توقدت هذه الجمرة

* * *

رياح، وعواصف، وأعاصير
هاجت لإطفائها،
ولكنها بقيت متوقدة،
نَيِّرة، كنار الفرح!

* * *

رغم أن أرْوَاحاً ترغب
في أن تغنم شرارتها،
لكنها تبتعد دائماً،
تاركة ورا ءها ظلها

* * *

القرون تعقب القرون
عدة أرواح تتلف دون انقطاع،
ولكن هذه الجمرة....
لم يقتن أحد بريقها

* * *

وأنا التائه في تعقبها
غطست في أحلام حلوة؛
أتمناها ، أرغب فيها ،
مندهش منها ، فهي هاجسي

* * *

ولكن رغبتي دون أمل،
لأنني لن أصِلَ إليها أبداً؛
فمن يدرك هذا السر الكبير:
من أين يأتي عطر الزهرة؟

* * *

على خضم النور
تتلألأ جمرة رائعة؛
كل واحد يجتهد لإدراكها ،
ولكن سرها لا يُسبَر

موسى كاظم كاتيتش(*)

2 – التوبة الكبيرة

رب، ها أنا ذا ، أمامك، ذليلاً،
منحنياً أمام لطفك غير النهائي،
في هذا التضرع الشعري أتوسل إليك:
«أعطني، سيدي، معنى الجمال!»،
رب، ها أنا ذا ، أمامك ذليلاً.

*** * ***

كنت بريئاً ، صافياً مثل الندى،
ومثل السَّرْمَجِ في بداية الربيع؛
رجال أشرار ذوو لسان معسول
وضعوا السم في قدحي

1) ولد سنة 1879 وتوفى سنة 1915. عرف حياة مضطربة وعاش الفقر المدقع. ترجم مؤلفات موفية وعرفانية عربية وتركية. ديواناه الشعريان يكشفان عن عُمق عِرفاني يحمله، مع تشبث حضاري صادق.

في حين أنني كنت صافياً كالندى

* * *

هكذا ، سيدي فارقت طريقك،
وظللت في صحراء مظلمة.
واحسرتاه، فالشهوة تقيد العقل!
نارها السوداء استرقَّته،
وعن دربك ابتعدت

* * *

خسر قلبي الإيمان والرجاء،
تاركاً الخطيئة تظلم عشقي...

* * *

أبحث الان عن ملاذ تحت عرشك،
قرب قرآنك، قرب كلمتك الأبدية،
اغفر خطيئتي، سيدي، أتوسل إليك،
فبلطفك وحده، تَبّرَأ روحي.
فلقد أتيتك باحثاً عن ملاذ تحت ظلك!

* * *

رب، أرجوك، أنر عقلي
وقوِّني في عزمي،
حتى أتغلب على هذه الشياطين النجسة...

ايِت بفضلك لتنير ظلماتي،
سِيدي، أتوسل إليك، امنحني النور!

* * *

أحيي شوق إيماني القديم،
أعد لي حبك وهباتك الثمينة،
لأحطم قَدَحي على الحجارة الباردة
وأمزق بالظُّفْر فتن فينوس
أحيي نار إيماني القديم!

* * *

سيدي، أمامك، ها أني ذليل،
ليَرضَ لطفك عن تضرعي،
فَي هذا الدعاء الشعري أتوسل إليك:
امنحني سيدي، معنى الجمال!
ربِ ها أنا ذا، أمامك ذليلاً!»(*)

ترجمها عن الفرنسية كريم المحمدي

*) القصيدة لا تعبر عن حال الشاعر، فحسب، بقدر ما تعبر عن حال شعب ذي «إيمان عريق قديم»، يتعرض إلى محاولات غزو الثقافة النمساوية/ الغربية («رجال أشرار ذوو ألسنة معسولة» يضعون «السم»، «الشياطين النجسة»، «فينوس»، هي إشارات إلى هذه الثقافة). والشاعر يدعو إلى جعل النار «العرفانية» رحمة الإله وملاذه لهذا الشعب.

الأدب بين حاضره وماضيه

مناظرة بين مارك فومارولي وفيليب صولر

ترجمة نزار التجديتي(*)

المجلة. – المراد من فتح مواجهة بينكما الكشف عمّا يفرّق بينكما في أحضان الأدب، ذلك الأدب الذي تجمعكما أيضاً محبّته. فأنت، يا مارك فومارولي (Marc FUMAROLI)(1)، مؤرّخ للبلاغة والأدب الكلاسيكي، ولك رأي متشائم حول راهن الأدب الفرنسي الذي يتّسم في نظرك باستنفاد قواه

الخلاّقة. بينما تمثّل وتدافع، يا فيليب صولر (philippe SOLLERS)[2]، داخل الأدب الفرنسي المعاصر عن اتجاه سُمِّي طويلاً بـ «الطليعة». تلكم هي النقطة الأولى التي نود استطلاع تقديراتكما الدقيقة لها.

مارك فومارولي. - لنبدأ بتحديد ما نفهمه من لفظ «أدب» (Littérature). ففي الماضي، كان لهذا المصطلح بفرنسا معنى أوسع لا يتعارض مع الـ «علم» بل مع الجهل. بحيث أنّ الأدب كان يشمل مختلف الأجناس: التاريخ، كما كتبه فولتير [1694-1778م][3]، وميشليه [1798-1814م][4]؛ والمذكّرات، سواء تلك التي ألّفها سان سيمون [1675-1755م][5]، أو تلك التي وضعها شاطوبريان [1768-1848م][6]؛ وبيان بوسيه [1627-1704م][7] أو لاكورديه [1802-1861م][8]؛ والشعر، سواء أكان للافونطين [1621-1695م][9] أو لهيجو [1802-1885م][10]، لطولي [1867-1920م][11] أو لكلوديل [1868-1955م][12]، والمسرح بمختلف أصنافه.

وكان هذا الأدب يضمّ كذلك الرسالة، الفلسفية أو الأخلاقية، لمونطانيه [1533-1592م][13] أو لكونسطون [1767-1830م][14]، والنقد الأدبي لسانت بوف [1804-1869م][15] أو لبورجيه [1852-1935م][16]، ونقد الفن لديدرو [1713-1784م][17] أو لفرومنطان [1820-1876][18]. بل كان يشمل هذا الأدب حتى البحث الرفيع لهنري بريمون [1865-1933م][19] أو لبول هزار [1878-1944م][20]. فديكارت [1596-1650][21] وكلود برنار [1813-1878م][22] وهنري بوانكريه [1860-1934][23] الذين قد يصنّفون اليوم في عداد العلماء لهم مكانة متميزة في الأدب الفرنسي.

وفي أبعد التقادير، يقف الأدب في ملتقى مختلف توجّهات الفكر ليكون نوعاً من المحادثة الواسعة والمكتوبة التي وجدت في باريس بوجه خاص وسطاً اجتماعياً وشفاهياً ملائماً من المتأدّبين (Honnêtes gens). وهذا الوسط هو الذي عملت بنجاح ثانوية الجمهورية الثالثة التي كانت تهتم بالآداب على تجديده عن طريق اجتذاب أفضل أبناء وبنات

العائلات المتواضعة. ومع ذلك، فضدّ هذا الوسط المشبع بالآداب والمُغذّي للآداب قاد سارتر [1905-1980م] وبارث [1915-1980م] غاراتهما الشعواء، ناعتين إياه بأنكر الألقاب: «الأدب البورجوازي» أو «الثقافة البورجوازية».

إذا سلّمتم مثلي بأن تلك هي الحال الطبيعية والمستمرة للأدب في بلد أدبي مثل بلدنا، فإنكم ستلمسون جيداً بأن المجال الأدبي انكمش اليوم انكماشاً هائلاً يهدد سلامة الفكر والأمة عندنا، وإن غابت خطورة هذا الأمر عن «يومية» أحزابنا السياسية. يسمّي فيكو [1668-1744][24] الأدب بـ «شرع الإنسانية» (Jurisprudende de l'humanité)، يريد بذلك على وجه التبسيط أن الإنسانية ليست موضوعاً للعلم كالمادة ولكنها موضوع لتجربة تمتد في الزمان، ووحدها الأشكال الأدبية التي تقاوم الزمان في مقدورها تسجيل السابقات التي تنير بالتقارب والتباين تجربتنا المباشرة على ضوء تجارب الماضي العديدة. ولا جرم أن الحظوة التي مازالت فرنسا تتمتع بها إلى

اليوم بين بلدان العالم تدين بقسط كبير منها إلى قدرتها منذ القرن السادس عشر على تطوير «شرع الإنسانية» هذا داخل لغتها تطويراً مستمراً، وإن لم يخل هذا التطور من مدّ وجذر.

أتردد في التقليل من تفاؤل مواسم الكتاب عندنا لأنني أرى أن الأدب بفرنسا مازال «قيمة» ثابتة لمن يرغب في التميز والذكر الحسن، كما أنه لدينا ثلة من الأدباء الكبار الذين يبقى تنوعهم مدهشاً بالقيام إلى ظروفنا الحالية. غير أنه عندما يعود المرء من رحلة طويلة في الزمان الأدبي - مثلما حدث لي - يميل إلى الاعتقاد بأننا دخلنا عالماً جديداً يصمّم ببرودة للتخلص من الأدب رغم احتفاله به احتفالاً صاخباً وشكلياً.

قد تسألونني: متى بدأ هذا الانحسار بفرنسا؟ أجيبكم" ليس على كل حال قبل عام 1940م. فأدبائي الكلاسيكيين يمتدون إلى هذه الفترة. وكان شغفي ببروست [1871-1922] عظيماً، فهو الذي حبّب إليّ مع أدباء آخرين التجوال والسفر في الزمان الأدبي. كما

قادتني الرغبة في فهم جويس [1882-1942] إلى اكتشاف فيكو. وعندما قرأت سلين [1894-1961] كنّا قد ولجنا فترة السنوات العجاف - أي الثلاثينيات-، وساعدتني رواياته الأولى علي الاحتياط في التعامل مع هذه المرحلة، وبصّرتني بتضخّمها الهائل وخوائها الروحي رغم أنها كُتبت قبل الحرب. ويكفي قراءة مختارات، من المجلة الفرنسية الجديدة (N.R.F)[26] التي جمعها بيير هبي (Pierre HEBY) لسنوات 1940-1908م للتأكد من أن الآداب بفرنسا كانت تحتل إلى حدود سنة 1940 مركز الصدارة في الحركة الفكرية.

وفي نظري، بدأ نجم الأدب الفرنسي يخبو لمّا بدا أن سارتر وآرغون [1897-1982] يلمّعانه في العالم أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأن هذين المتنافسين أخضعا الأدب للإيديولوجيا ممّا زحزح الأدب بصورة غير محسوسة من المركز إلى الهامش. ولم يمض وقت طويل حتى ظهر جيل جديد تكوّن من هذه المدرسة، وبرزت علوم جديدة هيمنت على الساحة زاعمة أنها أكثر علمية من الأدب المسكين: وهي اللسانيات

«الحديثة» والسميولوجيا والتحليل النفسي والإناسة وعلم الاجتماع. ولدعم دعواها، أشاعت هذه العلوم لغة تقنية رطينة (Jargon) سرعان ما غدت صرعة برّاقة نسفت مرة واحدة كل الأدب السالف وخسفت بمدرِّسيه. آية ذلك أن خيطاً دقيقاً يجمع بين هذين الجيلين القديم والجديد: فمصنّف ما هو الأدب؟ لسارتر[27] ومؤلَّف الكتابة في الدرجة الصفر لبارث[28] – وقد أصبحا من المطالعات المقررة – يُلقيان على أدب الماضي نظرة استعلاء بدعوى أنه تواطأ مع الاستيلاب وأنه كان بورجوازياً. لكن ماذا عسى أن يبقى من الأدب وقد حرمناه وظيفته المركزية كـ «شرع للإنسانية» عندما قطعنا صلته بماضيه بل وفصلناه عن استمرارية اللغة؟ أترك لفيليب صولر حق الشهادة عن هذه الفترة التي عرفها من الداخل وعاينتها من بعيد شاعراً بأنها تبذير للطاقات.

لقد ولّى الآن عهد الإيديولوجيات، وذهب بريق العلوم الإنسانية، وكم أسعدتني رؤية كاتب مثل فيليب صولر وهو يعود ليستلهم مجدداً الأدباء

الكلاسيكيين بدل تشومسكي. إلا أن دواعي القلق مازالت قائمة مادام الأدب لم يستعد بعد وظيفته المركزية والحيوية السابقة. بل الأنكى هو أن الأدب وجب نفسه هذه المرة معزول السلاح إزاء «عصر الخواء» الذي شهد انتصار مجتمع الاستهلاك بمجمعاته التجارية الكبرى ومهرجاناته العالية التقنية.

والواقع أن المرحلة التي أسميها بالمرحلة الإيديولوجية من أدبنا بعد الحرب العالمية أوهنت كثيراً مناعة الأدب ضد أخطار كانت تتربص به منذ حين، فالتهمته السينما والصورة الإشهارية والتلفاز وكلها أعضاء انتُزعت كاملاً من جسده الحي والبليغ، إذ كانت تتجلى أَدبياً في حسن التعبير، وفن إقناع العقل والقلب معاً، وفن الحكي، والوصف، والشخوص، أي باختصار كل ما جعل من الأدب تلك المرآة السحرية - القديمة والمتجددة على الدوام - ذات الوجوه المتنوعة للعالم الإنساني. والأدهى من ذلك أنه انتُزِع من الأدب حتى المخيال المشترك الذي كان

الأدباء في الماضي يتقاسمونه مع الدهماء وليس فقط مع جمهورهم الأول من «المتأدبين»: وهي الأساطير والأحلام و«كليات المخيال» (Les universaux de l'imaginaire) التي تحدّث عنها فيكو أحسن الحديث.

هل ينبغي لنا تعليل خمود الأدب الفرنسي بالمبدأ الثاني لعلم الحرارة والتحريك، فنقول بأن الطاقة انحلّت إلى حرارة وطغى الكم (عدد الكتب المنشورة) على الكيف، ونتخذ بذلك من الظروف المعاكسة أعذاراً سهلة؟ لا أعتقد ذلك. إذ يبدو لي أن هذا الأدب قد عانى من الطعانات التي تلقاها من الداخل بقدر ما كابد من منافسة تقنيات الاستعمال الجماهيري والسوق الكبيرة. فالأدب عانى الأمرين لأنه اعتقد بأنه بتحديثه لتقنياته الخاصة تحديثاً مسرفاً سيشغل مكاناً أفضل داخل ديكور الحداثة التقنية، ثم لأنه ورث من مرحلته الإيديولوجية إرثاً ثقيلاً في التعليم الأدبي يتمثل في اللغات الرطينة والأحكام الجاهزة المغلّفة بعلمية مزعومة. والحال أن المدرسة هي الأم والأساس الذي ينبغي التعويل عليه عند إعادة بناء الأدب.

فيليب صولر. - أبدأ بملاحظة بسيطة: ألم يكن ممكناً منذ نهاية القرن التاسع عشر - أي قبل ظهور المجلة الفرنسية الجديدة عام 1919م - القيام بتقرير شبه شامل؟ إذ أشكّك في الفكرة القائلة بوجود استمرارية خطية للتاريخ تكون قد تقطّعت فجأة...

فومارولي. - تكلمت في الواقع عن استمرارية أدبية، غير أن ذلك لا يعني بتاتاً جهلي بفترات العقم أو التسرب التي لا تقطع مع ذلك الديمومة التاريخية للوظيفة المركزية للأدب خاصة بفرنسا.

صولر. - يبقى الأمر رهيناً بمفهومنا للتاريخ وللخاصية التاريخية: هل ننطلق من وجهة نظر فلسفية للتاريخ (Historicisme) أم من الفهم الـ «أرخَانيّ» (Historial) لهيدجر؟ تخص المسألة أساساً الأدب الذي هو - كما أحسنت التعبير - رياضة كاملة للغة في جميع أبعادها: من الشعر والرواية والخطابة أو الرسالة إلى المحادثة.

لكن إذا عدنا إلى نهاية القرن 19، ألن يعتورنا لحظتئذ نفس الانطباع بالخواء والاستنفاد؟ فعندما

نرى أن كان علينا انتظار عام 1912م لكي يكتب كلوديل أخيراً عن رامبو [1854-1891] بعد أن غيّر ديوانه الإشراقات - الذي أحدث رجّة مشهودة عام 1886م - مجرى حياته، وعندما ندرك أيضاً أن نص كلوديل عن رامبو لم يُحدِث آثاره إلا بعد الحرب العالمية الأولى، نستطيع حينئذ قياس الزمان الذي تطلّب قطعه قبل أن يكتمل هلال الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها ملارميه [1842-1898] في ظلام مطبق. لأنه حتى في أوج اعتناقه للكاثوليكية (القادرة وحدها في نظره على النهوض بشعر رفيع)، كان كلوديل يتكلم كأليف جلسات ملارميه المنعقدة أيام الثلاثاء[29]. كم كان عدد الأشخاص الذين لقيت عندهم زمنئذ رسالة ملارميه - الغريبة والمحدودة - آذاناً صاغية؟ نخبة محدودة يمثلها جيد [1869-1951] وفاليري [1871-1945] وكلوديل. فقصيدة «إن ضربة نرد لن تبطل أبداً الصدفة»[30] لا يمكن اعتبارها فعلاً عنصراً من عناصر الدعاية الإيديولوجية لعصرها، لأن الإيديولوجيا حاضرة في كل شيء. ولم تكن الصراعات الدينية للقرن الثامن عشر - وهي

الصراعات التي أوحت بأدب محدد الصورة غير صراعات إيديولوجية.

فومارولي. - لقد طلبت مني منذ قليل تعريفاً للأدب، وأنا أريد منك أن تقدم لي الآن تعريفاً للإيديولوجيا.

صولر. - لنقل إنها خطاب دعائي يمارس تأثيره بالاستناد إلي معتقد من المعتقدات أو فلسفة من الفلسفات.

فومارولي. - إنك تخلط بين [الوظيفة الإقناعية] للبلاغة والإيديولوجيا.

صولر. - ثمة إيديولوجيا عندما يتضمّن الخطاب رهانات مباشرة للسلطة.

فومارولي. - إنه تعريف فضفاض غير قابل للاستعمال. أفهم من الإيديولوجيا إسقاط نتائج العقلانية العلمية التي ابتكرها ديكارت لفحص المادة على مختلف مراتب الفكر البشري. فهي ظاهرة حديثة كل الحداثة. أما أرسطو - وكل القرون التي اتخذت منه

معلّماً - فكان يحسن التمييز بين مجال الحقيقة العلمية ومجال الاحتمالات الإنسانية. وكذلك الشأن بالنسبة لأفلاطون، وإن اعتمد تقطيعاً أنطولوجياً مخالفاً. وأول إيديولوجي فرنسي هو مالبرانش [1638-1715] (31) الذي لم يبال بحذر ديكارت الشديد حينما عمد إلى تطبيق المنهج الديكارتي على الأخلاق واللاهوت.

صولر. - لكن الهجائيات التي أثارتها المسألة الجَنْسينيَّة(32) إيديولوجية الطابع، مثل مؤلَّف الريفيّات.

فومارولي. - أبداً! وإنما تقع من الأدب الفرنسي موقع الأدب الرفيع في جنس الهجائيات أو الرسالة الجدالية. إذ لا تهم كثيراً الأفكار التي يدافع عنها بسكال في مصنفه الريفيات بقدر ما يهم الفن الذي يجيد به إقناع قارئيه وخذلان معارضيه، ذلك الفن الذي يتلخّص في أسلوب يعيد ابتكار النثر الفرنسي.

صولر. - هي من الأدب الرفيع، لكن ذلك لا يتعارض مع انتمائها إلي الإيديولوجيا.

فومارولي. - نحن على خلاف عميق. لأنك في

واقع الأمر تساوي بين كتابي الريفيات والإمبريالية الطور الأعلى للرأسمالية[33]. كما أن مفهوم «رهانات السلطة» العزيز على مدرسة بأكملها في علم الاجتماع[34] يلغي الحدود بين الأدب الذي هو ابن البلاغة والإيديولوجيا. والحال أن الإيديولوجيا تقوم في رأيي على مصداقية تعسفية تستند إلى عقلانية علمية تطبّق على ميادين لا دخل لها بها. وفي هذه الحالة، يمكن أن يتحول العقل إلى ألد أعداء الحس الرهيف. أما باسكال [1623-1662] فلا يقف في كتابه الريفيات موقف اللاهوتي الذي يحسم الرأي في كل شيء، وإنما يعالج القضايا اللاهوتية علاجاً رفيقاً لا يخرج فيه عن النظام أو عن أوجه الاحتمال الممكنة، متخذاً حكم من المعنى المشترك للناس الطيبين. وهو الأمر الذي يفسر النجاح المستمر الذي مافتئ يحظى به مذهب بورغويّال (Port-Royal)[35] إلى اليوم. أما لينين وأمثاله فإنهم يحسمون الرأي في مجالات تحتمل الصواب والخطأ - مثل السياسة والتاريخ - حسم العالم الفيزيائي، فينشرون الرعب.

صولر. - لم يشمل تعريفك للإيديولوجيا إلاّ شكلها الحديث، ولذلك ينبغي في نظري توسيع مجال تطبيقه. لكن اسمح لي بالعودة إلى مستمعي ملارميه أيام الثلاثاء، فكلهم تأثروا أعمق الأثر بالطابع الجوهري لخاصية التكثيف الجديدة التي كان يعلّقها ملارميه علي اللغة. غير أنه يجب الانتظار طويلاً قبل أن يخلق هذا الانطباع بالقطيعة شيئاً مثل الكلاسيكية الجديدة، لأن المجلة الفرنسية الجديدة تمثّل كلاسيكية جديدة. فما حدث عند نهاية القرن 19 هو إذن أشبه بتوقف وانتظار. وبفضل بعض الأصول المجهولة لدى الجميع عرفت الآداب الفرنسية بعد عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة تفتّحاً جديداً: لنتذكر إلى جانب رامبو [1854-1891] وملارميه الشاعر لوطريامون [1846-1870] (36) والقوة البلاغية لديوانية أناشيد مالدور والأشعار، تلك القوة التي لن تُكتَشف إلا بعدما عمد السورياليون إلى استخدامها عبر تأويل معاكس في الغالب. فالانقطاع يثير اهتمامي أكثر من الإستمرارية المثالية للتقاليد الأدبية التي تعتقد بوجودها. لقد كان المجتمع الفرنسي عند نهاية

القرن 19 في حالة يرثى لها من الانحطاط الأدبي شبيه بالحالة التي شخّصتها قبل قليل. وكذلك يعرف التاريخ مراحل لا يحدث فيها أي شيء يذكر.

في المقابل، أعتقد مثلك أن المرحلة الفاصلة الممتدة إلي الحرب العالمية الثانية تتسم بتواجد أدبي مكثّف في شتى الميادين. لقد أشرت إلى سلين، لاحظ معي إذن ماذا يحدث لنا: إننا في سنة 1994م وما كتبه سلين بعد الحرب العالمية الثانية لم تصل أصداؤه إلينا إلا اليوم. إذ يشعر كل الناس اليوم أن عمل سلين – وهو مؤلف قد نحبه وقد لا نحبه – يعد أثراً شامخاً للغة الفرنسية ولمواردها ولبعدها الأرخاني مادام المرء يعثر فيه على نحو عالي التهذيب روح فيلون [1431-1480] وسان سيمون معاً. يرى معظم الناس في سلين ناسف لغة لا يتوقف عن الصراخ، والحال أنه إذا فتح المرء الطبعة الرائعة للجزء الرابع من سلسلة «لابيلياد» التي أعدها هنري غودار فإنه سيندهش للعدد الكبير من الإحالات إلى البلاغة وإلى الأدباء الكلاسيكيين. فمثلاً، وقعت عيني في صفحة

من صفحات هذه الطبعة علي استطراد طويل جاء فيه أن الطبيعة براز، وأن أعضاءنا تلتهم حياتنا، وأن سرطاناً دائماً يسكننا، وكلها تجسيمات مستوحاة من تجربته الطبية استيحاء رائعاً. وتقع عيني في هذه الطبعة على العبارة التالية: «أيته الخصيبة بالمكر الأسود»، تعلمني إحالة توجد بالهامش أنها مأخوذة مباشرة من كلام لسان سيمون في وصف دوقة. فسلين استعار تلك العبارة التي اندمجت جيداً في النسق العام لأسلوبه. والمراد أن هناك تاريخ خفي للأدب لا ينبغي التقليل من شأنه. فالمحْدَث الذي يحيِّر إنما يحيى من أجل إحياء الأدباء الكلاسيكيين، ولذلك يقول بروست: «المحْدَث من صار غداً كلاسيكياً». يرفض الناس أن يروا في بودلير [1821-1867] راسين [1639-1699] آخَرَ، ويستنكرون لهذه المماثلة أشد الاستنكار. وكذلك تتردد المجتمعات في كل عصر أن تقر بأن نفس الشيء يتابِع مسيرته وفقاً لأشكال مختلفة كل الاختلاف، وتتردد في الاعتراف بأن التاريخ ليس سلسلة متلاحقة من العصور وإنما تقارب فريد للمُماثِل (Le même). الأمر الذي يدفعني إلى

الحديث عن الأرخاني الذي يعلو فوق التاريخ. وقد ذكر سلين في رسالة له أن دى لابروير [1645-1696] فقرة كل شيء موجود فيها منذ ذلك الوقت.

فومارولي. - كتب لابرويير: «لقد قيل كل شيء، وأتينا نحن جد متأخرين بعد أكثر من سبعة آلاف سنة على وجود رجال يحسنون التفكير»[37]، وهي الكلمات الأولى التي افتتح بها كتابه الطبائع، ذلك السفر الذي يعد تنويعاً جديداً كل الجدة لمصنّف الطبائع لـ تيوفرات (Théophraste) الذي يرجع تاريخه إلى القرن الرابع قبل ميلاد يسوع المسيح.

صولر. - نعم، لكن لم يُستَفد بعد الكلام في أي شيء، لذلك اسمح لي بالاستشهاد بما قاله دوكاس [= لوطريامون] في ديوانه الأشعار مناقضاً لابرويير: «لم يقال بعد أي شيء. لقد أتينا بعد أكثر من سبعة آلاف سنة على وجود البشر. ولنا ميزة العمل بعد القدماء أهل الفطنة من بين المحْدَثين». وهذا مثال جيد لاستعمال الأدباء الكلاسيكيين بالقلب أو التحويل استعمالاً يحييهم مجدداً. فالاستمرارية

الفعلية للأدب تتم هنا أيضاً من خلال هذا التاريخ الباطني الذي يتواصل على نحو غريب عبر قطائع أو صدعات مع التاريخ الظاهر أو الرسمي. هاته الاستمرارية التي لا يمكن استرجاعها كلياً تنتظر من يقرأها. إذ أن عملاً مثل فينجانزويك (Finnegans Wake) سيظل دوماً لغزاً محيراً. وكذلك ألمس في أعمال بروست وكافكا [1883-1924] وجويس وسلين الحجة المتناقضة لاستمرارية حيوية الأدب الكبيرة.

بيد أني أتفق معك في وصف عصرنا، ولا أجد كلمات أفضل لتحديده من تلك التي استعملها هيدجر: «إنه زمن استحكام التقنية، زمن السيادة العالمية للتقنية». والسؤال العالق: أيَّ شيء يعني مجتمع عصرنا الأحادي البعد بالنسبة للغة المتنوعة للأدب؟ في هذا السياق يصبح موت الأدب - ومعه موت الإنسان - أمراً مبَرْمجاً. ففي سنة 1951 كتب هيدجر [1889-1976] في دراسته تجاوز الميتافيزيقا جملاً مدهشة بالمقارنة إلى العدد الصغير من التجارب البيولوجية التي جرت في زمانه: «إن التوجيه الأدبي

في قطاع «الثقافة» سوف يُناسب يوماً بعد يوم الإرادة التوجيهية في ميدان الإخصاب». وفي هذا الكلام ما يدعو إلي التأمل، لأن الذي يختفي أو يُقْبَر في المهد بين ناري سيادة التقنية وقانون السوق إنما هو هذه الأعمال الأدبية للغة كما نفهمها. فمثلاً، الرواية التي لا تباع في الشهور الثلاثة الأولى من صدورها قلّما تتاح لها فرصة إعادة نشرها بعد ذلك، أما الشعر فيكاد يندثر. بل هناك ما هو أخطر. إذ أن الكائن الذي من المحتمل أن يصبح مبدعاً يُصرف يوماً بعد يوم عن هذا النوع من المغامرة مع اللغة، وهو ما نلمسه في فقدان القدرة على القراءة فقداناً مذهلاً.

لهذا الغرض أود الربط بين المفهوم العام ومفهوم القراءة كما جاء في قولة كلوديل: «يعمل الأدب من أجل تعليمنا القراءة». ذلك أن التذكير بهذا التعريف من شأنه أن يجنّبنا - كما ترى - كثيراً من المجادلات الفارغة مثل: ماذا في مقدور الأدب أن يصنع؟ ما هي فائدته؟ أية إيديولوجية ينبغي أن يتجنّد لها الأدب، والعصر عصر الإيديولوجيات الكليانية بدون

منازع؟ ألم نشهد دماراً منقطع النظير في هذا المجال؟

فومارولي. - ربما لم نخرج بعد منه.

صولر. - لم نخرج منه كلياً، لأني أعتقد بأن سيادة التقنية ما هي إلا استمرار لنفس البرنامج بطرق أخرى. فنحن نواجه أشياء مروعة للغاية يجب أن نتحلّى إزاءها مع ذلك بنوع من الرصانة، لأنه قد يمر نصف قرن أو قرن أو ثلاثة قرون أو عشرة قرون تندثر خلالها أشياء أساسية، والتاريخ حافل بالأمثلة: ذلك ما وقع للإغريق على كل حال...

فومارولي. - أشاطرك هذا الرأي. وإذا كنت قد أشرت إلى استمرارية أدبية فلكي أعارضها بظاهرة الانقطاع التي نعاينها اليوم. ويتبين من استشهادك بهيدجر أنك تقبل بصورة مضمرة اعتبار هذا الانقطاع حدثاً لا نظير له. أما إذا تفحصنا تقاليدنا من الداخل فمن المؤكد أنها عرفت أزمنة صعبة وفترات عقم بل وقروناً من فقدان الذاكرة، وهو ما يلْمِح إليه لفظ النهضة، سواء أكان المقصود به النهضة الكرولونجية أو الشرطينية (Chartraine)، النهضة الفلورنسية أو

الفرنسية. أما فيكو، فيتحدث عن ارتقاء للأعالي. وتعتبر الرومانسية أروع مراحل هذا الارتقاء لأنها كانت عودة عامة إلى المنابع، عودة جدّدت شباب أدب أنهكته السخرية الاجتماعية للقرن 18م ومكّنته من صد ذرائعية العصر ونفعيته.

لكن الرومانسية بدورها ظهرت بوادر اضمحلالها مع الإمبراطورية الفرنسية الثانية [1852-1870] ، باستثناء حالة هيجور. وكان بودلير وفلوبير [1821-1880] وملارميه سبّاقين إلى رفع شارة الخطر، وقد حذاهم رامبو حذو النعل. فعند هؤلاء نعثر فعلاً على بذور آخر نهضة عرفناها، وهي الرمزية التي انتصرت على ما أسماه ماريو براس [1896-1982] بتعبير عميق: الاحتضار الرومانسي (The Romantic Agony). ويكفي الاطلاع على الأسماء التي ذكرها براس في كتابه المعنون بهذا الاسم للتأكد من أن هذه المرحلة «المنحطة» من الرومانسية - وقد استخلص منها فرويد إيديولوجية - كانت نقيض العقم الأدبي. فالمجلة البيضاء[39] وباريص - وهو الأديب الذي

صدر عنه كل من موريا [1885-1970] ومالرو [1901-1976] ومونطرلون [1896-1972] - تجربة لا بأس بها. غير أنه يجب الاعتراف بأن أعوام 1910-1914م كانت رائعة، فأثنائها مارس ملارميه وفلوبير ورامبو تأثيرهم الواسع لدرجة أن التقاليد الأدبية بدت معهم كما لو أنها تجددت كلياً. وقد أسفرت عن هذا التجديد كلاسيكية جديدة في سنوات 1918-1940م. كانت كلاسيكية هشة تعالت حولها أصول الاحتجاج ككل الاتجاهات الكلاسيكية، غير أنها كانت مع ذلك كلاسيكية رئيسية قادرة على استقطاب كافة التيارات المتعارضة داخلها. فكيف يمكن لمؤرّخ الآداب الوطنية إهمال هذه الحركة الدائبة بين استحضار الأشكال القديمة واكتشاف كلام حيّ يلبّي انتظارات الساعة؟ كما أنه لا يمكن تصور كاتب يستحق هذا الاسم يكون فاقداً للذاكرة أو غير مسكون بأصوات ومعاني الأدباء الكلاسيكيين المفضلين لديه. لقد نُقِل إليّ مؤخراً كلمة ناشر كبير بخصوص مخطوطات توصّل بها من بعض الكُتّاب:

«إنهم يكتبون ولم يقرأوا بعد»؛ ومن الممكن عكس هذه الكلمة في اتجاه جمهور القرّاء، والقول عنهم: «يخيل إليهم أنهم قرأوا أدب الأديب ولم يقرأوه بعد»؛ مع العلم بأن القراءة هي إحدي الشروط الأولية لوجود الأدب أو اندثاره، بينما الشرط الآخر قدرة الأدب على تمكين القارئ من رؤية ما رآه الجمهور دون سابق معرفة والتعرف إليه في المرآة السحرية للكتاب ببالغ السعادة. وهذا أمر يتعلّمه المرء أيضاً بالعكوف على قراءة الكلاسيكيين. أعترف أنه في الظروف الراهنة غدا صعباً أكثر من أيّ وقت مضى أن يصبح المرء كاتباً، لأن أشياء كثيرة تعمل على إجهاض المواهب في الرحم. غير أنني أكرر أن المرض الإيديولوجي الذي عانى الأدب منه الويلات ساهم كثيراً في هذا التعقيم.

صولر. - هل تقبل التعريف التالي للمرحلة التي نلجها: إنها المرحلة التي يفترض فيها أنه بمقدور الجميع أن يغدو كاتباً، ولكن حيث لا أحد تقريباً يعرف القراءة؟ فالقراءة في طريق انقراضها بأعلى الهرم الاجتماعي، أي حتى عند الأفراد الذين تحتل

عندهم موقع الواجب والمسؤولية والوظيفة والمهنة. وعمّا قريب، سيصبح الإنسان الذي يعرف القراءة فرداً معزولاً تقريباً في وسط يتمتع كل الناس فيه بسمعة التمكّن من الكتابة، ولكن حيث يتجه الكتاب نحو الاندثار بسبب تطور التقنية. خلاصة القول، سيصبح من المطلوب أن يكون الفرد مُمْتَثلاً على المستوى السياسي - وهذه مسألة هامة -، وأن يكون مطابقاً للنموذج العام على المستوى الوراثي، وأن يكون مسالماً على المستوى الأدبي.

* * *

المجلة. - أليس من علامات الاستنفاد الفكري الذي تتفقان على تسجيله تقليص الأدب يوماً بعد يوم إلى الرواية؟

فومارولي. - اسمحوا لي بإبداء ملاحظة أولية قبل الجواب على سؤالكم. هناك عدة عوامل ساهمت في الانكماش الحالي للأدب أشرت إلى أهمها؛ 1) الأدلجة (Idéoligisation) التي أزاحت الأدب عن الصدارة؛ 2) وتحديث لغة الأدب وتقنياته الشيء

الذي قلّص جمهوره إلى جمهور خاص وأضاع منه جمهور السينما والتلفاز والصور؛ 3) واعتناق التعليم الأدبي لغة العلوم الإنسانية الرطينة والإهمال النسبي للتقاليد الأدبية، غير أنه ينبغي إضافة مأساة النقد الأدبي إلى هذه العوامل، لأنه في نظري أحد الأجناس الأدبية الرئيسية التي تعتبر وظيفتها التأديبية للجمهور أساسية لدى الكُتَّاب. لا أدعي اختفاء النقد إذ توجد استثناءات هامة، فأنت مثلاً طرقت هذا الجنس منذ مدة وجيزة بصورة جيدة. بيد أننا نراه في مجموعة أسيراً بئيساً لبرامج التلفاز الخاصة بـ «الكتاب». أعترف - وقلت ذلك في كتاباتي - بالفضَائل الكثيرة لبرنامج برنارد بيفو الأدبي وبسحره المؤكّد، لكن يجب الانتباه أيضاً إلى عيوب هذا النوع من البرامج التي يرتبط مباشرة بسوق الكتاب فقد خلط بين سوق الكتاب والأدب. بحيث أن الناس اعتادت معه الخلطَ بين الكتاب - ولا يهمهم نوع الكتاب - وبالصورة التعريفَية لمؤلّفه، وذلك بالرغم من تحذيرات بروست في كتابه ضد سانت بوف. وهكذا؛ فعوض العمل من أجل خلق توازن إيجابي

والالتفاف حول الجمهور القارئ، مثلما تفعل «الصفحة الثالثة» لليوميات الإيطالية أو الصفحات الأدبية لليوميات الإنجليزية، عوض ذلك يتجه النقد الأدبي عندنا في معظمه إلى اعتبار الصحفي برنارد بيفو خليفة سانت بوف الجديد. كما أصبح هذا النقد أقل بحثاً ومقارنة وحجاجاً، وإن كانت هناك حالات تُحتَمَل للطفها مثل الكتاب الأخير للصحفي الأدبي جان دوتور المجال العمومي. نافلة القول، إن النقد دخل عندنا دائرة العلاقات العامة. آية ذلك أن النقاد ذوو الحجة والاستقلال في الرأي، والنقاد الذين يسمح لهم موقعهم بتصنيف عمل جديد لمؤلِّف جديد أحدث «رعشة جديدة» في التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها، هذا الصنف من النقاد الأدباء الكبار قلّ عددهم عندنا. ثم كم عدد النقاد المتابعين للأعمال الجديدة (الرسائل، التاريخ، إلخ، وليس فقط الأعمال «الأدبية بمعناها الجديد والضيق) يجرأون اليوم على الإحالة - ولو على سبيل المجاملة - إلى مؤلِّف أو مصنّف كلاسيكيين يعودان إلى ما قبل سنة 1960؟! وفي هذه الحقيقة ما يثبّط همم كتَّاب المستقبل.

في هذا السياق المشوّش، غدت الرواية - خاصة الرواية التي يقترب شكلها من السيرة الذاتية أو المنولوج - غدت هذه الرواية تختزل وحدها كل الأدب. وصارت بعض النعوت اللامعة كافية لتمييز العمل الأدبي والمؤلِّف وفي الغالب لإشهارهما كذلك. بحيث أنه بمجرد ظهور مؤلِّف على شاشة التلفاز لحصوله على جائزة ما يُسْرِع المشاهد إلى تغيير القناة لمشاهدته. أتفهم دفاع كونديرا[40] في كتابه العهود المنقوضة[41]. عن الرواية رغم خطر سوء التفاهم، إذ أن هناك من يرى أن السيادة المطلقة للرواية ما هي إلا كفالة بورجوازية لعمليات تقتيل الأدب. إلا أنه ينبغي الاتفاق عما نتحدث. لأن كونديرا يتكلم عن الرواية بمعناها عند طوماس مان [1875-1955] وروبير موزيل [1880-1942] وكافكا الذين هم أساتذته. وذهنه يستعيد الأفق الأدبي الذي كان سائداً في أوروبا الوسطى قبل الحرب العالمية، بل ويستلهم النموذج الألماني للحضارة حيث لم يكن أبداً لكلمة «أدب» معنى أكثر رحابة من المعنى الذي كان لها بفرنسا. ففي هذا النموذج، تنهض الرواية بكل

الأدوار: من الرسالة الفلسفية والتأمل التاريخي إلى مرآة العصر وأمثُولة الجماعة، أي باختصار الرواية الجامعية التي تنهل من كل الأجناس الأدبية. ذلك ما تبيّنه رواية موت بالبندقية التي يملك بطلها آشنباخ - «الروائي الكبير» - تصوراً كلياً لمجموع «الروح الأوروبية»، والذي يمثل غرقه في النهاية غرق «الروح الأوروبية كذلك. ولذلك أتفهم موقف كونديرا الذي يعارض بين هذه المدرسة الرومانسية الكبيرة لشمال أوروبا وشرقها - وهي المدرسة التي ينتمي إليها سلمان رشدي - وبين هذه الرواية الغنائية (Roman-sonnet) التي انحدرت إلينا منها لتختزل عندنا كل الأدب. بيد أن الأدب الفرنسي لم يعتبر قط الرواية أكثر من جنس أدبي يدخل ضمن أجناس أخرى مستقاة من التشكيلة السردية الموسوعية التي تهيأت له منذ القرن 16 داخل اللغة الوطنية. لهذا السبب من المؤسف أن ينحدر الأدب عندنا إلى المراهنة كلياً على الرواية بل والتماهي معها وحدها. وليتها كانت الرواية مثلما يفهمها كونديرا! لأن الرواية عندنا في أحسن الأحوال إنما هي رواية الأفنان (Le Neveu de

Rameau) ، وليست رواية دون كيخوط لصرفانطس أو رواية التربية العاطفية لفلوبير.

صولر. - ينبغي عدم الخلط بين الرواية كفن وبين منتوجات بعيدة عنها كل البعد يطلق عليها السوق هذا الاسم، بحيث نجد تحت اسم الـ «رواية» أعمالاً أدبية لفنانين حقيقيين (لكن هؤلاء هم كالعادة نادرون جداً) ورزمة من المنتوجات صُمِّمت أساساً لتدور في فلك الصورة. والسؤال المطروح: من وراء هذا التعويم؟ فالصنف الأخير من الروايات ليس في الحقيقة إلا جزءاً من فضلات النظام السمعي البصري المتسلِّط الذي يمرِّر في الخفاء مخيالاً مفتقراً ومحتوى توجيهياً. وبما أننا نعيش في عصر جماعوي (Collectivisme) ، غيّرته التقنية أيّما تغيير فإن الكتابة المصنوعة تعمل في الواقع ضد القراءة. في هذا الإطار بالذات صار من المطلوب أن تحتل صورة الكاتب مكان كتابه ونصه ولغته. ولنتذكر كلمة بولان [1884-1968] : «اطلبوا الشهرة أولاً، ثم اكتبوا بعد ذلك». انظروا ما حدث لي بسبب هذه الشهرة.

فكثيراً ما دعيت لقراءة نصوص أدبية أمام الجمهور لدرجة أنني أصبت بعدواه دون شعور، بحيث أنني حاولت في المدة الأخيرة قراءة نص نثري واضح مثل اللاعب السخي (Le Joueur généreux) لبودلير بنبراتي الخاصة في وحدتي وليس قراءة ممثل أمام الجمهور، حاولت قراءة أبعاده المختلفة بجسدي فشعرت بالاصطناع كأنني ألقيه أمام جمهور ينفعل به كل الانفعال وانتباني وقتئذ إحساس الكلام بلغة أجنبية. فضياع القراءة يؤدي إلى ضياع الجسد كذلك، والحال أن الأدباء هم - في نظري - قبل كل شيء أجساد شديدة الفرادة.

فومارولي. - تؤكد قناعات الكاتب قناعات الأستاذ، فتعلّم القراءة بصورة جيدة مهمة صعبة ومستمرة، وإذا كانت القراءة مطلباً قديماً فإنها أصبحت اليوم ألحّ من الأمس. فالواجب على الكاتب المعاصر الحق أن يعلم قارئه أكثر من سابقيه كيف يقرأه، أي أن يؤطر نوعاً ما قارئه المثالي. وكونديرا الذي يكتب الآن بالفرنسية لجمهور فرنسي يضرب لنا

مثالاً في العهود المنقوضة حيث يقدم لقرائه الفرنسيين أسرار حرفته ويعلّمهم في صفحات نقدية رفيعة المستوى كيف يقرأون الأدباء الكلاسيكيين الذين أطّروه وأخذ عمله معناه الكامل منهم. وإذا كان صحيحاً أن تعلّم القراءة يقتضي تجاوز المسار الظاهر للنص وعدم الاكتفاء بضبط عام لمعناه، فإن للتربية البلاغية - تلك التربية التي حاولت مجدداً اكتشاف فضائلها وبيان ما يدين به لها الأدب - ميزة إيقاظ أحاسيسنا نحو أصوات النص، أي باختصار جذبنا نحو الكلام الحي عوض الاقتصار على الحرف. إذ تدرّب هذه التربية - بواسطة الحواس الداخلية التي تنمّيها - على إدراك كل مظاهر الكلام التي يحتوي عليها نص أدبي مكتوب بصورة جيدة: الصوت، الضوء، الحضور، بما في ذلك الحضور العضلي للجسد.

صولر. - أسعدني قولك «صوت، ضوء» لأنه بهذه الكلمات يبدأ نص أدبي لي يسخر كثيراً الموارد الصوتية وعنوانه: جَنة.

الهوامش

*) كل الهوامش الواردة هي إنجاز المترجم، وكذلك تواريخ الأعلام الموجودة بداخل النص.

1) مارك فومارولي أستاذ كرسي للبلاغة والأدب الكلاسيكي الفرنسي بجامعة السوربون بباريس، كما أنه أحد أبرز جهابذة النقد المعاصرين بفرنسا، وله عدة مؤلفات ودراسات متخصصة في النقد الأدبي التاريخي. وهو يدرس حالياً بالكوليج دي فرانس (Collège de France).

2) فيليب صولر كاتب وناقد فرنسي لامع. ولد عام 1936م بمدينة طالونس غرب جنوب فرنسا. بدأ حياته الأدبية بروايات تقليدية أولها التحدي (Le défi: 1957)، ثم عزلة غريبة (Une curieuse solitude: 1958)، وهي بدايات نوّه بها الأديبان فرانسوا موريا ولويس آرغون. وقد صادف نزول صولر إلى الحلبة الأدبية دخول الأدب بفرنسا عصر الشك، وبحث الأدباء عن نماذج معرفية وفنية وسياسية طلائعية. فاتسمت أعماله التالية بمحاولات متواصلة لتفجير اللغة، واللعب بالكلمات، واستبطان علاقات الأدب بالواقع. ذلك ما تجليه أعمال مثل الوسيط (Intermédiaire: 1963)، والمأساة (Drame: 1965)، والأرقام (Nombers: 1968)، والقوانين (Lois: 1972) أو كتابات فلسفية من قبيل الكتابة وتجربة الحدود (L’écriture et l’expérience des limites: 1971). ثم أدلى صولر بدلوه في المعركة السياسية معبراً عن التزامه بالنهج الماوي في كتابه حول المادية (Sur le matérialisme: 1973)، وأسس عام 1960 صحبة مجموعة من الأدباء الشباب مجلة طل كل الشهيرة (Tel Quel) التي صارت اللسان الجماعي للحركة الماوية الفرنسية طيلة فترة السبعينيات قبل أن تتوقف عن الصدور نهائياً عام 1982م. وقد عرفت مرحلة الثمانينيات عودة صولر إلى أحضان الأدب والنقد التقليديين عبر روايات مثل نساء

(Femmes: 1983) والزنبق الذهبي (Lys d'or: 1989). واستمر صولر أثناء التسعينيات في نشر روايات رائعة مثل حفل بالبندقية (Fête à Venise: 1991) والسرّ (Le Secret: 1993). وتقلد سنة 1994 مهمة الناقد بجريدة لوموند (Le Monde)، وحرّر بها عدة مقالات جمعها كتابه معركة الذوق (باريس، La guerre du goût: 1994).

3) كتب فولتير التواريخ التالية: تاريخ شارل الثاني عشر (1731)، وعصر لويس الرابع عشر (1739)، ورسالة حول عادات الأمم وفكرها وحول الأحداث الرئيسة للتاريخ منذ شارلمان إلى لويس الثالث عشر (1756). وهي تواريخ لا تهتم بالبعد السياسي للحدث فقط، وإنما تختار الحدث الدال اجتماعياً وفلسفياً لتمييز مسيرة العقل الطويلة لدى الإنسان.

4) أهم أعماله تاريخ فرنسا الذي نشره في عدة مجلدات ما بين 1833-1843، ويتميز هذا المؤلف بروح شاعرية عالية استطاعت بعث معالم الماضي الغابر وأحداثه الخوالي.

5) شرع سان سيمون في كتابة مذكراته الموسومة بمذكرات سان سيمون في التاسعة عشر من عمره، ولم ينته منها إلا ثلاث سنوات فقط قبل وفاته. وقد نشرت هذه المذكرات بعد وفاته في طبعة جزئية ابتداءً من عام 1829. أما أول طبعة كاملة فلم تظهر إلا سنة 1856 في عشرين مجلداً.

6) كتب شاطوبريان كتابه الشهير من وراء القبر (Mémoires d'outre-tombe) ما بين 1811 و1846م، ونشرت أول طبعة كاملة له انطلاقاً من سنة 1899م في سبعة مجلدات. وتجمع هذه المذكرات بين تعبير شاعري قل نظيره وتحليل فكري واقعي جداً مما جعلها من أمهات الأدب العالمي الرفيع.

7) صاحب مصنف المواعظ المعروف الذي نشرت له طبعة أولى ما بين 1772-1778 في أربعة مجلدات.

8) من أعماله المشهورة محاضرات نوتردام دي باريس (Conférence de Notre-Dame de Paris).

9) صاحب ديوان حكايات الحيوان المشهور (Les Fables).

10) صاحب الديوانين الضخمين التأملات (Les contemplations: 1856) وأسطورة القرون (La légende des siècles: 1959).

11) صاحب ديوان القافيات المضادة (Les contrerimes: 1921).

12) مؤلّف نعل الشيطان (Le soulier de Satan: 1923).

13) سشير الناقد إلى مصنّفه الرسائل (Essais)، ذلك المصنّف الذي ظهرت الطبعة الأولى لأجزائه الأولى عام 1580.

14) أهم رسائله كتابه من الدين (De la religion).

15) من أبرز أعماله النقدية مؤلفه لوحة تاريخية ونقدية للشعر وللمسرح الفرنسيين في القرن السادس عشر (1828).

16) تلميذ سانت بوف وطين، له عدة أعمال أدبية.

17) صاحب الموسوعة الفلسفية المعروفة التي ظهر الجزء الأول منها عام 1751.

18) رسام وروائي ورحّالة كبير، له كتاب في نقد الفن تحت عنوان أساتذة الأمس (Les maÎtres d'autrefois).

19) له عمل رائد لم يكمله: التاريخ الأدبي للشعور الديني بفرنسا منذ نهاية حرب الأديان إلى أيامنا.

20) مؤرخ جامعي له عمل فكري وتاريخي معروف نشره سنة 1935 بعنوان: أزمة الوعي الأوروبي ما بين 1680-1715.

21) من كتاباته المشهورة: مقال في المنهج، وتأملات ميتافيزيقية (1642)، وأهواء النفس (1649).

22) قبل أن يفرغ لأبحاثه العلمية، كتب ملهاة بعنوان وردة الرون ومأساة من خمسة فصول تحت عنوان أرثور دي بريطان. وقد نشر له بعد وفاته مؤلّفان: الفكر (1938) والدفتر الأحمر (1942).

23) عالم رياضي ساهم في اكتشاف نظرية النسبية.

24) فيلسوف إيطالي أولى الفيلولوجيا - كعلم شامل - أهمية كبرى. من أعماله الرئيسية القانون الكوني (1720-1722) والعلم الجديد (1725-1744).

25) روائي فرنسي كبير عرف بعدائه الشديد لليهود. وبسبب هذا العداء هُمِّش إنتاجه طويلاً من طرف المؤسسات التعليمية والثقافية والإعلامية الفرنسية، ثم اكتشف أدبه مؤخراً من جديد. من رواياته المعروفة: رحلة في ظلمات الليل (1932)، وموت بالتقسيط (1936)، ومذبحة من أجل مال زهيد (1937)، والقصر الآخر (1957).

26) مجلة أدبية أسسها الروائي أندري جيد عام 1908م بمساعدة مجموعة من الأدباء. وقد تحولت هذه المجلة سنة 1911م إلى دار نشر أيضاً حاملة نفس الاسم، وهي دار غاليمار المعروفة. غير أنها توقفت عن الصدور عام 1943م، ولم يستأنف نشرها إلا بعد سنة 1953م.

27) نشر سارتر هذا الكتاب سنة 1948م.

28) كان هذا أول كتاب نشره بارثت سنة 1953م.

29) جلسات أدبية وشعرية كان ملارميه يعقدها لأصدقائه وللمعجبين الشباب أيام الثلاثاء.

30) قصيدة مشهورة نشرها ملارميه لأول مرة عام 1897م بمجلة «كوسموبوليس» (Cosmopolis).

31) راهب وفيسوف فرنسي كاثوليكي له كتاب مشهور أصدره عام 1674م تحت عنوان: البحث عن الحقيقة.

32) مذهب لاهوتي كاثوليكي متطرّف يعود اسمه إلى مؤسسة الهولندي جانسن (Jansen: 1513-1589)، وكان يقول بعدم قدرة الإنسان على التخلص من الشر دون تدخل الرحمة الإلهية، غير أن هذه الرحمة لا تمس كل البشر. وقد أذاع هذا المذهب بفرنسا ودافع عنه الراهب أنطوان آرنو

(Amauld: 1494-1612) الذي طُرد من السوربون بسبب محاربة الكنيسة والدولة له واضطر في النهاية إلى الهرب والاختفاء بهولندا.

33) كتاب معروف للينين (1916) ترجمه إلى العربية راشد البرّاوي سنة 1948 بمكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، وذلك تحت عنوان: الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية.

34) يعني مدرسة عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو (Pierre BOURSIEU).

35) بورغويال دير كاثوليكي فرنسي كان يقيم بقربه مجموعة من الرهبان، فأصبح معقل الجنسينية المتطرفة بفرنسا، ومن أعلامه المفكر الكاثوليكي الكبير باسكال.

36) لوطريامون هو الاسم المستعار للشاعر الفرنسي إيزيدور لوسيان دو كاس الذي نشر عام 1868م ديوان أناشيد مالدور باسمه المستعار وعلى نفقته الخاصة نشراً جزئياً، ثم أعاد نشره كاملاً في السنة الموالية. وفي عام 1870 نشر ديوانه الآخر الأشعار.

37) راجع لابروبير، الطبائع أو عادات هذا العصر، الأعمال الكاملة، باريس، دار غاليمار، سلسلة لابيلياد، تحقيق جوليان بندا، 1951، الفصل الأول، الفقرة الأولى، ص 65. ترجمت صفحات مختارة من هذا الأثر إلى العربية على يد أنور لوقا تحت عنوان: صوت لابروبير، القاهرة، جمعية طلبة وقدماء شعب الفرنسية بكليات الآداب لجامعتي القاهرة والإسكندرية، 1948، 197 صفحة.

38) عمل أدبي لجيمس جويس قضى في إنجازه صاحبه سبعة عشر عاماً، وهو أثر شديد التعقيد والإبهام، يحاول فيه السارد كتابة التاريخ البشري منذ آدم وحواء إلى عصره (1939)، ويستلهم فيه التراث الديني والفلسفي والأدبي والفني لمختلف الأمم.

39) «المجلة البيضاء» مجلة نصف شهرية أسساها بمدينتي لييج البلجيكية

ومدينة باريس الفرنسية محامي شاب يدعى أوغست جون أوم وبول لو كليرك سنة 1889م. ثم تولى إدارتها ألكسندر ناطونسون عام 1891، فصارت مجلة منفتحة على كل الأفكار والتيارات الجديدة والجزئية في الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية. وقد انصهرت عام 1930 في مجلة «المجلة» المعروفة.

40) ميلان كونديرا شاعر وكاتب مشهور من أصل تشيكي. ولد في برونو بتشيكوسلوفاكيا سنة 1929م. أقصي من الحزب الشيوعي التشيكي في سن العشرين. ونشر أولى مجموعاته الشعرية عام 1957م. من أعماله المعروفة: مالكو المفاتيح (1962)، جاك وأستاذه (1971)، رقصة الآلهة (1976)، كتاب الضحك والنسيان (1979). لجأ إلى فرنسا عام 1975 وحصل على الجنسية الفرنسية سنة 1981. عمل أستاذاً بجامعة رين الفرنسية، ونشر عام 1986 كتابه الهام: فن الرواية.

41) نشر الكتاب سنة 1993.

42) رواية فلسفية هجائية ساخرة، ألّفها الأديب الفيلسوف ديدرو عام 1712م، غير أنها لم تنشر إلا بعد وفاته بقرن، خلال سنوات 1823-1890.

* * *

مقبرة في المدينة

لويس سرنودا - أسبانيا

وراء البوابة المشرعة بين الحيطان
الأرض سوداء، بلا شجر
فوق كراسي طويلة من الخشب يجلس العجزة في
المساء، بكل هدوء
تحيط بها البيوت، الدكاكين
والأزقة، حيث الأطفال يلعبون،
والقطارات تمر على القبور في الحي الفقير
وكترميمات فوق الواجهات الرمادية
تدلت من النوافذ مزق ببللها المطر،

طمست حروف شاهدة القبر، فالموتى
قضوا نحبهم منذ مائتي سنة
لا أصدقاء لهم من أجل النسيان،
إنهم موتى يستريحون. لكن حينما
تشع الشمس في شهر يونيو
تتمتع بها الرفات البالية قليلاً
لا ورقة، لا طائر، الأحجار عارية والأرض.
في الضوضاء، الشقاء، البرد بلا نهاية ولا أمل
هنا، لا يتعلق الأمر بالرقدة الهادئة للموت،
حتى الحياة
تضطرب بين القبور،
تثابر في تجارتها الليلية الكاسدة
عندما يختار الظل السماء الغائمة
ويسكن دخان المصانع
ليصير غباراً رمادياً، تفوح
أصوات من المقاهي
بعد ذلك يمر قطار،
مخلفاً صدى بعيداً شبيهاً ببرونز نزق
أيها الموتى المجهولون،
اهدأوا، ناموا إذا شئتم

ترجمة محمد آيت لعميم

القلب

في. إس. نيبول(*) - ترينيداد

V. S. Naipaul

ترجمة علي عبدالأمير صالح

حين قرروا أن الطريقة الوحيدة لتعليم هاري السباحة هي بإلقائه في البحر، كف هاري عن

*) ولد نيبول عام 1932، والتحق بالمدرسة الثانوية. في عام 1950 جاء إلى انجلترا كي يتلقى دروساً جامعية في أوكسفورد، وبعدها مباشرة بدأ الكتابة. منذ البداية، كانت كتبه رائجة بين عامة الناس، كتابه الأول «المدلك الغامض The Mystic Masseur»، طبع ونشر عام 1957 ونال =

الاشتراك في الفرقة الكشفية البحرية. في فترة بعد الظهر من كل يوم اثنين خلال فصل دراسي كامل، كان يرتدي البدلة النظامية، ويتدرب على الاصطفاف على الأرض المدرسية، وتعلم كيفية رفع الإشارات وعقد الأربطة (الإنشوطات). في الفصل الدراسي السابق كف عن المشاركة في فريق الكشافة، كي يتجنب الذهاب إلى المعسكر. في دروس الرياضة خلال الفصل السابق ساهم في كل سباقات الأولاد ممن هم دون سن الحادية عشرة، ولكن حين آن الأوان داهمه

= جائزة ريز التذكارية. بعد «تضرع إلفيرا The suffrage of Elvira» عام 1958، نشر أول مجموعة قصصية له في العام التالي حملت عنوان: «شارع ميغويل Miguel street» هذا الكتاب أيضاً نال جائزة (سومرست موم). هذه المجموعة القصصية تستند إلى شخصيات ارتبطت بشارع معين في ترينيداد.

عام 1967 نشر مجموعته القصصية الثانية التي ترجمنا منها قصته «القلب The Heart». كتبه التالية هي: «ضياع إلدورادو The loss of El Dora-do» (1969)، «في دولة لا تبيح الاسترقاق In a free state» (1971) (حازت على جائزة بوكر)، و«المشاركون في حرب العصابات Guerrilas» (1975).

بدءاً من عام 1960 بدأ السفر، خاصة إلى الهند، التي انحدر منها أسلافه، تمخضت هذه الرحلات عن ثلاثة كتب هي: «الممر الوسطي»، وهو عبارة عن انطباعات المجتمع الرأسمالي، «رقعة من الظلام» وهو دراسة تعتمد على سيرته الذاتية، أما الكتاب الثالث فهو: «الهند: الحضارة الجريحة».

خجل شديد فلم يخلع ثيابه (كان رمز منزله قد طرزته أمه بصورة خيالية على صدرته)، ولم يركض.

كان هاري ولداً وحيداً. كان في العاشرة، وله قلب ضعيف. نصح الأطباء أن يتجنب هاري الإجهاد الزائد والإثارة، وكان هو عديم التمرين وبديناً. كان يتمنى أن يلعب (الكريكيت)، متخيلاً نفسه لاعباً سريعاً بالبولنغ. إلا أنه لم يتم ضمه إلى أي فريق من فرق الصف. لم يكن يستطيع الجري بسرعة، ولم يكن قادراً على دحرجة كرة البولنغ، كما لم يكن في وسعه أن يضرب الكرة بالمضرب، وكان يرمي الكرة وكأنه فتاة. كان يتمنى أيضاً أن يصفر، إلا أنه لم يكن قادراً إلا على إصدار هسيس من شفتيه الصغيرتين الممتلئتين. كان له ولع صيني بالنظافة والترتيب. كان يكتب وورقة نشاف تحت يده وينشف الحبر من كل سطر يكتبه؛ ويشطب بمساعدة مسطرة. كانت كتبه نظيفة ومرتبة من غير علامات، عدا الورقة البيضاء في أول كل كتاب، حيث كتب والده اسم هاري. كان من الجائز أن لا يلفت الانتباه في المدرسة لو أنه لم

يكن غنياً، لقد جعل هذا منه طالباً غير محبوب وجذب المستأسدين. أقلامه الحبر النفيسة كانت تسرق دوماً، وتعلم هو أن يبتعد عن حانوت الحلويات في المدرسة.

أغلب التلاميذ من مقاطعة هاري الذين يذهبون إلي المدرسة يسلكون شارع جيميسون. كان هاري يحبذ أن يتجنب هذا الشارع. الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها فعل ذلك هو أن يسلك شارع روبيرت. وفي أسفل ذلك الشاعر، في المكان الذي ينعطف به يميناً، كان ثمة منزل ذي كلاب ألزاسية[1].

كان المنزل يقوم في زاوية الجهة اليمنى، وحينما يسير على الناحية الأخرى كان جبنه يتضح جلياً للكلاب والمارة على حد سواء. كانت الكلاب الألزاسية تأتي من الشرفة، تنبح، وتقفز على السياج السلكي وتجعله يهتز. كانت مخالبها تمس قمة السياج ويبدو لهاري دوماً أن الكلاب تستطيع بقليل من

1) كلاب كبيرة الحجم، ذكية، أشبه بالذئاب؛ تستخدم للأغراض البوليسية والحراسة.

الجهد أن تثب من فوق السياج. في بعض الأحيان تمشي سيدة عجوز هزيلة ذات نظارتين وشعر أشيب وتعبير منزعج، تمشي مترنحة إلى الشرفة وتستدعي الكلاب الألزاسية بصوت محشرج. وفي الحال تتوقف الكلاب عن النباح، تنسى هاري، وتهرع راكضة إلى الشرفة هازة أذيالها الثقيلة، كما لو أنها تعتذر عن الضجيج وفي الوقت نفسه تطلب أن تهنأ.

تضرب السيدة العجوز ضرباً خفيفاً على رؤوس الكلاب بينما تواصل هذه الحيوانات تحريك أذيالها؛ أما إذا صفعتها بقوة فتبتعد عنها مطأطأة رؤوسها، وأذيالها بين سيقانها، وبعدها ترقد على الشرفة، وتحدق، بعيون طارفة نصف مفتوحة، وخطومها مستقرة تحت قوائمها الأمامية.

حسد هاري السيد العجوز على سلطتها تلك على الكلاب. فرح هو عندما خرجت العجوز إلى الشرفة، لكنه أيضاً شعر بالخجل من خوفه وضعفه.

كانت المدينة تغص بالكلاب الهجينة غير المرخصة التي تنبح بالتناوب ليل نهار. لم يكن هاري

يخشى تلك الكلاب. كانت هي هزيلة، جائعة وجبانة. وكي تقصي هذه الحيوانات ما عليك إلا أن تنحني كما لو أنك تهم برفع حجر من الأرض، إنها إيماءة تفهمها كلاب الشوارع. غير أنها لا تجدي نفعاً مع الكلاب الألزاسية، بل تثير حنقها.

أربع مرات خلال النهار - يذهب هاري إلى البيت كي يتناول غداءه - ينبغي على هاري أن يمر بالكلاب الألزاسية، ويسمع نباحها وتنفسها، ويرى أسنانها الطويلة البيض، وشفاهها السود وألسنتها الحمر، يشاهد أبدانها القوية، المتلهفة، التي تبدو أطول منه عندما تثب على السياج. انتقم هو من كلاب الشوارع. رفع عن الأرض أحجاراً وهمية؛ أما هذه الحيوانات فكانت تفر دوماً.

عندما طلب هاري دراجة هوائية لم يذكر الأولاد في شارع جيميسون أو الكلاب الألزاسية في شارع روبيرت. تكلم هو عن الشمس وعن إجهاده. كان لوالديه هواجس حول الدراجة الهوائية، غير أن هاري تعلم أن يمتطيها بدون حوادث، ومن ثم، وبمساعدة

الدراجة الهوائية، لم يعد يخشى الكلاب في شارع روبيرت. كانت الكلاب الإلزاسية نادراً ما تنبح على راكبي الدراجات الهوائية المارين مروراً عابراً. لذا توقف هاري أمام المنزل الكائن في الزاوية وعندما ركضت الكلاب من الشرفة تظاهر هو برمي أشياء عليها إلى أن تملكها غيظ شديد وتعالت أنفاسها. بعدها قاد دراجته الهوائية ببطء مبتعداً، أما الألزاسية فقد لاحقت السياج إلى نهاية قطعة الأرض، وهي تهر بغضب وإحباط، ذات مرة، حين خرجت السيدة العجوز، تظاهر هاري بأنه توقف كي يربط شريط حذائه.

تقع مدرسة هاري في جزء هادئ ومفتوح من المدينة. كانت الشوارع واسعة فسيحة ولم تكن ثمة أرصفة، بل هناك فقط حافات عريضة منظمة ومزروعة بالحشائش. لم تكن هذه الحافات مستوية: في كل عدة ياردات كانت ثمة خنادق قليلة العمق تصرف المياه من الطريق. كان هاري يحب قيادة دراجته الهوائية على الحافات، يرتفع ويهبط بتؤدة.

في عصر يوم جمعة كان هاري يركب دراجته عائداً من المدرسة بعد اجتماع لـ «نادي الطوابع» (كان قد التحق به بعد تركه الفرقة الكشفية البحرية ومع المجموعات الكبيرة والألبومات النفيسة التي وهبها إليه والده تمتع هو بالتقدير المتواصل). كان الظلام قد حل حينما كان هاري يركب دراجته على امتداد الحافة. نازلاً وصاعداً، مخفضاً بصره إلى الحشائش.

في أحد الخنادق رأى كلباً ألزاسياً مستلقياً.

تدحرجت الدراجة إلى داخل الخندق ومرت فوق ذيل الكلب السميك. نهض الكلب، ومن غير أن يحدق إلى هاري، هز نفسه. ثم رأى هاري كلباً ألزاسياً آخر. وآخر. كان يحاول أن يتجنب الكلاب، إلا أنه كان يصطدم بالمزيد منها. كانت هذه الحيوانات راقدة في الخنادق وعلى طول الحافة. كانت بألوان شتى، أحدها بلون بني - أسود. ما إن رأى هاري أول كلب حتى توقف عن الضغط على دواستي دراجته الهوائية وجعل يسير متباطئاً، وشعر أنه يفقد توازنه.

من ورائه أتى نباح خفيض وقصير، أشبه بالعطاس. عند ذاك، عادت إليه القوة. انطلق فوق الأسفلت وحينذاك فقط، كما لو أنها هي أيضاً صحت من دهشتها، نهضت الكلاب الألزاسية كلها ولحقت به. ضغط على دراجته، متطلعاً إلى أمام، دون أن ينظر إلى ما ورائه أو جانبه. ثلاثة كلاب ألزاسية، من بينها الكلب البني - الأسود، كانت تعدو أمام دراجته الهوائية. بهدوء، بينما كان يركب دراجته، انتظر هاري هجومها. لكنها كانت تركض بجانبه، من غير نباح. كانت الدراجة الهوائية تبعث طنيناً، أما صوت مخالب الكلاب فكان أشبه بصوت أقدام الحمائم على سقف صفيح. وبعدها أحس هاري أن وحشية الكلاب الألزاسية كانت غير مقصودة، خالية من الغضب أو المكر: إنه تجمع مسائي، سعادة مسائية. ثبت عينيه على نهاية الطريق الرئيس، ذي الأضواء التي أنيرت تواً، والأتوبيسات الكهربائية المضاءة، السيارات، والناس.

بعدها أصبح هناك تخلفت عنه الكلاب

الألزاسية. لم يتطلع إليها. وحين أمسى في الطريق الرئيسي، مع أعمدة الأتوبيسات الكهربائية وهي تتلألأ زرقاء في الليل الذي هبط، عندها فقط أدرك كم كان هو خائفاً، كم كان هو قريباً من الموت الموجع بأسنان تلك الكلاب السعيدة. تسارعت نبضات قلبه بسبب الإجهاد. ثم أحس بألم حاد لم يعرفه من قبل. أطلق أنيناً عميقاً ومكبوتاً وهوى من الدراجة الهوائية.

قضى شهراً في دار تمريض ولم يذهب إلى المدرسة طوال المدة المتبقية من ذلك الفصل الدراسي. لكنه تعافى من جديد عندما بدأ الفصل الدراسي الجديد. كان القرار بأن يتخلى عن ركوب الدراجة الهوائية، وغيّر أبوه أوقات عمله بحيث يستطيع أن يوصل هاري إلى المدرسة ويعيده منها إلى البيت.

حل عيد ميلاده في أوائل ذلك الفصل الدراسي، وعندما أعاده أبوه من المدرسة في وقت بعد الظهر سلمته أمه سلة وقالت له: «عيد ميلاد سعيد!».

كانت الهدية جرواً.

«لن يعضك – قالت أمه – المسه وشاهد».

«دعيني أراك وأنت تلمسينه». قال هاري.

«يلزمك أن تلمسه» قالت أمه وأضافت: «إنه ملكك. عليك أن تجعله يألفك. إنه واحد من كلاب تخلص لشخص واحد فقط».

فكر بالسيدة العجوز ذات الصوت الحاد ومد يده إلي الجرو. لعق الجرو كف هاري وضغط عليها أنفاً ندياً. شعر هاري بالدغدغة. وانفجر ضاحكاً، تحسس شعر الجرو بينما كان الحيوان الصغير ينضغط على كفه، مرر يده على خطم الجرو، بعدها رفع الجرو، فراح هذا يلعق وجه الصبي، وأحس هاري بالدغدغة وجعل يقهقه بقوة.

كان للجرو أسنان صغيرة حادة وكان يود أن يتظاهر بأنه بعض. أحب هاري الإحساس بأسنان الجرو، كان فيها مودة، وفي الحال أمست فيها قوة. قوة الجرو.

«إنه من الكلاب التي تخلص لشخص واحد فقط». قالت أمه.

جعل والده يأخذه إلي المدرسة مروراً بشارع روبيرت. وفي بعض الأحيان كان يرى الكلاب الألزاسية. ومن ثم راح يفكر بكلبه، وشعر بأنه مصان ومنتقم له، مرا أثناء الذهاب والإياب في الشارع ذي الحافات المعشوشبة التي لاحقته على طولها الكلاب الألزاسية. لكنه لم ير هناك ثانية أي كلب ألزاسي.

كان الجرو ينتظره دوماً عندما يعودان إلى البيت. كان والده يقود سيارته إلى البوابة مباشرة ويطلق صفيراً من جهاز التنبيه. كانت أمه تخرج كي تفتح البوابة، وكان الجرو يخرج أيضاً، مؤرجحاً ذيله، واثباً على السيارة حتى خلال حركتها. «امسكيه! امسكيه!» صرخ هاري.

الآن صار هو يخشى فقدان كلبه أكثر من أي شيء آخر.

كان يحب سماع أمه وهي تحكي للزائرين عن حبه للجرو. وقد أعطوه كتباً عديدة عن الكلاب. وعرف، ويالحزنه، إن الكلاب لا تحيا غير اثني عشر عاماً، أي أنه عندما يبلغ الثالثة والعشرين، أي

عندما يغدو رجلاً، لن يكون له كلب. في بعض الظروف يبدو التدريب تافهاً، غير أن الكتب كلها كانت توصي بالتدريب، وجرب هاري ذلك. استجاب الجرو بكسل حسبه هاري ساحراً. في المدرسة تترقرق الدموع في عينيه عندما يقرأون قصيدة شعر مطلعها: «سمع الراعي نباح كلب». ومضى لمشاهدة الفيلم السينمائي «لاسي، عد إلى البيت»[2]، وبكى في الصالة جالساً على كرسي الظلام.

من الفيلم أدرك أنه نسى جزءاً جوهرياً من تدريب الجرو، وكي يمنع جروه من أن يأكل الطعام الذي يقدمه له الغرباء، غمس قطع اللحم المتبلة بالفلفل وتركها هنا وهناك في الفناء.

في اليوم التالي اختفى الجرو. كان هاري منزعجاً وشعر بأنه مذنب، إنما كان له بعض السلوى من الفيلم؛ وعندما عاد الجرو، بعد مرور أسبوع، قذراً، تعلوه الخدوش، أكثر نحافة، طوقه هاري وهمس

2) أول فيلم عن كلب الراعي لاسي: أنتج الفيلم في أمريكا عام 1943، تمثيل إليزابيث تايلور.

الكلمات التي وردت في الفيلم: «أنت كلبي العزيز لاسي - كلبي لاسي عد إلى البيت».

تفادى كل ضروب التدريب وأمسى معنياً فقط برؤية الجرو يستعيد عافيته. في الكتب الهزلية الأمريكية قرأ أن الكلاب تعيش في وجارات (جمع وجار) وتأكل من طاسات معلمة بكلمة (كلب). لم يستحسن هاري الوجارات لأنها بدت صغيرة وموحشة؛ ولكنه ألح على أن تشتري أمه طاسة معلمة بكلمة (كلب). أرته أمه طاسة كتبت عليها بالطلاء كلمة (كلب). قال والد هاري إنه في أمس الحاجة إلى تناول الطعام وصعد إلى الطابق العلوي؛ وتبعته أمه. قبل أن يتناول هاري طعامه غسل الطاسة وملأها بطعام الكلب. دعى الجرو وعرض الطاسة. قفز الجرو ساعياً للوصول إلى الطاسة.

وضع هاري الطاسة، أما الجرو فقد تجاهل هاري وركض إليها حالاً. هاري، شاعراً بخيبة الأمل، قرفص بجانب الجرو، وانتظر علامة من علامات التقدير أو الشكر. لم تبدر منه حتى علامة واحدة. أكل الجرو

غذاءه بضوضاء، وقد ظهر أنه يصطاد طعامه في كل مضغة. مرر هاري يده فوق رأس الجرو.

الجرو، الذي قبض على لقمة طعام، هر وهز رأسه. جرب هاري ثانية.

بهرير أكثر حدة أسقط الجرو الطعام الذي كان في فمه وعض كف هاري. أحس هاري بأسنان تغوص في لحمه البشري، وكان في ميسوره أن يشعر بالغيظ الذي يسير الأسنان، وبالتفكير الذي كبحها في الختام. حينما نظر إلى يده رأى جلداً ممزقاً ونقاطاً منتفخة من الدم. كان الجرو محنياً على السلطانية من جديد، يقبض على الطعام ويلوكه، عيناه تحدقان بإمعان.

أمسك هاري بالسلطانية التي كتب عليها (كلب) ورماها بطريقته الأنثوية خارج باب المطبخ. توقف هرير الجرو بصورة مفاجئة. حين اختفت الطاسة تطلع الجرو إلى هاري، حائراً، متودداً، وذنبه يتأرجح ببطء. ركل هاري بقوة خطم الجرو وشعر برأس حذائه

يضرب العظم. تراجع الجرو إلى الباب وراح ينظر إلى هاري بارتباك.

«تعال» قال هاري، كان صوته مثقلاً باللعاب.

مؤرجحاً ذيله برشاقة، أقبل الجرو، ومرر لسانه الأملس الوردي على شفتيه السوداوين، اللتين ماتزالان مكسوتين بالزيت من الطعام الذي تناوله قبل قليل. عرض هاري كفه المعضوضة. لعقها الجرو ماسحاً آثار بقع الدم. ثم ركل هاري الجرو ثانية على بطنه، لكن الجرو فر عاوياً من باب المطبخ، وفقد هاري اتزانه وهوى على الأرض. ترقرقت الدموع في عينيه. أحس هاري بالحرق في تلك النقاط التي غاصت فيها أسنان الجرو، ومايزال هو يشعر بلعاب الجرو على يده، يضمد الجلد.

نهض هاري وخرج من المطبخ، كان الجرو واقفاً عند البوابة، يتأمله. انحني هاري، كما لو أنه يروم التقاط حجر. لم تبدر من الجرو أي حركة. التقط هاري حصاة ورماها نحو الجرو. كانت رمية غير متقنة والحصاة ارتفعت عالياً، هرع الجرو للإمساك بها،

أفلتها ، توقف وجعل ينظر من حواليه. ذيله يتأرجح، أذناه منتصبتان، وفمه مفتوح. رمى هاري حصاة ثانية. هذه المرة كانت الرمية منخفضة والحصاة ضربت الجرو بقوة. أنَّ الجرو وبلغ الحديقة الأمامية. تبعه هاري. ركض الجرو حول جانب المنزل واختفى وسط أزهار السوسن. سدد هاري حجارة إثر أخرى، وعلى حين غرة تملكه شعور بالأمر. وراح يضرب الجرو المرة تلو المرة، الحيوان الصغير انتحب وركض حتى وصل إلى زاوية ضيقة تحت التعريشة التي يتسلق عليها نبات القلب الدامي. وقع هناك بلا حراك، عيناه قلقتان، ذيله متدل بين ساقيه. من وقت إلى آخر يلعق شفتيه. هذا الفعل أغاظ هاري. بصورة عمياء رمى حجراً بعد حجر والجرو ركض من كتلة متشابكة من نبات القلب الدامي إلي كتلة أخرى. حاول مرة أن يندفع مسرعاً من أمام هاري غير أن الطريق كانت ضيقة جداً وكان هاري مسرعاً جداً. ركله هاري ركلة انبعث منها صوت أشبه بقرع الطبل وتراجع الجرو إلى الركن، متأملاً يئن بصوت خفيض.

بصوت مخنوق قال هاري: «تعال».

رفع الجرو أذنيه.

ابتسم هاري وجرب أن يصفر.

بتردد، انثنت ساقاه، وتقوس ظهره، أقبل الجرو. ضرب هاري رأسه إلى أن وقف منتصباً. ثم أمسك بخطم الجرو بكلتا يديه وضغط عليه بقوة. نبح الجرو وانسحب.

«هاري!» سمع صوت أمه. «أبوك جاهز تقريباً».

لم يتناول غداءه.

«ليس لي شهية لتناول الطعام». قال هاري. كانت تلك كلمات أبيه المألوفة.

سألته أمه عن السلطانية المكسورة والطعام المبعثر هنا وهناك في الفناء.

«كنا نلعب»، قال هاري.

رأت يده. «تلك الحيوانات لا تعرف قوتها»، قالت أمه.

كان قراره هو أن يحصل على الجرو كي يسمح لنفسه أن يضربه أثناء تناوله الطعام. كل رفض ينبغي معاقبته، بالضرب والرجم بالحجارة، الحبس في خزانة تحت درجات السلم أو الحبس خلف النوافذ المغلقة للسيارة، عندما تكون تلك متوفرة. في بعض الأحيان، يأخذ هاري طبق الجرو، يقود الجرو إلى المرحاض، يفرغ الصحن في تجويف الحمام ويسحب سلسلة الماء الدافق. غالباً يرمي الطعام في الفناء؛ وبعدها يعاقب الجرو بأن يأكل من الأرض. وفي الحال مد قراره ليشمل كل أفعال الجرو، معاقباً إياه على كل الأفعال التي كان يظنها غير ودية، متمردة، أو كريهة. إن لم يأت الجرو إلى البوابة حين يرتفع صوت نفير السيارة، ينبغي عندها معاقبة الحيوان الصغير، إذا دعي ولم يأت عندئذ يجب معاقبته. كان هاري يحتفظ بـ (فاتورة) دقيقة بالعقوبات التي يتوجب عليه أن ينزلها بالجرو المسكين لأنه يستطيع أن يعاقب فقط عندما يكون والداه غائبين أو منشغلين، وهكذا يأتي العقاب عادة متأخراً. كان يتوجس خيفة من أن الجرو ربما يفر من جديد، لذا كان يربطه ليلاً. وعندما

يكون والداه على مقربة منه، يكون هو ساخطاً، مثلما كان ساخطاً عندما لعق الجرو شفتيه الملطختين بالسمن، حيث يرى الجرو يتصرف وكأنه غير مبال بالعقوبات التي سينزلها به: يضطجع عند قدمي أبيه، يتثاءب، يفتل جسده بأوضاع مريحة، أو يؤرجح ذيله مرحباً بأم هاري. وأحياناً، بعدها، ينحني هاري كي يلتقط حجراً وهمياً، أما الجرو فيفر من الحجرة. إنما ثمة أيام أيضاً نسي فيها هاري العقوبات، ذلك أنه أدرك أنه سيطر على طاقة الجرو وجعلها امتداداً لطاقته هو، ليس من خلال عقوباته بل أيضاً من خلال سطوة العاطفة المتممة.

وبعدها جاء النصر. الجرو الذي غدا الآن كلباً تقريباً، هاجم هاري ذات يوم وتوجب سحبه من قبل والدي هاري «لا يمكنك أن تثق بتلك الكلاب»، قالت أم هاري وأوثق الكلب بالسلسلة بصورة دائمة. وعلى مدى أيام معدودات، كلما سنحت له الفرصة، كان هاري يضرب الكلب وذات مساء، كان أبواه في الخارج، ضرب الكلب ضرباً مبرحاً إلى أن كف عن

الأنين، بعدها ، حين عرف أنه كان وحيداً، ود بأن يختبر قوته وخوفه، حل وثاق الكلب. الكلب لم يهاجم، ولم يهر، بل ركض كي يختفي وسط نبات السوسن. وبعد ذلك سمح للولد أن يضربه بينما كان يتناول غذاءه.

حل ثانية عيد ميلاد هاري. أعطى كاميرا نوع بروني (6-20) وأضاع فيلماً في مواضيع عبثية إلى أن اقترح والده أن تؤخذ صورة فوتوغرافية لهاري والكلب. الكلب لم يكف عن الحركة، وفي الختام وضعوا الطوق في عنقه ووقف هاري على مقربة من الكلب وابتسم للكاميرا.

كان والد هاري منشغلاً تلك الجمعة ولم يتمكن من إعادته إلى البيت في سيارته الخاصة. مكث هاري في المدرسة لحضور اجتماع «نادي الطوابع» ومن ثم استقل سيارة أجرة عائداً إلى منزله. كانت سيارة والده في الطريق الخاص. دعى الكلب، فلم يأت. عقوبة أخرى. كان أبواه في حجرة الطعام الصغيرة الملاصقة للمطبخ؛ كانا جالسين لتناول الشاي. على

طاولة الطعام رأى هاري النشرة المطوية الصفراء ذات الصور السالبة والصور المطبوعة. لم تطبع الصور بشكل جيد. بدا الكلب متوترا وأخرق، لا يواجه الكاميرا؛ وخيل لهاري أنه هو نفسه بدا مفرط البدانة. شعر أن والده يلقي عليه نظراته بينما هو يتأمل الصور الفوتوغرافية. قلب إحدى الصور. على ظهرها رأى كتابة بخط يد والده: «في ذكرى ريكس». وتحت الكتاب دون التاريخ.

«كانت تلك حادثة»، قالت أمه، وطوقته بذراعيها. «لقد هرب الكلب عندما كان والدك يدخل السيارة إلى المنزل. كانت تلك حادثة».

ملأت الدموع عيني هاري. ناشجاً، داست قدما هاري درجات السلم بقوة.

«تذكر يا بني»، نادت أمه، وسمعها هاري تقول لوالده: «اتبعه، قَلْبُه. قَلْبه».

* * *

فن الشعر

أرشيبالد ماكليش(*) - أمريكا

على القصيدة أن تكون واضحة وخرساء

كفاكهةٍ مدورةٍ

بكماءَ.

*) ولد في ولاية إيلنوي عام 1892، وتوفى عام 1982، درس في جامعتي بيل وهارفارد وعمل أستاذاً في الثانية، تعاطى المحاماة ثم نبذها وفضل أن يعيش حياة أدبية، عمل في عدة وظائف عامة كبرى، فكان مديراً لمكتبة الكونغرس، ورئيساً للوفد الأمريكي لليونسكو، وغير ذلك. له عدد من المسرحيات والدراسات النقدية إضافة للشعر. له طائفة من القصائد الفكرية والقصائد الغزلية الرقيقة، لكنه في أوج شاعريته حين يكتب شعراً سياسياً.

كالرصائع العتيقة في الإصبعْ.
صامتة كأطراف الصخرة الهرئةِ
ذات الحواف المفرغة حيث ينمو الطُحلبُ
على القصيدة ألا تقول كلماتٍ
مثل تحليق الطيورْ.

على القصيدة أن تكون ساكنة عبر الزمن
كما يصعدُ القمرُ،
تاركاً في صعوده أغصان الأشجار التي يلفُها الليل
غصناً بعد غصنٍ
تاركاً الذهن خلفه ذكرى بعد ذكرى مثل أوراق الشتاء
على القصيدة أن تكون ساكنة عبر الزمن
كما يصعد القمر.

على القصيدة أن تكون مساوية:
للكذب.

من أجل كل تاريخ الأسى

درباً خالياً وورقة شجر

من أجل الحب

والأعشاب الغضة وضوءين فوق البحر

على القصيدة ألا تعني

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

جلد الفقمة

روبرت إيان براذرهود - أيرلندا

ترجمة الحسان الرزاقي

عاشت كيتي كيلي مع أبيها المعروف ب: **كاتشر** في كوخ صغير لصيادي الأسماك على طرف الخليج وكان والدها يكره البحر ولم يكن محظوظاً. كانا فقيرين لكن كيتي جعلت المكان بهياً وبهيجاً قدر المستطاع. ذات يوم وبينما هي تعمل في بقعتهم

المزروعة بالبطاطا رأت أباها عائداً من الساحل وبصحبته أحد الغرباء. انطلقت في الطريق نزولاً لملاقاتهما لكنها توقفت فجأة متسمرة في مكانها ثم طارت يدها إلى فمها لإخفاء دهشتها.

وماعدا قطعة من قماش قلوع ملفوف حول خصره كتنورة بالية، كان الغريب - وهو شاب وسيم فارع الطول ذو شعر طويل منساب - عارياً كيوم ولدته أمه. ركضت راجعة إلى البيت وأخذت في الانتظار. دفع والدها الفتى عند الباب أمامه وطرح الشبكة من على كتفه. لاحظت كيتي أنها مازالت جافة تماماً - ضاع يوم صيد آخر لسبب لم تستطع تخمينه. وقف الفتي مرتجفاً وسط الغرفة فأومأت إليه صوب النار لكنه تجاهلها.

- «ائته ببطانية»، أمرها والدها محركاً إبهامه صوب الفتى.

ذهبت كيتي إلى غرفتها وعادت بلحاف الرقع من سريرها وسلمته على استحياء إلى الغريب. فلف

نفسه به وجلس على المقعد قرب الباب وعلى مسافة كافية من النار ثم وضعت كيتي الغلاية فوق اللهب.

في هذه الأثناء ذهب والدها إلى غرفته حاملاً الشبكة بحيث أمكنها سماعه وهو يخرج صندوق لوازم البحر من تحت سريره. عاد وألقى جرزاية قديمة وزوج سروايل للفتى. ربط مفتاح صندوق الملابس المعلق عادة على مسمار فوق النار بسير جلدي فعلقه عنوة حول عنقه ثم حشره داخل قميصه. عادت كيتي من جانب الموقد ونظرت بتساؤل إلى أبيها.

- وجدته بالقرب من الشاطئ، قال والدها، تحطم مركبه أو شيء من هذا القبيل كما يبدو عند النظر إليه. لم ينبس ببنت شفة. أعطه لقمة ليأكلها، ملأت كيتي كوبين بالشاي ووضعت بعض الخبز على الطاولة، جلس والدها وبدأ بالأكل لكن الغريب لم يتحرك. تقدمت كيتي صوبه وأخذت ذراعه بلطف ثم قادته إلى الطاولة. جعلته يجلس ووضعت كسرة خبز في يده. ابتسمت مشجعة وقلدت حركة الأكل والشرب. أومأ الفتى برأسه

ووضع لقمة خبز صغيرة في فيه ومضغها بصعوبة وعدم استساغة.

شعرت كيتي بفورة ارتباك تلون خديها وبالفخر خبيزها.

- قد يكون أميراً أجنبياً، فكرت في هلع، متعوداً على اللذائذ والحلويات في قصر أجنبي ما، أشارت إلى القدح أمامه. نظر إليه الفتى فأحنى رأسه إلى الأمام ليشمه ثم لمسه بأصبعه في حذر. سحب يده كالملدوغ واجتاحت سيماه نظرة ذعر. رأته كيتي يرتبك فقامت من على الطاولة وعبرت إلى خزانة الصحون. ملأت قدحاً اخر بالحليب وقدمته للفتى ففحصه كالسابق لكنه هذه المرة وبعد أن لمسه نظر إلى كيتي بوقار وبدت بوادر ابتسامة خفيفة على شفتيه ثم أحنى رأسه على القدح وشرع يلعق الحليب كالكلب. وابتسمت كيتي في ارتياح.

- حسناً، شكراً لله على هذا. إن هذا المخلوق المسكين غير متطور وفي مقدوري أن أطلعه على أساليبنا،

نخر كاتشر في حنق: ما هذا الهمجي الذي وجدته. لم ير قدحاً من قبل. إن هذا من سوء حظي.

تحسن حظ كاتشر كيلي. فمن ذلك اليوم عينه ابتسم له الحظ، فرون - وهذا هو اسم الفتى الغريب - يعرف عن البحر أكثر مما يعرفه الآخرون كما أثبت أيضاً حنكته في العمل. كان عليهما أن يرميا الشبكة فقط ليجدا نفسيهما وسط سرب من السمك بينما تعود القوارب الأخرى لاعنة حظها العاثر. ويكابد كاتشر ورون للوصول إلى المرفأ مثقلين حتى حافة المركب.

وحتى حين لا يكون في مقدورهم الصيد بسبب سوء أحوال الطقس يهبهم البحر الخيرات على الساحل المقابل للبيت من خشب ورزم من مختلف المواد وصناديق ملفوفة مرتبة. وهناك حديث أيضاً عن كنز إسباني لكن ذلك كان مجرد كلام كما يبدو. وفي لمح البصر تحول البيت القديم إلى آخر أوسع بكثير مبني بالحجارة ومبلط بالأردواز يشرف على المدينة من عل.

ووجدت كيلي نفسها تخاطب بالسيدة كيلي مما أثار ارتباكها.

عكف رون على زيادة أرباح كاتشر وأصبح المركب اثنين ثم ثلاثة وتحولت السقائف إلى مخازن ومعمل للتمليح وفناء لصنع البراميل. وسرعان ما أصبح كيلي أكبر صاحب عمل في المدينة وظهر الاسم على العربات في أنحاء البلد. اتخذ أبوها مكانه بين كبار تجار المدينة ومراراً كانت ساعته الذهبية مسلسلة عبر صدره المتسع. ويستطيع الكل أن يرى فيه رجلاً وقته من ذهب.

وفي ذات صباح خريفي اندفع إلى داخل البيت يكاد ينفجر افتخاراً وصاح: «كيتي. إنك ترين العمدة المقبل للمدينة» وقبل أن تنطق بحرف واحد اندفع إلى غرفته وعاد يحمل أجمل سلخ فرو رأته عيناها. وكان يلمع بلون فضي رمادي في ضوء المصباح ناعم الملمس كالدخان.

- زيني معطفي بهذا الفراء لأنه أساس ثروتنا بدون شك، قال والدها.

أخذت كيتي علبة التطريز وشرعت في عمل ما أمرت به. وبمجرد أن علمت شغلها وأخذت في قص الفراء انفتح الباب بشدة. وقف رون هنالك ووجهه يتلوى من الألم والدم يتسرب عبر كم قميصه الكتاني الأبيض.

- ماذا تفعلين؟ زمجر الفتى هاجماً عبر الغرفة وخطف الجلد من قبضة كيتي المذعورة. وفيما هو يفعل ذلك انقلب المصباح على الطاولة التي تفصلهما وانشق الفراء الجميل. صرخ رون بينما تفطّر جانب من وجهه وتشقق. أخذ يشهق بالبكاء وينشج ثم أمسك الفراء إليه في نفاذ صبر وفر من البيت مختفياً في ظلام الليل. وفي غضون ساعة ضربت أسوأ العواصف فيما يذكره الناس. ضربتها في هيجان وبلا هوادة لأسابيع عدة.

وحينما هدأت العواصف لم تعد هناك أي من مراكب كاتشر كيلي. وتحطمت مشاريعه ومات هو الآخر رجلاً مكسور القلب.

باعت كيتي البيت الجميل المشرف على المدينة

وعادت إلى المكان القديم حيث عاشت بقية عمرها. وكانت تقضي أغلب أوقات ما بعد الظهيرة على الخليج تراقب الفقمات في دهشة وتعجب.

* * *

تألقي يا جمهورية العدم

روبنسون جيفرز(*) - أمريكا

Robinson Jeffers

بينما تتوطدُ أمريكا هذه في إطار سُوقِيتها، وتتَنامى بقوةِ بانية إمبراطوريتها

*) ولد في ولاية بنسلفانيا في عام 1887، وتوفى عام 1962. درس في جامعتي زيورخ وواشنطن، وسكن منذ عام 1914 حتى وفاته على شاطئ كاليفورنيا، الذي أصبح بوعره وصخوره وطيوره الشرسة مسرحاً لكثير من قصائده وقصصه الشعرية، وابتنى هناك له بيتاً من حجر عاش فيه معظم عمره وبرجاً من حجر للكتابة فيه. شعره مأساوي، فيه عنفٌ بالغٌ في الموضوعات والصور والأحداث. يَعدُهُ بعض النقاد من بين شعراء أمريكا العظام.

وليس الاعتراض عليها إلا فقاعة في كُتْلَة مُنْصهرة تفور وتغلي

فتقوى بها الكتلة.

أذكُر بحزن وأنا أبتسم أن الزهرة تذبل لتعطي فاكهة

والفاكهة تتعفن لتعطي أرضاً.

ومن الأرض الأم، وعبر ابتهاجات الربيع، يكون النضْج

والتفسخ، ويصبح الوطن أماً.

أما أنت يا مَن تُسرعين وتحثين خُطاك نحو ذاك الفَنَاء. فإنك لا تستحقين اللوم، والحياةُ خير

فعيشها بعناد مدة طويلة أو لبُرهة

ألقٍّ فان، ولا حاجة للشهب أكثر من الجبالْ:

فاسطعي، يا جمهورية العدمْ.

أما أنا فإنني سأبقي أطفالي بعيدين عن

بؤرة الفساد المتنامي

ولا يكونُ الفساد غصباً، فعندما تركع المدن تحت أقدام الوحوشِ

تبقى هناك الجبال أبية.

فيا أولادي، اعتدلوا في حب أخيكم الإنسان،

أخيكم العبد الذكي، السيد الذي لا يطاقْ.

فهناك يكمنُ الشَرَكُ الذكي الذي يوقعْ بأنبل الأرواح

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

السـعـادة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيد عمروف

أحياناً أريد أن أقترب من شخص لا أعرفه، وأن أسأله: - يا أخي كيف الحال؟ هل أنت راضٍ عن حياتك؟ هل كانت السعادة في حياتك؟ ألقِ النظرة على ما عِشْته.

أسأل الكثيرين عن هذا من يوم بدأ فيه بطني يؤلمني.

يجيب بعضهم عن هذا السؤال بمزاح ويقول: أعيش وأمضغ خبزاً. يبدأ بعضهم بالكذب فيقول أعيش حياةً فاخرة ولا أريد أحسن منها، وأتسلم راتباً بالمرتبة السادسة، وأنا مرتاح مع أسرتي.

وأجاب عن سؤالي هذا شخص واحد فقط بكل الجد والتفاصيل. وأجابني صديقي العزيز إيفان فامينش تيستوف، وظيفته زجّاج، وهو إنسان لا أقول إنه عاقل ومثقف، وهو ذو لحية:

- السعادة؟ - سألني وأجاب - نعم، السعادة كانت في حياتي.

- وكيف؟ - سألته، - هل كانت السعادة كبيرة؟

- إنها كبيرة أو صغيرة لا أعرفها، ولكنها بقيت كذكرى لكل حياتي.

دخّن إيفان فاميتش سيجارتين، وجمع أفكاره، وغمز لي، لا أعرف لماذا، وبدأ يتحدث.

- وكان هذا، يا رفيقي العزيز، منذ عشرين أو من الممكن خمسة وعشرين عاماً، وكنت آنذاك شاباً جميلاً، وكان شنبي يعجب الجميع، أتدري، كنت دائماً أنتظر متى تأتي إلي هذه السعادة، ولكن السنوات كانت تمر بدورها ولا يحدث شيء غير عادي، ولم ألاحظ كيف تزوجت، وكيف تشاجرت مع أقرباء زوجتي في يوم الزفاف، ولم ألاحظ بعدها كيف أنجبت زوجتي ولداً، وكيف توفّيت زوجتي ذات يوم، وولدي أيضاً توفي، وكل شيء مرّ بهدوء وبشكل عادي، ولم تكن سعادة خاصة في هذا.

ذات يوم - وكان هذا في السابع والعشرين من نوفمبر - ذهبت إلى العمل، وبعده في المساء دخلت المقهى وطلبت لنفسي كأساً من الشاي.

أجلس في المقهى وأشرب الشاي من صحن الفنجان وبينما أفكر في مرور السنوات، أما السعادة فهي غير ملحوظة، فكّرت في هذا الموضوع فقط وسمعت بعض الأصوات، التفتّ ورأيت صاحب المقهى

يلوّح بيده وولداً مساعداً يلوّح بيده كذلك، وأمامهما جندي قيصري يحاول الجلوس وراء الطاولة الصغيرة، أما صاحب المقهى فيطرده ولا يسمح له بالجلوس ويصيح قائلاً:

- لا ، ممنوع الجلوس في المقاهي للجنود ، عليّ غرامة، اخرج من هنا ، يا عزيزي.

أما الجندي فهو سكران ويستمر في المحاولة ويطرده صاحب المقهى. بدأ الجندي يتذكّر والديه ويصيح قائلاً:

- أنا مثلكم، أريد الجلوس وراء الطاولة.

ساعد الزبائن في طرد الجندي، فأخذ بلاطة من تحت الجسر وضرب بها زجاج النافذة وكسره.

أما زجاج النافذة فقد كان مثل المرآة - بمقاس أربعة على ثلاثة وثمنه باهظ.

ومالت يدا صاحب المقهى ورجلاه مرتعشة، وجلس على الكرسي يهز رأسه ويخاف أن ينظر إلى النافذة، وأخذ يصيح قائلاً:

- ما هذا أيها المواطنون! فلّسني الجندي، دمّرني. اليوم السبت وغداً الأحد ويومان بدون زجاج. سيزعل الزبائن.

أما الزبائن في الحقيقة فقد بدأوا يزعلون، وها هم يقولون:

- تدخل الريح من الفتحة، نحن جئنا لنجلس في المقهى الدافئ، أما الآن فتوجد فتحة كبيرة كهذه!

بعد هذا وضعت الصحن في الفنجان على الطاولة، وغطيت الإبريق بالقبعة لكي لا يبرد الشاي، واقتربت من صاحب المقهى بدون اهتمام، وقلت له:

- أنا زجّاج أيها التاجر.

وفرح صاحب المقهى وعدّ نقوداً في الصندوق وسألني:

- ما سعر هذه النغمة؟ ألا يمكن تجميع قطع مكسّرة؟

- لا، أيها التاجر، لا يمكن تجميع القطع المكسّرة، والمطلوب زجاج كامل بمقاس أربعة على ثلاثة، وهذ

الزجاج يكلفك خمسة وسبعين روبلاً، والسعر هنا بلا منافسة ولا مناقشة.

- ما أنت، - يقول صاحب المقهى، - هل أنت شبعان؟ اجلس في مكانك اشرب شايك. من الأفضل أن أضع حشية ريش في فتحة النافذة هذه بدلاً من أن أدفع هذا الثمن.

وأمر زوجته أن تذهب بسرعة إلى البيت وأن تحضر حشية ريش.

وجاءوا بحشية الريش ووضعوها. ولكنها كانت تسقط أحياناً إلى الخارج وأحياناً إلى الداخل وتسبب الضحك. أما بعض الزبائن فقد أزعجهم أن المقهى أصبح مظلماً، وهذا ليس جميلاً لشرب الشاي.

يقوم أحدهم - شكراً له - فيقول:

- أنا أستطيع أن أنظر إلى حشية ريش في بيتي. فلماذا أتى إلى هنا؟

ويقترب صاحب المقهى مني من جديد، ويرجوني الذهاب حالاً لإحضار الزجاج وأعطاني النقود.

لم أكمل شرب الشاي وأخذت النقود في يدي وركضت.

عندما وصلت إلى محل بيع الزجاج كان يوشك أن يغلق، بدأت أبتهل وأرجو، وسمحوا لي بالدخول.

وكان كل شيء مثل ما فكّرت بل أحسن. سعر الزجاج بمقاس أربعة على ثلاثة كان خمسة وثلاثين روبلاً والتوصيل خمسة روبلات، والمجموع أربعون روبلاً.

ها هو الزجاج تم تركيبه.

وأنا أكمل شرب الشاي بالسكر، طلبت شوربة سمك وبعدها فطيرة. أكلتها كلها، وأتهادى وأخرج من المقهى وبيدي ثلاثون روبلاً صافياً، إذا أردت أشرب بها كلها، وإذا أردت أنفق على ما أريد.

يا...، وأنا شربت آنذاك! شربت شهرين! وزيادة فقد تسوقت، اشتريت بعض الأشياء: اشتريت خاتماً فضياً وحذاء دافئاً، وبعدها أردت شراء سروال وقميص ولم تكف النقود.

- هذه، يا رفيقي العزيز، كانت السعادة في حياتي، ولكن مرة واحدة، أما الحياة الباقية فهي تمر باعتدال وما كانت سعادة كبيرة.

سكت إيفان فاميتش وغمز لي من جديد، لا أعرف لماذا.

ونظرت بغبطة إلى صديقي العزيز، لم تكن مثلها سعادة في حياتي.

ومع ذلك، فمن الممكن، أنها كانت وأنا لم ألاحظ.

1924م

*** * ***

القصة المضحكة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيد عمروف

يبدو أن الناس قد أجمعوا - في الوقت الحاضر - على طلب كتابة القصص المضحكة، وهذا الأمر يتعلق بنا - نحن الكتاب - لو تعرفون! فكأننا نخرج كل شيء من بين أصابعنا، وكأن شغلنا فقط هو اختراع القصص المضحكة.

ومع ذلك، اسمحوا لي أن أقص عليكم مغامرة كوميدية، وهي - كما يقولون - من الحياة الواقعية.

ها أنا أقف أمام دار للسينما وأنتظر صديقة لي، وهنا يجب أن أقول: لقد أعجبتني امرأة صغيرة السن، وحيدة، ليس لها أولاد، وهي موظفة... وبالطبع سيكون هنا حب ومواعيد ولقاءات وأشياء أخرى مشابهة، حتى إنني أستطيع أن أكتب شعراً في غير موضوعات البناء، مثل: «تطير العصفورة وتنتقل من غصن إلى غصن» أو «أشرقت الشمس ونورت الدنيا» وهكذا...

قد ينعكس الحب في هذا المعنى من وجهة نظر بعض الناس سلبياً، لكننا نلاحظ أحاسيس إنسانية، مثل حب الإشفاق على الطيور، وعلى الناس أيضاً، ومثل الرغبة في تقديم المساعدة للآخرين، ويصبح القلب حساساً، يقولون إنه أمر زائد في أيامنا هذه! ما علينا!

كنت ذات يوم أقف أمام دار السينما أنتظر صديقتي بقلبي الحساس...

أما هـي - لكونها موظفة لا تحترم مكان عملها - فتحب أن تتأخر، وهي تطبق هذا التأخر حسب عادتها على حياتها الشخصية.

وهكذا... أقف مثل عاشق غبي أمام دار السينما، وأنتظر!

الصف طويل أمام شباك التذاكر، والأبواب مفتوحة على الشارع، وأستطيع الدخول، لكنني أقف! أقف نشيطاً مبتهجاً، أريد أن أغني وأن أفرح... أريد أن أقوم بحماقة أو مزحة ما!! أريد أن أدفع شخصاً ما، أو أمزح معه فأسحبه من أنفه! روحي مرحة وقلبي يغني، وأكاد أطير من السعادة!

وفجأة، أمام المدخل، أرى عجوزاً بلباس متواضع، معطفها ممزق، وقفازاتها قديمة.

العجوز تقف أمام الباب تنظر إلى الداخلين بعيون حزينة، تنتظر أن يعطوها شيئاً ما.

الآخرون يقفون في مكانها بكل وقاحة، يغنون بأصوات مزعجة، ويدمدمون بكلمات فرنسية، أما هذه فتقف متواضعة، وأيضاً على استحياء.

ويمتلئ قلبي بأحاسيس إنسانية وأنا أخرج محفظتي، وأفتش فيها، ثم أتناول روبلاً، وأعطيه - من صميم قلبي وباحترام - للعجوز... والدموع تكاد تتساقط من عيني لفرط ما أشعر به من سعادة حقيقية!

- ما هذا؟!

قلت:

- هذا... أرجو أن تقبليه يا أمي... من شخص مجهول!

وفجأة رأيت وجهها قد احمر كما لو كان من قلق عميق، وهي تقول:

- غريب! هل أبدو هكذا؟... أنا... أنا لا أسأل! لماذا تعطيني روبلاً؟!... ربما... كنت أنتظر ابنتي! أريد أن أدخل معها إلى السينما! وتستمر في قولها:

- يعزّ عليّ أن أكون في وضع كهذا...

قلت:

- معذرة!... كيف حصل هذا!... أنا في الحقيقة...

لم أفهم... آسف! لقد أخطأت... ولا أعرف من يريد ماذا! ولا من يقف لماذا!؟ صدقوني... هذا ليس مزاحاً، فالناس كثيرون، فقط حاولت أن أفهم... أن أفعل شيئاً!!

وفكرت في الموقف... ياللفظاعة! أريد الانصراف...

أما العجوز فترفع صوتها بما يشبه الصياح:

- ما هذا... ألا يمكن الذهاب إلى السينما دون مضايقات؟! تهين الناس ثم تقول آسف! وكيف تجرؤ على مثل هذه الحركات؟ من الأفضل أن أنتظر ابنتي وأذهب معها إلى دار سينما أخرى بدلاً من الجلوس معكم واستنشاق الهواء الفاسد!!

أمسكت بيدها... اعتذرت منها... وطلبت السماح، وأنا أحاول الابتعاد عنها بسرعة، خوفاً من أن يأخذوني إلى قسم الشرطة، وأنا أنتظر صديقتي!

وسرعان ما جاءت صديقتي وأنا أقف حزيناً وشاحباً، مندهشاً بعض الشيء، أستحيي أن أنظر حولي حتى لا أرى عجوزتي المهانة.

ثم اشتريت تذكرتين ومشيت بخطوات قصيرة وراء صديقتي.

وفجأة اقترب مني شخص ما وأمسك بذراعي، أردت أن ألتفت وأمضي، لكنني فوجئت بتلك العجوز أمامي وهي تقول:

- أنا آسفة! ألست الشخص الذي أراد أن يعطيني الروبل؟

تمتمتُ بكلمات غير واضحة، بينما العجوز تواصل كلامها:

- شخص ما كان هنا الآن، أراد أن يعطيني روبلاً، لا أتذكره، يخيل إليّ أنك ذلك الشخص!

إن كان هذا صحيحاً فأعطني الروبل من فضلك! إن هذه البنت لم تحسب حسابها جيداً، فتذاكر الدرجة الثانية أغلى مما توقعناه، وبصراحة... نحن لا نريد العودة، أنا آسفة لما حدث!

أخرجت محفظتي، لكن صديقتي اعترضت قائلة:

- هذا تبذير للأموال بلا فائدة، وإذا كان الأمر هكذا فمن الأفضل أن أشرب ماءً معدنياً في البوفيه.

ورغم كل شيء أعطيت العجوز روبلاً!

ودخلنا، وبدأنا نشاهد إعلانات بأعصاب متوترة، ومع أصوات الموسيقى بدأت صديقتي تلومني لأنني لم أشتر لها عطراً خلال أسبوعين من تعارفنا، وأما هنا فأظهر للآخرين الجود والكرم، وأوزع الروبلات يميناً وشمالاً!

وأخيراً... بدأ عرض كوميديا مرحة، وأخذنا نضحك فرحين، ونسينا كل شيء.

* * *

البيـــت

سومرست موم(*) - انجلترا

ترجمة أحمد صالح شافعي

كان ثمة مزرعة في واد مقاطعة سومرس، وكان

*) ولد الكاتب الإنجليزي الكبير ويليام سومرست موم في باريس عام 1874 وتوفي عام 1965 ودرس الطب في جامعة هيدلبرج بألمانيا. ولأنه أصدر روايته الأولى Liza of Lambeth عام 1987 فلاقت نجاحاً منقطع النظير صرفه عن ممارسة الطب والتفرغ للأدب والترحال، تعد روايته السيرية - نسبة إلى السيرة الذاتية - of Human Bondage الصادرة عام 1915 واحدة من أهم الروايات الإنجليزية في القرن العشرين.

يتسم سومرست مروم بغزارة إنتاجه وتنوعه إذ أن له أكثر من ستين مؤلفاً بين الرواية والمجموعة القصصية والمسرحية والكتاب السياسي. وتتسم قصته القصيرة ببساطة شديدة في السرد ومقدرة عالية على الحكي وبنظرته الساخرة والثاقبة معا.

فيها بيت حجري عتيق الطراز محاط بمخازن وحظائر ومباني ملحقة. وكان تاريخ بناء البيت منحوتاً فوق مدخله بخط أنيق أناقة تلك الفترة.. 1763.

هو بيت رمادي مسفوع، يبدو إلى حد بعيد جزءاً من الأفق الذي يشمله، مثله في ذلك مثل الشجر المحيط به. كان ثمة طريق مشجر - هو فخر فئة كبيرة ممن توارثوا ملكية البيت - يصل من الطريق إلى الحديقة الأنيقة. كان للذين يعيشون في ذلك البيت مثل ما له من الجمود والصلابة وبساطة المظهر، ولم يكن لهم من مفخرة سوى أن البيت منذ بنائه ينتقل من أب إلى ابن في سلسلة لا انفصام لها، وأنهم جميعاً يولدون فيه وفيه يموتون، وبين هذا وذاك، ولمدة ثلاثمائة عام وهم يزرعون الأرض من حوله.

جورج ميدوس الآن في الخمسين من عمره، وزوجته أصغر منه بعام أو عامين. كانا جميلين صحيحي الجسد، في ربيعي عمريهما، وأطفالهما - ولدان وثلاث بنات - أقوياء حسان الطلعة.

لم يكن لدى أي منهم ذلك التطلع السائد اليوم لأن يكون سادة وسيدات. كانوا يعرفون مكانتهم وكانوا مزدهين بها. لم أر قط أسرة متحدة اتحاد هذه الأسرة. كانوا مرحين مجدين وطيبين، يلتزمون جميعاً بنمط أبوي في الحياة. وكان كمال حياتهم هذا هو الذي يمنحها جمالاً لا يجده المرء إلا في سيمفونية لبيتهوفن أو لوحة لتيتيان[1]. كانوا سعداء، جديرين بسعادتهم. إلا أن رب المنزل لم يكن جورج ميدوس (بل هو أبعد ما يكون عن ذلك كما يقولون في القرية) وإنما أمه التي كان لها من الرجولة كما يقولون - ضعف ما لابنها. كانت في السبعين، طويلة، منتصبة القامة، جليلة الحضور، رمادية الشعر، ورغم ما يملأ وجهها من غضون وتجاعيد إلا أن عينيها كانتا لامعتين وقاسيتين. كانت كلمتها دستور البيت والمزرعة، لكنها كانت ظريفة، ورغم استبدادها كانت طيبة مثلهم، يضحك الناس لنكاتها ويتناقلونها،

1) (1485-1576) أحد أعظم الرسامين في تاريخ الفن على الإطلاق. قضى معظم حياته في مدينة البندقية. تميز برسم البورتريه واللوحات التي تصور مشاهد دينية أو أسطورية.

كانت سيدة أعمال لا يشق لها غبار، جمعت شخصيتها - في خليط نادر - بين حسن المعاشرة والحس التهكمي العالي.

أوقفتني مسز جورج ذات يوم وأنا عائد إلي منزلي، وكانت في غاية التوتر (حماتها هي الوحيدة التي تعرفها بـ مسز ميدوس، أما زوجة جورج فلا تعرفها إلا بـ مسز جورج). سألتني:

- هل تعرف من سيأتي إلى هنا اليوم؟ العم جورج ميدوس. تعرف... لقد كان في الصين.

طالما سمعت حكاية العم جورج ميدوس وطالما ابتهجت بمذاقها الشبيه بمذاق الأغاني الملحمية القديمة. كان غريباً أن يصادف المرء مثل هذه القصة في الحياة الحقيقية.

كان كل من جورج ميدوس وأخيه الأصغر توم يقابلان مسز ميدوس - حين كان اسمها لم يزل إميلي جرين - منذ خمسين عاماً أو يزيد، وحين تزوجت من توم ذهب جورج بعيداً... إلى البحر.

سمع أفراد أسرته أنه على ساحل البحر.

ولعشرين عاماً ظل يرسل إليهما الهدايا إلى أن انقطعت أخباره. وحين مات توم كتبت أرملته تخبره بموته دون أن تتلقى جواباً، فاستنتجوا أنه لابد قد مات. ولكنهم لدهشتهم تلقوا رسالة منذ يومين أو ثلاثة من القائم على بيت البحارة في بورتماوث، وتبين أن جورج ميدوس - الذي أقعده الروماتيزم - لم يعد قادراً على الحركة وأنه بعدما شعر بدنو أجله يريد أن يرى ثانية البيت الذي ولد فيه. ذهب ألبرت ابن ابن أخيه في العربة الفورد ليحضره من بورتماوث، ومن المنتظر وصوله في المساء.

قالت مسز جورج: تخيل أنه لم يأت إلى هنا منذ خمسين عاماً. تخيل أنه لم ير جورجي[2] أبداً وها هو جورج يبلغ الواحدة والخمسين في عيد ميلاده القادم.

قلت: وكيف ترى مسز ميدوس هذا الموضوع؟

- يعني.. أنت تعرفها. تجلس في مكانها وتبتسم لنفسها. لم تزد على قولها «كان شاباً مليحاً لكنه

2) «جورج» مضافاً إليه ياء الملكية.

لم يكن في ثبات أخيه» ولذلك اختارت والد جورجي «لكنه الآن لابد أن يكون قد هدأ».

طلبت مني مسز جورج أن أخطف رجلي معها وأراه. كانت ببساطة قروية لم تغادر بيتها إلى أبعد من لندن تحسب أنه مادام كلانا قد ذهب إلى الصين فلابد أن بيننا شيئاً مشتركاً. قبلتُ بالطبع. وحين وصلت وجدت العائلة كلها مجتمعة في المطبخ القديم الكبير ذي الأرضية الحجرية، ومسز ميدوس منتصبة في مقعدها المعهود جنب المدفأة. سرني أن أراها وقد لبست أفضل فساتينها الحريرية فيما جلس ابنها وزوجته وأطفالهما إلى المائدة. وفي الجانب الآخر من المدفأة تكوّم عجوز في مقعد. كان شديد النحافة، جلده معلق على عظامه كسترة قديمة واسعة عليه كل الاتساع، ووجهه المصفرّ عامر بالغضون والتجاعيد وقد فقد تقريباً كل أسنانه.

صافحته قائلاً: سعيد أن أراك وقد عدت سالماً يا مستر ميدوس.

قال مصححاً: كابتن.

قال ألبرت ابن ابن أخيه: لقد مشى هنا. حين بلغنا البوابة جعلني أوقف السيارة وقال إنه يريد أن يمشي.

- ولعلمك. أنا لم أغادر فراشي منذ عامين. لقد حملوني ونزلوا بي ووضعوني في السيارة. لكني حين رأيت الصفصاف شعرت أن بوسعي المشي. لقد مشيت على هذا الطريق منذ اثنين وخمسين عاماً وأنا ذاهب، وها أنا اليوم مشيت ثانية عليه.

قالت مسز ميدوس: سخافة. هذا ما أسميه سخافة.

- لقد عاد علي ذلك بفائدة كبيرة، أشعر أني تحسنت وازددت قوة، وأنني سوف أوصلك بنفسي إلى الباب يا إيميلي.

قالت: لا تفرط في الثقة.

لا أحسب أن أحداً نادى مسز ميدوس بإيميلي منذ عشرات السنين. صدمني الأمر قليلاً. شعرت أن العجوز تجاوز حدوده معها. نظرت إليه وفي عينيها بسمة ماكرة فيما كان يبتسم أثناء كلامه ابتسامة

واسعة تكشف عن لثته العارية. كان من الغريب أن تنظر إليهما ، هذين العجوزين اللذين لم يريا أحدهما الآخر منذ نصف قرن، وأنت تعرف أنه ظل يحبها طوال هذا الوقت، وأنها ظلت تحب سواه. ترى هل لايزالان يذكران ما شعرا به حينذاك وما قاله أحدهما للآخر. ترى هل يبدو له الآن أمراً غريباً أن يضحي من أجل هذه العجوز ببيت آبائه وبإرثه الشرعي، ويحيا حياة المنفى.

قلت: ألم تتزوج قط يا كابتن ميدوس؟

قال بصوته المتهدج وبسمته العريضة: لا لقد عرفت عنهن ما صرفني عن الزواج.

قالت في حدة: هذا ما تقوله أنت. أما أنا فلو انكشفت الحقيقة فلن أندهش حين أعرف أنك تزوجت في شبابك من نصف دستة من السوداوات.

- لا يوجد سوداوات في الصين يا إميلي، عليك أن تنمي معارفك، إنهن صفراوات.

- ربما في ذلك سر اصفرارك الشديد أنت نفسك. لقد

قلت لنفسي حين رأيتك ما الذي أصابه باليرقان[3].

- سبق وقلت إنني لن أتزوج غيرك يا إميلي، ولم أتزوج.

لم يقلها نادماً ولا متأسياً. قالها كأنما يقر واقعاً، كما قد يقول امرؤ «لقد قلت إنني سأسير لعشرين ميلاً، وفعلتها». كان في كلامه علامات الرضا.

قالت: ربما كنت ندمت إن فعلتها.

تكلمت قليلاً مع العجوز عن الصين.

- لا يوجد ميناء في الصين لا أعرفه خيراً مما تعرف أنت جيب معطفك. لقد ذهبت إلى كل مكان يمكن لسفينة أن تذهب إليه. يمكنني أن أبقيك جالساً هنا طوال النهار لمدة ستة أشهر دون أن يكفي ذلك لأحكي لك نصف ما رأيت في حياتي.

3) اليرقان أو JOUNDIVE: حالة مرضية تؤدي إلى اصفرار البشرة والقرنية.

قالت مسز ميدوس ولم تزل في عينيها بسمتها الماكرة والطيبة معاً:

- لكن ثمة شيئاً واحداً لم تفعله يا جورج، على الأقل في حدود ما أرى.. الثروة.

- لست بالذي يدخر. شعاري.. أكسب وأصرف. لكني أقول لنفسي: لو سنحت لي فرصة أن أعيد حياتي من جديد فسأفعل. ولا يستطيع الكثيرون أن يقولوا الشيء نفسه.

ونظرت له في إعجاب واحترام. كان عجوزاً أثرم مغضن الوجه مفلساً، لكنه عاش حياة ناجحة؛ استمتع بها. وحين تركته طلب مني أن أعود لأراه مرة أخرى في اليوم التالي. وإن كان لي اهتمام بالصين قلت: عندك حق.

فسوف يحكي لي ما أريد أن أسمع من حكايات.

وفي الصباح التالي فكرت أن أذهب وأرى إن كان العجوز يرغب في رؤيتي شرعت أتمشى في طريق الصفصاف البديع، وحين بلغت الحديقة رأيت مسز

ميدوس منحنية على الزهر تقطفه. حينها فاعتدلت، وكان بين يديها ملء ذراع من الزهر الأبيض. أطلت النظر إلى البيت، رأيت الستائر مسدلة فاندهشت لأن مسز ميدوس تحب ضوء الشمس، ودائماً ما كانت تقول «إن الواحد سيجد وقتاً كافياً ليعيش في العتمة حين يدفنونه».

- كيف حال كابتن ميدوس؟

- طالما كان متدهور الحال. حين ذهبت إليه ليزي بكوب الشاي هذا الصباح وجدته ميتاً.

- مات؟

- نعم، أثناء نومه. كنت لتوي أقطف هذه الزهور لأضعها في الغرفة. لكني والله سعيدة أنه مات في هذا البيت القديم. إن ذلك يمثل الكثير لآل ميدوس.

وجدوا صعوبة شديدة في إقناعه بالذهاب إلى الفراش. ظل يحدثهم عن كل ما حدث له في حياته الطويلة. كان سعيداً بعودته إلى البيت القديم، وكان فخوراً بمشيه دونما مساعدة، وتباهى قائلاً إنه سيعيش

عشرين عاماً. لكن القدر كان رقيقاً، فوضع الموت نقطة النهاية في المكان الصحيح.

استنشقت مسز ميدوس أريج الزهر الأبيض الذي جمعته وقالت:

- أنا والله سعيدة بعودته؛ فبعد زواجي من توم ميدوس ورحيل جورج ميدوس.. الحقيقة.. لم أعرف قط إن كنت تزوجت الرجل المناسب.

* * *

بـــدءاً

حين يتاح للتحرير فرصة زيارة عواصم ثقافية عربية، يشعر بكثير من الرضا؛ لما يجد من حضور بارز لـ **نوافذ** عبر منافذ ثقافية متعددة. ورسائل التواصل التي يحملها البريد يومياً، من أجزاء مختلفة من وطننا العربي، تجعلنا نبتهج، ويزداد حرصنا على تقديم مستوى أفضل من الأعمال المترجمة من ثقافات عالمية متعددة، على ضوء ما يزودنا به المتواصلون معنا من المترجمين والمترجمات، والتحرير يعتبر هؤلاء اللبنات، التي تشيد هذا الصرح الثقافي، الذي يتجه بقراء العربية إلى التعرف على عوالم جديدة لثقافات متنوعة، ربما لم يتح لبعضها الدخول إلى عالم العربية وقرائها.!

وفي الوقت الذي نحيي فيه أولئك الذين يبذلون جهداً كبيراً في سبيل تقديم ترجمات متميزة، فإن المسؤولية تكبر وتزداد في حق أولئك الذين يجيدون لغات الشعوب الإسلامية خاصة، وشعوب العالم الثالث بعامة. فالتحرير يؤمن بضرورة التواصل المعرفي، بين أبناء الثقافات المتعددة،

لمزيد من التلاقح الفكري، والتضامن المعرفي، وبالتالي القدرة على فهم الآخر.

نواصل دعوتنا للانفتاح الأكبر على ثقافات شعوب العالم الإسلامي، والعالم الثالث، خصوصاً تلك التي لم تحظ بكثير من الاهتمام عبر الزمن السالف.

تحية لكل المتواصلين معنا ، وكل عام وأنتم بخير.

رئيس التحرير

العدد الحادي والعشرون رجب 1423هـ – سبتمبر 2002

21

بيـــان الترجمة

أنطوان بيرمان

ترجمة عز الدين الخطابي

يحاول صاحب النص تحديد المسار الذي يمكن أن تأخذه النظرية الحديثة في الترجمة. وهو المسار الذي ينطلق من تاريخ الترجمة، مروراً بتحديد أخلاقياتها ووصولاً إلى ممارستها التحليلية.

هكذا، فبالإضافة إلى غنى القضايا التي يثيرها أنطوان بيرمان ووقوفه عند أبرز الأعلام والكتاب

الذين اهتموا بقضايا الترجمة، هناك إشارة جميلة من طرفه تخص ثقافتنا العربية. فقد تمت الإشارة إلى أن رواية دون كيخوطي قد ترجمت عن العربية، وذلك بشهادة سرفانتس نفسه. وما يهمنا من هذا الحدث، ليس مدى حقيقته، ولكن مدى التأثير الذي مارسته الثقافة العربية ولغتها على الثقافة الغربية ونهضتها - المترجم -.

ظل حقل الترجمة على الدوام، ميداناً لتناقض غريب. فمن جهة، اعتبرت الترجمة ممارسة حدسية خالصة، تتوزع بين ما هو تقني وما هو أدبي، ولا تستلزم في العمق أية نظرية ولا أي تأمل خاصين. ومن جهة أخرى، توجد - منذ شيشرون Ciceron وهوراس Horace والقديس جيروم St Jerôme على الأقل - كتابات غزيرة حول الترجمة، وهي كتابات من طبيعة دينية وفلسفية وأدبية ومنهجية، بل وعلمية كما هو الشأن في السنين الأخيرة. والحال، إنه بالرغم من كون العديد من المترجمين قد تحدثوا عن ممارستهم، إلا أن أغلب النصوص صدرت بدون شك،

عن أشخاص لا يمارسون الترجمة. فتحديد «مشاكل» الترجمة شكل مجال اهتمام الثيولوجيين والفلاسفة واللسانيين والنقاد. وهو الأمر الذي نتجت عنه ثلاث مسائل على الأقل: فمن جهة، ظلت الترجمة بمثابة نشاط سري، خفي، لأنها لا تفصح عن ذاتها بنفسها. ومن جهة أخرى، بقيت الترجمة مجالاً «غير مفكر فيه»، لأن دارسيها كانوا يعتبرونها أدباً ونقداً من الدرجة الثانية، ومجرد «لسانيات تطبيقية». ومن جهة ثالثة، فإن التحليلات التي يقوم بها بشكل حصري تقريباً، أشخاص لا يمارسون الترجمة، تتضمن حتماً، ومهما كانت قيمتها، العديد من النقط الغامضة وغير الدقيقة.

غير أن هذه الوضعية عرفت تغيراً في القرن العشرين، حيث ظهرت إلى الوجود، العديد من النصوص حول الترجمة، أنجزها المترجمون أنفسهم.

أكثر من ذلك، فإن التفكير في الترجمة أصبح ضرورة داخلية بالنسبة للترجمة ذاتها، وهو الأمر الذي بدا جلياً في الفكر الألماني الكلاسيكي والرومانسي،

ولا يقدم هذه النظرة أو/ الفكرة حتماً نظرية في الترجمة، كما يؤكد فاليري لاربو Valery Larbaud في كتابه «من وحي القديس جيروم»، إلا أنه يعلن عن وجود إرادة لدى الترجمة في أن تصبح ممارسة مستقلة، وأن تموقع ذاتها وتبلغ رسالتها وأن يتم تدريسها ومشاطرتها اهتماماتها.

1 - تاريخ الترجمة:

إن أول مهمة موكولة للنظرية الحديثة في الترجمة تتمثل في تأسيس تاريخ لهذه الأخيرة. علماً بأن الحداثة لا تعتمد الرؤية الماضوية، بل تستند على حركة استرجاعية تسمح بالتحكم في مسار الذات.

وبهذا المعنى تأمل الشاعر والناقد والمترجم باوند Pound في تاريخ الشعر والنقد والترجمة. وبهذا المعنى أيضاً، اقترنت الترجمات الجديدة في القرن العشرين، لنصوص دانتي Dante والعهد القديم وشكسبير واليونان إلخ... بتأمل في الترجمات السابقة لهذه الأعمال[1] ويجب أن يتسع مدى هذا

التأمل وأن يتعمق أكثر. لذلك لا يمكننا الاكتفاء بالتحقيبات غير المؤكدة، التي حددها جورج شتاينر G. Steiner في مؤلفه «ما بعد بابل»، بخصوص التاريخ الغربي للترجمة. فمن المستحيل الفصل بين هذا التاريخ، وتاريخ لغات وثقافات وآداب بل وأديان مختلف البلدان. ولا يتعلق الأمر هنا بخلط بين هذه التواريخ بل بإبراز كيف تتمفصل ممارسة الترجمة، في كل حقبة وضمن كل فضاء تاريخي، مع ممارسة الأدب واللغات ومع مختلف التبادلات بين الثقافات والألسن.

لنأخذ مثالاً للتوضيح: فقد بين ليونار فورستر L. Forster بأن الشعراء الأوروبيين كانوا عند نهاية القرون الوسطى وبداية عصر النهضة، متعددي اللغات في الغالب[2]. فقد كانوا يكتبون نصوصهم بلغات عديدة، ويوجهونها إلى جمهور متلق، متعدد الألسن أيضاً. لقد كانوا يقومون بترجمة ذاتية بمعنى من المعاني. ولدينا كشاهد على ذلك، الحالة المؤثرة للشاعر الهولندي هوفت Hooft، الذي ألف عند موت

زوجته المحبوبة، سلسلة من المرثيات بالهولندية أولاً، ثم باللاتينية وبالفرنسية، ومن جديد باللاتينية، ثم بالإيطالية وبعدها بالهولندية مرة أخرى. وكأنه كان في حاجة ماسة إلى سلسلة متنوعة من اللغات ومن الترجمات الذاتية، ليعبر بدقة عن ألمه بلغته الأم.

ويبدو اضحاً من خلال قراءتنا لفورستر، أن شعراء تلك المرحلة، وسواء تعلق الأمر بالأوساط المثقفة أو الشعبية، كانوا يتطورون داخل محيط متعدد الألسن، أكثر مما هو عليه الحال في محيطنا الآن.

لكن وجبت الإشارة إلى أن اللغات كانت خاضعة لمنطق التمايز في تلك الفترة. فقد كانت هناك اللغات العالمة أو «السائدة» كما كان يقول سرفانتس Cervantes، مثل اللاتينية واليونانية والعبرية. وكانت هناك مختلف اللغات الوطنية الأدبية، كالفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية، وكانت توجد إلى جانبها، اللغات الإقليمية واللهجات إلخ... فقد كان الشخص المتجول في أزقة باريس، وأنفر Anvers

يسمع من اللغات، أكثر مما قد يسمعه حالياً شخص متجول بشوارع نيويورك. فلم تكن لغة الشخص الأول سوى لغة من بين لغات أخرى، وهو ما كان يمنح لمفهوم اللغة الأم دلالة نسبية. وفي مثل هذا الوسط، فإن الكتابة أوشكت أن تكون متعددة اللغات جزئياً، كانت القاعدة في القرون الوسطى تخصص بعض الأنواع الشعرية لبعض اللغات: مثلاً كان الشعراء المتجولون [التروبادور Troubadours] بإيطاليا في الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر، يقدمون القصيدة الغنائية باللهجة المحلية، والقصيدة الملحمية أو الحكائية بالفرنسية.

وفي هذا الإطار، فإن الشاعر ميلتون Milton كتب قصائده الغزلية بالإيطالية فقط، وهو ما أقره في إحدى قصائده الموجهة إلى سيدة إيطالية: "Questa é lingua di cui si vanta Amore" وغني عن البيان، أن هذه السيدة كانت تعرف الإنجليزية أيضاً، لكن هذه الأخيرة لم تكن لغة الحب.

إن معنى الترجمة والأدب بالنسبة لأشخاص

مثل هوفت وميلتون، مختلف عن المعنى الذي نفهمه. فبالنسبة لنا، تعتبر الترجمات الذاتية استثناءات، شبيهة باختيار كاتب لغة أخرى غير لغته الأم لكتابة نصوصه، كما هو حال كونراد Conrad وبكيت Beckett. بل إننا نعتقد بأن تعدد الألسن أو اللهجات، يجعل الترجمة صعبة التحقيق. ذلك أن العلاقة باللغة الأم وباللغات الأجنبية وبالأدب وبالتعبير وبالترجمة، يتم بناؤها بشكل مغاير.

إن القيام بتأريخ للترجمة، معناه إعادة اكتشاف هذه الشبكة الثقافية المحيرة والمعقدة بشكل لا متناه، والتي تتحدد عبرها عملية الترجمة في كل حقبة وداخل فضاءات مختلفة. وهو ما يسمح للمعرفة التاريخية المحصل عليها بالانفتاح على حاضرنا.

2 – وضعية غير مريحة:

يتعلق الأمر في التحليل الأخير، بمعرفة ما الذي تعنيه الترجمة اليوم في حقلنا الثقافي؟ ومعلوم أن حدة هذا المشكل تزداد الآن إلى درجة الإيلام. وأنا

أقصد بذلك مسألة لا يمكن إهمالها ، وهي أن الوضعية المهمشة والمكبوتة والمرفوضة وغير المريحة للترجمة، تنعكس على وضعية المترجمين، إلى درجة أنه لم يعد ممكناً في أيامنا هذه، اعتبار ممارسة الترجمة مستقلة بذاتها.

إن وضعية الترجمة ليست فقط غير مريحة، بل تعتبر مشبوهة، سواء لدى الجمهور المتلقي أو لدى المترجمين أنفسهم. فبعد نجاحات كثيرة، وبعد بروز أعمال رائعة، وتجاوز عقبات كانت تبدو مستعصية، كيف يمكن اليوم استخدام المثل الإيطالي الشهير: «الترجمة خيانة traduttore tradittore » للتشهير بالترجمة؟ صحيح أن مجال الترجمة لازال يثير مسألة الأمانة والخيانة: «فأن نترجمه كما يقول فرانز روزنزفيغ F. Rosenzweig معناه أن نخدم سيدين» وتلك هي استعارة الخادمة الموجودة في وضعية غير مريحة: فالأمر يتعلق بخدمة العمل، المترجم والمؤلف واللغة الأجنبية [وذلك هو السيد الأول] ، وخدمة الجمهور ولغة الترجمة [وذلك هو السيد الثاني].

وهنا يبرز ما يمكن تسميته بمأساة المترجم. فإذا ما اختار هذا الأخير أن يكون سيده متمثلاً في الكاتب والعمل المترجم واللغة الأجنبية، وعمل على فرض هذه العناصر جميعها على فضائه الثقافي، رغم طابعها الأجنبي، فإنه سيبدو كغريب، بل كخائن في أعين ذويه. ومن المحتمل أن تنقلب هذه المحاولة الراديكالية التي يدعوها شلايرماخر Schleiermacher بـ «جلب القارئ نحو المؤلف»، رأساً على عقب، وأن تنتج نصاً غير مفهوم من طرف المتلقي.

أما إذا نجحت المحاولة، وتم الاعتراف بها لحسن الصدف، فإنه من المحتمل أن تشعر الثقافة الأخرى بأنها «سرقت» وحرمت من عمل تعتبره ملكاً لها بدون منازع. وهنا تبرز مسألة غاية في الخطورة وهي العلاقة بين المترجم والكتاب الذين يترجم لهم.

بالمقابل، إذا ما اكتفى المترجم باقتباس العمل الأجنبي، وهو ما يدعوه شلايرماخر بـ «جلب المؤلف نحو القارئ»، فإنه وإن كان سيرضي الجانب الأقل تشدداً ضمن جمهوره، إلا أنه سيخون حتماً العمل الأجنبي، وبالتالي سيخون جوهر الترجمة ذاته.

إن هذه الوضعية الإشكالية لا تعتبر بطبيعة الحال واقعة في حد ذاتها، لأنها تقوم على عدد لا يستهان به من الافتراضات الإيديولوجية. فجمهور القرن السادس عشر المثقف الذي تحدث عنه فورستر، كان يجد متعة في قراءة عمل ما بلغات مختلفة، وكان يجهل إشكالية الأمانة والخيانة لأنه لم يكن يقدس لغته الأم. ولربما كان هذا القديس هو مصدر المثل الإيطالي المذكور وكل المشاكل المرتبطة بعملية الترجمة. أما جمهورنا المثقف، فيطالب بأن تكون الترجمة منحصرة داخل مجال مثير للشبهات. وهذا سبب من بين أسباب إمحاء المترجم الذي يتوارى بتواضع كبير خلف الأعمال الأجنبية ويعتبر خائناً رغم كل المجهودات التي يبذلها لنقل النص المترجم بأمانة. ونعتقد بأن الوقت قد حان للتأمل في هذا الوضع المكبوت للترجمة، وفي مجموع «المقاومات» التي تلاقيها هاته الأخيرة. وهو ما يمكن التعبير عنه بالصيغة التالية: إن كل ثقافة تقاوم الترجمة حتى ولو كانت في حاجة ماسة إليها. فالهدف الأساسي للترجمة - والمتمثل في إقامة علاقة مع الآخر على

مستوى المكتوب وفي إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية - هو خلخلة البنية الإثنية المركزية ethnocentrique لكل ثقافة حيث يسود نوع من النرجسية لدى المجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة. والحال أن كل ترجمة تتضمن شيئاً من العنف الناتج عن عملية التهجين. وقد انتبه هردر Herder إلى ذلك، حينما شبه اللغة التي لم تخضع للترجمة بعد، بفتاة عذراء. طبعاً فإن عذرية ثقاة أو لغة ما تعتبر أمراً غير واقعي كما هو الشأن بالنسبة للعرق الخالص. ومع ذلك، فإن هذا الأمر يظل قائماً على مستوى الرغبات اللاشعورية. فكل ثقافة تسعى لكي تكون مكتفية بذاتها، حتى تتمكن من خلال هذا الاكتفاء المتخيل، من بسط إشعاعها وسيطرتها على الثقافات الأخرى. ولدينا أمثلة واضحة في الثقافة الرومانية القديمة والثقافة الفرنسية الكلاسيكية والثقافة الأمريكية الشمالية الحديثة.

إن وضع الترجمة، في ضوء هذه المعطيات، يبدو

غامضاً. فهي من جهة، تخضع لإلزام استحواذي واختزالي وتصبح عاملاً من عوامل هذا الإلزام، مما يؤدي إلى قيام ترجمات ذات نزعة إثنية مركزية أو ما يمكن تسميته «بالترجمة الرديئة». ومن جهة أخرى، فإن الهدف الأخلاقي لعملية الترجمة، يتعارض بطبيعته مع هذا الإلزام، لأن جوهر الترجمة هو الانفتاح والحوار والهجانة واللاتمركز. فالترجمة تستدعي إقامة العلاقة بين الذات والآخر، وإلا فقدت أساس وجودها. ويتجلى هذا التناقض بين الهدف الاختزالي للثقافة والهدف الأخلاقي للترجمة، على كل المستويات. فهو يتجلى على مستوى نظريات ومناهج الترجمة [ضمن التعارض الدائم بين أنصار الترجمة الحرفية وأنصار ترجمة المعنى مثلاً] كما يتجلى على مستوى ممارسة الترجمة ذاتها وتأثير ذلك على نفسية المترجم. وهنا تستدعي الترجمة، لكي تكون قائمة الذات، ممارسة أخلاقية وتحليلية.

3 - أخلاقية الترجمة:

تتمثل أخلاقية الترجمة على المستوى النظري،

في إبراز وتأكيد الهدف الخالص للترجمة والدفاع عنه. وتقوم أيضاً على تحديد المقصود من «الأمانة» إذ لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل وتوسيع مجال التبادل. كما أن الترجمة ليست نشاطاً أدبياً وجمالياً خالصاً، رغم أنها مرتبطة أشد الارتباط بالممارسة الأدبية القائمة داخل فضاء ثقافي معين. فأن نترجم معناه أن نكتب ونبلغ ما كتبناه. لكن هذه الكتابة وهذا التبليغ لا يكتسبان معناهما الحقيقي إلا عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمهما. وبذلك تكون الترجمة أقرب إلى العلم منها إلى الفن. هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار غياب المسؤولية الأخلاقية في المجال الفني.

إن إحدى المهام الأساسية لنظرية الترجمة، تتمثل في تحديد هذا الهدف الأخلاقي بالضبط، وبالتالي في إخراج الترجمة من «الغيتو» الإيديولوجي الذي تتواجد فيه. لكن هذه الأخلاقية الإيجابية تفترض بدورها شيئين اثنين وهما: الأخلاقية السلبية والممارسة التحليلية.

فالأخلاقية السلبية تعني نظرية في القيم

الإيديولوجية والأدبية، وهدفها هو صرف الترجمة عن مقصدها الحقيقي. وتجدر الإشارة إلي أن نظرية الترجمة غير المتمركزة على ذاتها إثنياً، قد تصبح نظرية ذات نزعة إثنية مركزية وتؤدي إلى قيام ترجمة رديئة. وأدعو «ترجمة رديئة» تلك التي تقوم بنفي ممنهج لغرابة العمل الأجنبي بحجة التبليغ.

4 - الممارسة التحليلية للترجمة:

إن الأخلاقية السلبية في حاجة إلى متمم لها، وهو ما تمثله الممارسة التحليلية للترجمة. فالمقاومة الثقافية تنتج نسقاً للتشويه، يطال المستوى اللساني والأدبي ويخضع المترجم لشروطه، سواء أراد ذلك أم لم يرد وسواء كان على وعي بذلك أم لم يكن. وتبدو جدلية الأمانة والخيانة حاضرة لدى هذا المترجم، حيث تبين عن غموض وضعيته ككاتب. ذلك أن المترجم الحق هو الذي يحتاج إلى الكتابة، انطلاقاً من عمل ولغة وكاتب ينتمون إلى ثقافة أجنبية. وهذه الإحاطة جديرة بالاهتمام، إذ إن المترجم شخص متأرجح على

المستوى النفسي، فهو يريد ممارسة عمله على واجهتين: واجهة إلزام لغته على اكتساب الغرابة، وواجهة إلزام اللغة الأخرى على الاغتراب داخل لغته الأم[3]. فهو يريد أن يكون مؤلف بمعنى من المعاني، لكنه ليس مؤلفاً حقيقياً وهو الكاتب ولكنه ليس الكاتب الحقيقي. فنص المترجم هو نص ولكنه ليس النص الأساسي. وهذه الشبكة من التأرجحات، تنزع نحو تشويه الترجمة الخالصة والانضمام إلى النسق الإيديولوجي المشوه الذي تحدثنا عنه، وإلى تقويته. ولكي لا يكون الهدف الخالص للترجمة مجرد أماني أو «مبدأ ملزماً» بالمعنى الكانطي للكلمة، فإنه من اللازم أن تنضاف الممارسة التحليلية إلى أخلاقية الترجمة. فالمترجم مطالب بالقيام بممارسة تحليلية يكشف من خلالها الأنساق المشوهة التي تهدد بطريقة لاواعية، اختياراته اللسانية والأدبية. وتنتمي هذه الأنساق إلى سجلات اللغة والإيديولوجيا والآداب ونفسية المترجم، إلى الحد الذي يمكن معه الحديث عن تحليل نفسي للترجمة، مثلما كان باشلار Bachelard يتحدث عن تحليل نفسي للعقل العلمي، ففي الترجمة

مثلما في العلم، هناك نفس المجاهدة، ونفس العملية المتمحورة حول الذات. ويمكن التحقق من هذه الممارسة التحليلية من خلال التحليلات الشاملة والمحصورة التي يتم القيام بها. فإذاما أخذنا رواية على سبيل المثال، فإن بإمكاننا دراسة نسق الترجمة الذي خضعت له. هكذا ففي حالة نسق الترجمة ذات النزعة الإثنية المركزية فإنه يرمي إلى هدم النسق الأصلي. وبإمكان أي مترجم أن يلاحظ التأثير الخطير لهذا النسق اللاواعي. ومن اللازم أن تكون هذه الممارسة التحليلية تعددية، لأن طبيعتها تستوجب ذلك. وهو ما يسمح لنا بالقيام بممارسة مفتوحة وغير معزولة للترجمة. كما سيسمح لنا بتأسيس نقد للترجمات يكون موازياً ومتكاملاً مع نقد النصوص. أكثر من ذلك، فإن هذه الممارسة التحليلية للترجمة يمكن أن تتعزز بتحليل نصي يتم في أفق الترجمة ذاتها: إذ إن كل نص معروض للترجمة يمثل نسقية خاصة، تلاقيها حركة الترجمة وتواجهها وتكشف عنها. وبهذا المعنى أمكن لباوند Pound القول بأن الترجمة هي نوع من النقد المتولد ذاتياً Sui generis، وذلك بالقدر الذي

تكشف فيه عن البنيات الخفية للنص. ونعتقد بأن نظام هذا العمل، هو الذي يثير المقاومة ضد الترجمة، ويسمح في نفس الوقت بقيامها ومنحها معنى ما.

5 – الواجهة الأخرى للنص:

في هذا الإطار أيضاً، تبرز ضرورة تحليل نسق «الأرباح» و«الخسائر» التي تحدث في كل ترجمة، ولو كانت مكتملة. وهو ما ندعوه بالطابع التقريبي لعملية الترجمة.

إن نوفاليس Novalis بإقراره على أن الترجمة «تشحن» النص الأصلي، قد ساهم بشكل ضمني، في إشعارنا بأن الأرباح والخسائر لا تحصل بنفس الدرجة. ومعنى ذلك، أن الترجمة لا تتضمن فقط نسبة مئوية من الأرباح والخسائر، فإلى جانب هذا المستوى الذي لا يقبل الجدل، هناك مستوى أو شيء آخر، تظهره ترجمة النص الأصلي، علماً بأن لغة هذا الأخير لم تفلح في إظهاره.

فالترجمة تساهم في دوران العمل المترجم

وتكشف عن واجهة أخرى. فما هي طبيعتها ونوعيتها؟ ذلك ما يجب علينا إدراكه بدقة.

إن الممارسة التحليلية للترجمة مطالبة بتقديم معلومات عن العمل المترجم وعن علاقته بلغته الخاصة وباللغة عموماً. وهي أمور لا يمكن للقراءة وحدها ولا للنقد وحده أن يعملا على كشفها.

فبإعادة إنتاج نسق العمل كما هو موجود داخل لغته خاصة، تقلب الترجمة هذه اللغة رأساً على عقب، وبذلك تكون قد حققت ربحاً وعملت على «شحن» لغة النص المترجم.

وللإشارة فإن غوته Goethe كان قد توصل إلى نفس النتيجة، وبنوع من الحدس، حينما تحدث عن عملية «التجدد». ففي كثير من الأحيان، «يتجدد» العمل المترجم، ليس فقط على المستوى الثقافي أو الاجتماعي بل على مستوى منطوقه كذلك. ويتوافق هذا الأمر مع واقعة أخرى، وهي أن لغة الترجمة تساهم في انبعاث إمكانيات خفية وتعمل على استحضارها ونشرها بطريقة مغايرة لما يقوم به الأدب.

فهولدرلين Holderlin كشاعر فتح أمام اللغة الألمانية إمكانيات مساوية وليست مشابهة للإمكانيات التي فتحها كمترجم.

6 – الهدف الميتافيزيقي والدافع إلى الترجمة:

أريد الآن القيام بفحص وجيز للكيفية التي يتمفصل من خلالها الهدف الأخلاقي الخالص للترجمة مع الهدف الميتافيزيقي لهذه الأخيرة ومع ما يمكن تسميته بالدافع إلى الترجمة. وأقصد بذلك رغبة المترجم في أن يكون مترجماً والتي يمكن تحديدها انطلاقاً من المفهوم الفرويدي للفظة «الدافع». وكما يؤكد فاليري لاربو، فإن هذا المفهوم يحمل شحنة عاطفية في معناه الشاسع. فما المقصود إذن بالهدف الميتافيزيقي للترجمة؟

في نص له بعنوان «مهمة المترجم» والذي يعتبر على وجه التقريب مرجعاً أساسياً بالنسبة لكل مهتم بقضايا الترجمة، تحدث والتر بنيامين W. Benjamin عن هذه المهمة المتمثلة في البحث عن «اللغة

الخالصة» التي تتضمنها كل لغة، فيما وراء تعدد اللغات الإمبريقية، وكأنها صدى لمرحلة ولت. إن هذا الهدف المغاير كلياً للهدف الأخلاقي، يعتبر ميتافيزيقياً، وذلك بالقدر الذي يبحث فيه، وبطريقة أفلاطونية، عن «ما وراء» حقيقي للغات الطبيعية، وكما أشار بنيامين إلى ذلك، فإن الرومانسيين الألمان، وعلى رأسهم نوفاليس، هم الذين عبروا عن هذا الهدف بقوة، هكذا ستصبح الترجمة بمثابة نقيض لبابل أي لسيادة الاختلافات والتجريبية. والغريب أن هذا الأمر كان هو الهدف الأول المتوخى من الدافع الخالص للترجمة، كما برز مثلاً لدى شليغل A. W. Schlegel وأرمان روبين A. Robin فالرغبة في ترجمة كل شيء، بحيث يصبح عمل المترجم تعددياً وكلياً poly-omni traducteur يرتبط لديهما بعلاقة إشكالية إن لم نقل صراعية مع لغتهما الأم.

فاللغة الألمانية بالنسبة لشليغل، هي لغة ملتوية وجافة، وهي وإن كانت قادرة على «الاشتغال»، إلا أنها ليست قادرة على «اللعب». لذا، فإن الهدف من الترجمة التعددية هو إخضاع اللغة الأم للعب.

ويلتقي هذا الهدف ويتداخل مع الهدف الأخلاقي لدى همبولدت Humboldt الذي يعتبر بأن مهمة الترجمة هو «توسيع» أفق اللغة الألمانية. وفي الواقع، فإن الدافع إلى الترجمة، يحدد لنفسه هدفاً بعيداً عن كل مشروع إنسي. إذ إن الترجمة التعددية تصبح هدفاً في حد ذاتها، بحيث يتحدد جوهرها في تغيير طبيعة اللغة الأم بشكل جذري. فالدافع إلى الترجمة ينطلق دوماً من رفض ما يدعوه شلايرماخر بـ«الراحة الحميمية للغة das heimiches wohlbefinden der sprache». إن الدافع إلى الترجمة، يفترض دوماً بأن هناك لغة أخرى متفوقة أنطولوجياً على اللغة الأم. وهنا يطرح السؤال: ألا يشعر المترجم أثناء ممارسته الأولى للترجمة، بأن لغته ضعيفة وفقيرة أمام الغنى اللغوي للعمل الأجنبي؟

هكذا يخضع اختلاف اللغات، أي تباين اللغات الأخرى واللغة الأم، إلى التراتبية. فاللغتان الإنجليزية والأسبانية مثلاً، تعتبران أكثر مرونة وواقعية وغنى من اللغة الفرنسية! ولا علاقة لهذه التراتبية بالنظرة

الموضوعية، فمنها ينطلق المترجم، وهي التي يواجه أثناء ممارسته ويعمل على تأكيدها باستمرار. وتوضح حالة أرمان روبين بجلاء هذا الحقد تجاه اللغة الأم والذي يعتبر بمثابة الدافع إلى الترجمة. فروبين كان له لغتين/ أم إن صح القول وهما: الفسيل Fissel [وهي لهجة سائدة بمنطقة البروطون] والفرنسية. وتستند الترجمة التعددية لديه، على هذا الحقد تجاه لغته الأم «الثانية» وهي الفرنسية التي يعتبرها مثقلة بالأخطاء حيث يقول: «إنني أحب اللغات الأجنبية أكثر، وأعتبرها خالصة ومتميزة. أما لغتي الفرنسية [لغتي الثانية] فلقد تواجدت فيها كل الخيانات. ففي إطارها تعلم الناس قبول الدناءة». إن الهدف الميتافيزيقي المتمثل في تجاوز غايات اللغات التجريبية واللغة الأم، وفي التوق نحو كلمة حقيقية تكون حسب تعبير روبين هي «كلمة الحقيقة وليست مجرد كلمات». يرتبط بالدافع الخالص إلى الترجمة الذي يروم تحويل اللغة الأم، عبر مواجهتها مع لغات أجنبية تعتبر متفوقة عليها، أي مرونة أكثر ولعوبة وخالصة أكثر.

ويمكننا القول، بأن الهدف الميتافيزيقي للترجمة هو بمثابة إعلاء رديء للدافع إليها، في حين أن الهدف الأخلاقي هو بمثابة تجاوز لها. وبالفعل، فإن الدافع إلى الترجمة يعتبر هو الأساس النفسي للهدف الأخلاقي، وإلا لكان هذا الأخير مجرد إلزام لا حول له ولا قوة. فعملية المحاكاة التي تقوم بها الترجمة دافعة بالضرورة، لكنها تتجاوز الفعل الدافع، لأنها تريد أن تكون مجرد مهدم ومحول سري للغة الأم، كما يأمل كل من الهدف الميتافيزيقي والهدف الأخلاقي. ففي إطار التجاوز الذي يمثله هذا الهدف الأخير، تبرز رغبة أخرى، وهي إقامة علاقة حوارية Dialogique بين اللغة الأجنبية واللغة الأم.

هكذا يعتبر تاريخ الترجمة وأخلاقياتها وممارستها التحليلية، بمثابة المحاور الثلاثة التي يمكنها تحديد تأمل حديث في ترجمة المترجمين.

7 – الترجمة وعملية التناص:

يمكننا أن نضيف محوراً رابعاً يهم مجال نظرية

الأدب وعملية التناص، ذلك أن العمل الأدبي الحقيقي يتم دائماً عبر أفق الترجمة. وتعتبر رواية دون كيخوطي أنصع مثال على ذلك. ففي هذه الرواية، يخبرنا سرفانتس بأن مخطوط مغامرات بطله قد ترجم عن العربية. كما زعم بأن النص الأصلي قد كتب من طرف مغربي يدعى السيد حامد بنجلي Cid Hamet Bengeli. إضافة إلى ذلك، فإن دون كيخوطي سيتباحث مع القس لمرات عديدة وبطريقة أكاديمية Doctement في موضوع الترجمة. هذا مع العلم بأن أغلب الروايات التي قرأها البطل والتي زرعت البلبلة بعقله، كانت مترجمة.

إن الأمر المثير للسخرية هو كون مؤلف أروع رواية إسبانية يعترف أمام القارئ بأن روايته مترجمة عن العربية، أي عن اللغة التي كانت مهيمنة على شبه الجزيرة الأيبيرية منذ قرون. وهو ما يمكن أن يقدم لنا درساً حول الوعي الثقافي الأسباني آنذاك، وأيضاً حول علاقة الأدب بالترجمة. وقد تم التحقق من هذه العلاقة على مدى قرون: من شعراء القرنين الخامس

والسادس عشر إلى هولدرلين ونرفال وبودلير ومالارمي وريلكه وبنيامين وباوند وجويس وبيكيت. فبالنسبة لنظرية الترجمة، يوجد حقل غني للبحث، شريطة أن يتجاوز الإطار الضيق للتناص، وأن يرتبط بالأعمال حول اللغات والثقافات بشكل عام. إنه حقل متعدد التخصصات pluridisciplinaire، يسمح للمترجمين بالاشتغال بشكل مثمر مع الكتاب ومنظري الأدب والمحللين النفسانيين واللسانيين.

الهوامش

*) اقتطف هذا النص من كتاب: Antoine Berman, l'épreuve de l'étranger. ed. Gallimard, 1984, pp 11/24.

1) Cf. "Pourquoi retraduire shakespeare?" de Pierre Leyris. avant-propos aux Œuvres de Shakespeare. club du livre.

2) The Poet's Tongues, Multilingualism in literature, Cambridge uinversity Press, 1970.

3) يمكن مقارنة هذه الوضعية، بوضعية الكتاب غير الفرنسيين الذين يكتبون بالفرنسية. ويتعلق الأمر بآداب البلدان الفرنكفونية في المقام الأول، وأيضاً بأعمال مكتوبة بالفرنسية من طرف كتاب لا ينتمون إلى المناطق الفرنكفونية، كما هو الشأن بالنسبة لبيكيت. وتصنف هذه الإنتاجات في خانة «الفرنسية الأجنبية»، لأنها كتبت بالفرنسية من طرف أجانب، وتحمل علامة هذه الغرابة على مستوى اللغة والموضوعات. وحتى وإن كانت لغة هاته الإنتاجات شبيهة أحياناً بفرنسية الفرنسيين المتواجدين بفرنسا، إلا أن هناك هوة قائمة بهذا القدر أو ذاك، تفصل بين اللغتين، هوة شبيهة بتلك التي تفصل بين فرنسية الفرنسيين والعبارات الفرنسية الموجودة بروايتي «الحرب والسلام» و«الجبل السحري». وتربط بين هذه الفرنسية الأجنبية وفرنسية الترجمة علاقة متينة، حيث نكون من جهة، أمام أجانب يكتبون بالفرنسية ويطبعونها بطابع غرابتهم، ونكون من جهة أخرى، أمام أعمال أجنبية أعيدت كتابتها بالفرنسية، مما سيمكنها من السكن داخل هذه الأخيرة ووسمها بغرابتها.

ويعتبر بيكيت أبرز مثال على هذا التقارب بين الفرنسيتين، مادام قد كتب بعض أعماله بالفرنسية، وترجم بنفسه بعض مؤلفاته المكتوبة بالإنجليزية إلى الفرنسية.

إن مثل هذه الأعمال تنتمي في العديد من الحالات إلى فضاءات لسانية ثنائية أو تعددية، تحتل فيها اللغة الفرنسية وضعاً خاصاً، باعتباره لغة الأقلية المهيمن عليها أو المهيمنة، والتي تواجه اللغات الأخرى وتدخل في علاقات صراعية معها. وتختلف هذه الحالة عما هو عليه الأمر في فرنسا، إذ رغم وجود لغات محلية، إلا أننا نتلمس واقعاً أحادي اللغة. وستولد هذه الوضعية أعمالاً موسومة بعلامة مزدوجة: فهي تنزع، باعتبارها أعمالاً أجنبية تستعمل فرنسية «هامشية»، إلى اتخاذ طابع محلي vernaculaire متضمن لتعابير شعبية. وباعتبارها مكتوبة بالفرنسية، ولتأكيد انتمائها إلى ثقافة محددة ومعارضتها للغات المهيمنة القريبة منها. فإنها تنزع إلى استعمال فرنسية أكثر «نقاءً» من تلك الموجودة بفرنسا. ويمكننا أن نجد هذين النزوعين معاً في نفس العمل، كما هو الشأن في كتابة إدوار كليسان E. Glissand وسيمون شفارتز بارت S. Schwartz Bart.

وكيفما كان الحال، فإن النص الفرنسي الأجنبي يبدو «مغايراً» للنص الفرنسي بفرنسا. وهذان الاتجاهان المتصارعان يشبهان كتابة المترجم الذي يحاول أثناء مواجهته لنص أجنبي «آخر»، الدفاع عن لغته [تقوية لغته الفرنسية مثلاً]، وجعلها منفتحة على العنصر الأجنبي.

ولا غرابة في كون هدف المترجم، المتمثل في إغناء لغته، هو نفس الهدف الذي يتوخاه العديد من الكتاب. وقد صرح الشاعر الموريسي Mauricien إدوار مونيك E. Maunick بهذا الصدد قائلاً: «إنني أريد تخصيب اللغة الفرنسية». انظر، **الكتابة، ولكن بأية لغة**؟ جريدة لوموند le monde بتاريخ 1983/03/11].

* * *

اختفاء الأدب

موريس بلانشو

ترجمة رشيد مرون

يحدث أن نسمع البعض يطرح أسئلة غريبة مثل: «ما هي الاتجاهات السائدة الآن في الأدب المعاصر؟» أو «إلى أين يتجه الأدب؟» أجل. إن الأمر يتعلق فعلاً بأسئلة غريبة. لكن الأكثر غرابة منها هو وجود إجابة سهلة عليها: إن الأدب يتجه نحو ذاته. نحو كنهه الذي هو الاختفاء.

والذين يحتاجون إلى أجوبة ذات صبغة عامة يمكن أن يعودوا إلى التاريخ الذي سيوضح لهم معنى القولة الشهيرة لهيغل: «الفن بالنسبة لنا شيء متجاوز». تلك القولة التي واجه بها هيغل غوتة بكل شجاعة في أوج صعود المد الرومانسي، في الوقت الذي كانت فيه الموسيقى والفنون التشكيلية والشعر تنتظر جميعها ظهور أعمال هامة. لقد كان هيغل الذي افتتح درسه حول علم الجمال (الإستطيقا) بقولته الثقيلة العواقب هذه، يعلم أن الأعمال الفنية لن تشهد انقطاعاً، وكان يقدر كل التقدير إبداعات معاصريه ويفضلها على أعمال غيرهم (كما تجاهل بعضها كذلك). ورغم ذلك فقد تجرأ على التصريح بكون «الفن شيئاً متجاوزاً» لقد أصبح الفن عاجزاً عن تلبية الحاجة إلى المطلق والمهم بعد اليوم هو تحقق العالم، هو جدية الفعل ومسؤولية الحرية الفردية. لم يكن الفن يقترب من المطلق إلا في الماضي. ومكان سلطته الفعلية لم يعد يتجاوز اليوم نطاق المتحف. وربما ساء به الحال أكثر إلى درجة أنه قد يصبح

بالنسبة لنا مجرد متعة جمالية وعنصر تكميلي للثقافة.

لقد أصبح ذلك معروفاً والأمر يتعلق بمستقبل أصبح حاضراً. في عالم التقنية يمكننا أن نواصل كيل المدائح للكتاب ودفع مبالغ كبيرة مقابل أعمال الرسامين، يمكننا أن نكرم الكتب وأن نوسع رفوف المكتبات، يمكننا أن نخصص للفن مكاناً ما لأنه نافع أو غير نافع، يمكننا أن نسلط عليه الإكراهات، أن نقلص حجمه أو أن نتركه حراً طليقاً. وهنا يصبح حظه الحسن هذا هو الشيء الأسوأ بالنسبة له، وحسب ما يظهر فالفن لا يساوي شيئاً إذا لم يمثل سلطة آمرة ناهية. والوظيفة الحرجة للفنان اليوم تترتب عما يلاحظه من اهتمام واحتفاء به في عالم يحس بلا جدوى ووجوده فيه.

بحث غامض/ معذب

هكذا يتحدث التاريخ على وجه الإجمال، لكن إذا اتجهنا صوب الأدب أو الفنون نفسها ، فإن رأيها

يختلف في الموضوع. والأمر كله يتم كما لو أن الإبداع الفني، يقترب من ذاته بواسطة رؤية أكثر إتقاناً وعمقاً كلما أعرضت عنه الأزمنة وخضعت لحركيات بعيدة عن الفنون والآداب. والمسألة غير ناجمة عن إحساس بالغرور، فالعنيد المندفع هو الذي يعتقد أنه يبث في الشعر نفساً جديداً بأساطير بروميثيوس وغيره، فيما يبدو أن ما يُمجَّد هنا ليس الفن في حد ذاته لكن الفنان المبدع. أي الفردانية القوية، وفي كل مرة يمجّدُ فيها الفنان ويفضّل على العمل الفني فإن هذا الاحتفاء بالعبقرية الفردية يعني تدهور الفن، وتراجعه أمام قدراته الذاتية وبحثه عن أحلام تعويضية وتعتبر هذه الطموحات الرائعة غير المنتظمة كما يعبر عنها نوفاليس بغموض عند قوله: «أيها الشاعر الخالد، ابق في العالم ولا تغادره!» أو لينشدورف بقوله: «الشاعر هو قلب العالم» غير مشابهة للآراء التي وردت بعد 1850 هذه السنة التي سار العالم الحديث بعدها نحو قَدَرِه بدقة أكبر، والتي ظهر بعدها اسما ملارميه وسيزار إيذاناً بقرب ظهور ما سيليهما من أسماء قادت حركة الفن الحديث.

فلا مالارميه ولا سيزان تبينا النظرة إلى الفنان كفرد أهم من باقي الأفراد، فهما لم يبحثا عن المجد الفني، عن هذه الهالة الحارقة المشعة التي تمنى القانون منذ عهد النهضة الأوروبية أن تكلل رؤوسهم. لقد كان مالارميه وسيزان فنانين متواصفين لم يوليا نظرهما صوب ذاتيهما، بل صوب بحث غامض، وانشغال أساسي لا ترتبط أهميته بشخصيهما ولا بالتطور الذي شهده الإنسان الحديث. وهو انشغال عجز عن فهمه الجميع، وارتبط به الفنان بإصرار وقوة منهجية لم يكن تواضعهما الشديد إلاّ تعبيراً موازياً عنها.

لا يمجد شخص الرسام ولا الرسم في حد ذاته وقد قال فان غوغ: «لست فناناً، وإنه لمن العيب أن يعتقد الفرد أنه كذلك». وأضاف: «إنني أقول لهذا لأبين غباء من يتحدثون عن فنانين موهوبين وآخرين تنقصهم الموهبة». وأحس مالارميه بالمقدم الوشيك لفن لا يحيل البتة على من أنتجه. لقرار لا يرتبط بمبادرة شخص معين محظوظ، وخلافاً للرؤية التقليدية التي يقول الشاعر فيها لست أنا من يتحدث

ولكن الرمز هي التي تتحدث على لساني، فإن استقلال القصيدة لا يعني التعالي المغرور الذي يعتبر أن الإبداع الأدبي يعادل إبداع العالم، في حين أن ذلك لا يكفي حتى لضمان بقاء أو ثبات الحقل الشعري، بل يساهم على العكس في زعزعة القيم السائدة التي ترتبط عندنا بكلمة: «فعل» أو «وجود».

لقد حدث هذا التحول العجيب للفن المعاصر في اللحظة التي اقترح فيها التاريخ خلالها على الإنسان مهام أخرى، لذا يمكن أن يظهر هذا التحول كرد فعل إزاء هذه المهام والأهداف المقترحة، كمجهود فارغ من الثوابت والتعليلات. إن ذلك ليس حقيقياً. وإن كان له صلة بالحقيقة فهي صلة واهية. فقد يحدث أن يرد الكتاب والفنانون على نداء المجتمع باختيار متسرع للعزلة وبالإعراض عن العمل الجبار الذي يشهده قرنهم، وبتمجيد ساذج لأسرارهم الفارغة في كل محتوى، أو بالتعبير عن يأس عميق يسمح بوضعهم في نفس الخانة التي يرفضونها، مثلما حدث مع فلوبير، وقد يحاولون إنقاذ الفن بالتقوقع على ذواتهم

معتبرين الفن حالة نفسية ترادف الشعرية فيها الذاتية.

ولكن مع مالارميه وسيزان بالضبط، وأنا أستعملهما على سبيل المثال لا الحصر، أصبح الإبداع لا يبحث عن الملاذ الضعيف. فما يهم سيزان هو «الإنجازات» لا حالاته النفسية والذاتية. لقد أصبح الفن منكب الاهتمام بقوة على العمل الفني، وأصبح العمل والمنتوج الذي يجد جذوره في الفن مختلفاً تماماً عن ذلك الذي يكون مصدره هو العمل، أصبحت قيمهما مختلفة لكنها غير متناقضة. فالفن لا يجحد ولا ينكر العالم الحديث ولا إنجازاته التقنية ومجهوده التحرري والتحويلي الذي يرتكز على التقنية. لكنه ينجز ويعبر عن علاقات سابقة لكل تحقق الموضوعي وتقني.

إن الأمر يتعلق ببحث غامض، صعب، ومعذب. بتجربة أساسية خطيرة يصبح فيها الإبداع، والعمل الفني والحقيقة وجوهر اللغة عرضة للمساءلة. لهذا فإن الأديب فقد في ذات الوقت من قيمته وتمدد على عجلة إكسيون وأصبح الشاعر عدواً لدوداً لصورة

الشاعر. لذا يبدو أن هذه الأزمة قد نجمت عن إحساس بأن ذلك حقيقي ولكن، وبفعل صدفة غريبة يستجيب هذا النقد الخارجي للمؤاخذات الموجَّهة للتجربة الخاصة بالأدب والفن. رغم أنهما يخوضانها وحيدين. وقد اشترك في الرد على هذه الانتقادات كل من العبقرية المتشككة لبول فاليري وصلابة مواقفه النظرية من جهة والمواقف العنيفة للحركة السوريالية من جهة أخرى. هكذا، وفي حين يبدو أنه لا وجود لأي قاسم مشترك بين فاليري وهفماسنطال وريلكه فإن فاليري يكتب: «لم تشكل أشعاري بالنسبة لي شيئاً إلا لأنها سمحت لي بالتفكير في الشاعر». ويقول هفمانسطال: «إن النواة الداخلية لجوهر الشاعر هو إحساسه بأنه شاعر». أما ريكله فلن نخونه إذا قلنا إن شعره هو النظرية للفعل الشعري والإبداعي. في هذه الحالات الثلاث نجد أن القصيدة هي العمق المفتوح على التجربة التي تسمح بالشعر، على الحركية الغريبة التي تنطلق من المنتوج الفني إلى مصدره، التي يصبح فيها العمل الفني نفسه مجالاً للبحث القلق والمتواصل عن هذا المصدر.

يجب أن نضيف أن الظروف التاريخية، ورغم أنها مارست ضغوطاً على هذه الحركيات إلى حد أنها تبدو بمثابة الموجه لها، لا يمكن أن تفسر وحدها معنى هذا البحث، رغم أن البعض يصرح بكون الكاتب عندما يسلط عمله على الجوهر المنفلت لهذا العمل فإنه يعكس الوضع غير المريح لمكانته الاجتماعية: لقد استشهدنا بثلاثة أسماء تكاد معاصرة لبعضها البعض وتشترك في كونها عايشت تحولات اجتماعية كبرى. لقد اخترنا سنة 1850 لأن ثورة 1848 هي اللحظة التي بدأت فيها أوروبا تنفتح على نضج القوى التي كانت تعتمل بداخلها. وكل ما قيل عن فاليري، هفمانسطل وريكله يمكن أن يقال بشكل أكبر عن هولدرين رغم أنه سبقهم بقرن من الزمان، فقد كانت القصيدة لديه شعراً حول الشعر مثلما أكد ذلك هايدغر. هكذا كان هولدرلين شاعر الشاعر، والشاعر الذي تتجلى فيه إمكانية واستحالة الكاتبة وكان روني شار هو الذي رد عليه بعد قرن ونصف من الزمان. وأوضح في معرض رده هذا تصوراً جديداً للزمن مختلفاً عن الزمن الذي يتقصَّدهُ التحليل

التاريخي وهذا لا يعني أن الإبداع والأعمال الإبداعية والمبدعين يتجاهلون الزمن ويصلون إلى حقائق تقع خارج نطاقه، فحتى «غياب الزمن» الذي تؤدي إليه التجربة الأدبية ليس منطقة لاوقتية. وإذا كان العمل الإبداعي يدعونا إلى مبادرة حقيقية. إلى تذوق لحظة متجددة للوجود فإن هذه البداية تتحدث إلينا داخل حميمية التاريخ. بطريقة يمكن أن تفتح المجال للإمكانيات التاريخية الأصلية. وبما أن كل هذه المشاكل غامضة فإن تقديمها على أنها واضحة أو قابلة للتعبير عنها بشكل واضح سيقود حتماً إلى نوع من بهلوانيات الكتابة وسيحرمنا من المساعدة التي تقدمها لنا هذه المشاكل نفسها عبر صعوبتها وداخل هذه الصعوبة نفسها.

لكن ما نحس به هو أن السؤال الغريب: «إلى أين يتجه الأدب؟» ينتظر ولا شك الإجابة عنه من التاريخ، هذه الإجابة التي قُدمت له بشكل من الأشكال، لكن يظهر كذلك أن الأدب سيستفيد من التاريخ بواسطة هذا السؤال فيستقبه ليسائل نفسه ولا يجيب، لأن الأهم هو طرح السؤال بعمق وقوة.

الأدب – العمل الإبداعي، التجربة

إننا نتحدث عن الأدب والعمل الفني والتجربة فماذا تعني هذه الكلمات؟ سيكون من باب الخطأ أن ننظر اليوم إلى الإبداع باعتباره مجرد مناسبة للتجارب الذاتية أو كملحق بعلم الجمال. ولكننا لم نتوقف رغم ذلك عن الحديث عن التجربة في ميدان الإبداع. سيكون من المناسب أن نرى في انشغال الكتاب والفنانين لا انشغالاً بالذات ولكن بالتعبير عنها بواسطة أعمال إبداعية معينة. يجب أن تلعب الأعمال الإبداعية دوراً أكبر إذن لكن هل الأمر كذلك فعلاً اليوم؟ لا – فما يثير الكاتب ويهز المبدع ليس هو المنتوج الإبداعي، لكن البحث عنه والحركية التي تقود إليه والاقتراب مما يجعل الإبداع ممكناً: أي الفن والأدب وما تخفيه هاتان الكلمتان، وهذا هو الذي يجعل الفنان يفضل التأمل في المراحل المختلفة التي استغرقها رسم لوحة ما على التأمل في اللوحة ذاتها. والكاتب يرغب في عدم إتمام عمله أحياناً كثيرة ويترك البدايات والمشاريع التي بدأها ليهملها محاولاً تجاوزها إلى أبعد من النقطة التي وصل إليها. ومن

هنا ينبع كون كافكا وفاليري اللذان يختلفان في كل شيء يُجمعان في إطار صدفة غريبة فعلاً على قولة واحدة: «كل إبداعي مجرد تمرين».

هكذا ينزعج البعض عندما يكتشفون أن الأعمال الأدبية يأتي مصدرها من مجموعة كبيرة جداً من الوثائق والشهادات والكلمات في وضعها الخام، والتي لا تنتمي إلى عالم الإبداع في شيء. وقد يقول البعض إن ذلك لا علاقة له بالإبداع أو بأنه تعبير عن واقعية مزيفة. لكن ماذا يمكن أن نقول نحن عن مقاربة هذه المناطق التي لا تتوغل داخلها الثقافة العادية. لماذا لا تعبر هذه الوثائق والمكونات الأولي عن أي شيء هام من تلك الأشياء والمعاني التي يحدثنا عنها الأدب والإبداع؟ أليس من الغريب أن يصبح للأدب هذه الكلمة المتأخرة الظهور العارية من المجد التي لا تفيد حقاً إلا الكتب المدرسية والتي تواكب الانتشار الكاسح للنشر ولا تعبر عن الأدب بل عن عيوبه ومبالغاته، أن يصبح الأدب الهم الأساسي الحاضر دوماً في أذهان كل من يكتبون، ويصبح هذا

الهم وهذا الانشغال هو ما يجب البحث في «جوهره». في الوقت الذي يتقوى ضده الاحتجاج ويتزايد انهيار الأجناس وتضعف حاجة العالم إليه ويصبح كل كاتب غريباً عن غيره وغير مبال بواقع أجناس الكتابة، وفي الوقت الذي يصبح موضوع الكتابة لا الحقائق الخالدة والطباع البشرية الثابتة ولكن المواضيع التي لا تتناول الجوهر من الأمور. ويتزايد فيه انتقاد الأدب كنشاط لغوي مفيد وكوحدة أنواع وكعالم تحتمي به المثل والقيم.

إن الأمر يتعلق بانشغال قد يشكل الأدب موضوعه، لكن لا كحقيقة بينة وواضحة، كمجموعة من الأشكال أو عالم من الأنشطة المفهومة، بل كشيء يُكشف ولا يمكن تعريفه أو تبريره مباشرة. كموضوع لا يمكن الاقتراب منه بالنظر إلى غيره ولا يفهم إلا بمقدار ما يتجاوز، بواسطة بحث عليه ألا يهتم بالأدب وبجوهره ولكن بتقليص مساحته وتحييده. وبالنزول إليه في إطار حركية نغفل عنها ونهملها، وصولاً إلى النقطة التي لا يتحدث فيها إلا الحياد اللاشخصي.

اللاأدب

يتعلق الأمر هنا بتناقضات ضرورية. ما يهم هو العمل الفني وحده والرسالة التي يتضمنها هذا العمل سواء أكان قصيدة داخل فرادتها المتميزة أو لوحة في فضائها الخاص. العمل الفني وحده يحظى باهتمامنا، لكن العمل الفني لا يمْثُل أمامنا هنا إلا ليقودنا إلى البحث عن أسراره. ويصبح هذا العمل هو الحركية التي تقودنا نحو نقطة الإلهام المحض، نحو مصدرها ومآلها، الذي لا يمكنها أن تصل إليه بالانتهاء والاختفاء.

الكتاب وحده يهمنا، كما هو، بعيداً عن التصانيف الأجناسية، وخارج لكل الخانات التي يرفض أن يقبع في إطارها والتي لا يعرف بمشروعية سلطتها عليه وعلى مكانته وشكله. لم يعد الكتاب محكوماً بالانتماء إلى جنس معين بقدر ما ينتمي إلى الأدب فحسب، كما لو أن هذا الأخير يمتلك وحده الأسرار والتراكيب التي تعطي لكل ما يكتب حقيقية ككتاب. هكذا يبدو كما لو أن انمحاء الفوارق بين

الأجناس مكن الأدب من أن يحتل واجهة المسرح وحده محاطاً بهالة النور الذي ينبعث منه قبل أن يعكسه نحوه بشكل مضاعف كل إنتاج أدبي جديد. كما لو أن «جوهر» الأدب شيء له وجود.

لكن الجوهر الفعلي للأدب هو إفلاته من كل تعريف ضيق ومن كل وصف يجمده أو يحققه، فالأدب لا يكون أبداً في متناول اليد في الوقت الذي تتحدث عنه فيه، بل يجب دائماً استعادته أو إعادة ابتكاره. كما أننا لسنا متأكدين تماماً من كون كلمتي أدب وفن تحيلان علي شيء واقعي، ممكن أو مهم وقد قيل من قبل أن تكون فناناً هو أن نجهل أن ثمة فن سابق أو عالم ما. لا شك أن الفنان يذهب إلى متاحف الرسم ويكتسب بذلك إحساساً بواقع الرسم والتشكيل. إنه يعرف الرسم، لكن لوحته تجهل ذلك، بل تعتقد بأن الرسم مستحيل وغير قابل للتحقق. ومن يبيّن الأدب داخل الأدب نفسه لا يبيّن في الحقيقة أي شيء ومن يبحث عن ماهية الأدب فإنه يبحث عن شيء ينفلت من اليد باستمرار. ومن يعثر على شيء خلال هذا البحث فإنما يعثر على ما هو

أصغر من الأدب أو ما هو على ما هو أكبر منه. وذلك هو الأمر الأسوأ. ولهذا السبب فإن كل كتاب إنما يبحث عن اللاأدب باعتباره جوهر ما يحب ويرغب في اكتشافه.

لا يجب أن نقول إذن أن كل كتاب ينتمي إلي الأدب، لكن كل كتاب يقرر في مصير الأدب. ولا يمكن أن نقول أن كل منتوج أدبي يستمد واقعه وقيمته من قدرته على الانضباط لجوهر الأدب أو من حقه في تعرية أو تأكيد هذا الجوهر. لأنه لا يوجد عمل أدبي يستطيع أن يجعل موضوعه هو السؤال حول ذاته. ولا يمكن لأية لوحة أن تبدأ إذا كان هدفها هو توضيح طريقة الرسم، أجل يمكن أن يحس كل كاتب بنداء يدفعه ليرد وحده. غير جهله، على سؤال مستقبل الأدب الذي لا يعتبر مجرد سؤال تاريخي، ولكنه يظل مجمل التاريخ والحركية التي انتهجها الأدب نحو، ماهيته رغم أنه خاضها بالضرورة خارج ذاته. وربما أن الانتماء للكتابة يمر عبر الرغبة في الإجابة عن هذا السؤال، إذ يجب على من يكتب أن يطرحه بقوة وعمق وإتقان، رغم أنه لا يمكنه أن يصل

إلي التعبير عنه، ناهيك عن الإجابة عليه. وكل ما يمكن للكاتب عمله على هذا المستوى هو محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير لعمله الإبداعي إجابة غير مباشرة، إجابة بواسطة عمل أدبي لا يتحكم فيه تماماً، هذا العمل الذي لا يرغب بدوره في الإجابة إلا عن سؤاله الخاص ولا يجعل الفن حاضراً إلا في مكان استتاره أو اختفائه، لماذا؟.

* * *

رفض فكرة البنى النصية(*)

رامان سيلدن

ترجمة عزيز يوسف المطلبي

عامل النقاد الجدد النصوص الأدبية بوصفها أشكالاً عضوية يمكن تحليلها على نحو موضوعي واستثنوا من حسبانهم فعل القراءة الذاتي (فيما خلا آيْ. أ. ريجاردر I. A. Richards ووليم إيمبسن William

*) النص قصة أدغار ألن بو: «سقوط بيت أشر» النظريات (النقدية) «القارئ البنيوي» لجوناثان كلر و«الشُفر» لرولان بارت.

Empson). كان هناك، دائماً، رد فعل يتسم بحسن التقدير نحو موقف (الناقد) الموضوعي هذا. لا نستطيع، على وجه التأكيد، أن نصرف النظر عن ردود الأفعال الفردية تجاه نص ما. أنستطيع أن نستثني تداعيات أفكار القارئ نفسه أو حالته الذهنية في وقت القراءة؟ من الطبيعي أن اعتراضات كهذه تقلق النقاد المحترفين، خاصة، أولئك الذين لا ينظرون إلى «مجرد» بعد القراءة الشخصي أو الخاص بوصفه شيئاً مشروعاً للدراسة. تُعنى الأنماط النفسية لنظرية استجابة القارئ، أحياناً، في محض ردود الأفعال الشخصية التي يقوم بها القراء حين يقرأون. يعتقد ديفيد بليش David Bleich، مثلاً، أن جميع بياناتنا الموضوعية المفترضة عن الأدب مؤسسة على استجابة **ذاتية** تحث ما قد نصوغه من أحكام نقدية لاحقة.

لا يعامل التقليد البنيوي في النظرية الأدبية استجابات القراء بوصفها شخصية ليس إلا، بل يعاملها بوصفها محكومة بالقواعد، أساساً. فحين

نقرأ فإننا نتبع، على نحو صامت (وربما لاشعوري) إجراءات مشتركة معينة.

إن كتابيْ **بحث في علم جمال بنيوي** (1975) و**تعقب العلامات** لجوناثان كلر يستكشفان «بحثاً في علم جمال» لا «تفسيراً». فهو لا يؤمن بأن عمل البنيوي هو تقديم تفسيرات أكثر أو إقرار تفسيرات موجودة. وهو يرى أننا لا نستطيع أن نكتشف بنية نص معين لأنه واضح أن القراء المتباينين يكتشفون «بُنى» متباينة فيما يقرأون. وما يمكن ملاحظته هو حقيقة أن القراء يظهرون «قدرة أدبية» (تشبه القدرة اللغوية) في نشاطهم المفَسِّر: فهم، فيما يبدو، يعرفون ما يفعلون حين يواجههم نص أدبي. وقد أعطى كتاب كلَر الأول الانطباع أن القدرة الأدبية ظاهرة موحَدة وعامة (انظر إلى **بحث في علم جمال بنيوي**، الفصل السادس). يقر الكتاب الثاني الرأي القائل بأن هناك «مجتمعات مفسِّرة» مختلفة: فمجموعات قواعد وعمليات مختلفة تُنتجِ أنواعاً مختلفة من التفسير (انظر: **تعقب العلامات**) صفحة 51). يؤمن كلر بأن على بحث في علم جمال بنيوي أن يوضح الاستجابات

المتباينة التي يقوم بها القراء فيما يخص «نفس» النصوص. وهو يفترض أن التفسيرات المختلفة يفسرها وجود قواعد وأعراف مختلفة للتفسير. وهو يتجنب حسبان العوالم التأريخية التي تقرر أعراف القراءة لأن هذا قد يهدد المسعى البنيوي برمته. فالتشابه بين النظام اللغوي وبنية التفسير لا يمكن أن يقوم إلا إذا أُدركت البنية، تاريخياً، بوصفها مجموعة من القواعد المستعدة للعمل. ولهذا السبب، يُضطر البنيويون إلى أن ينَظروا إلى القارئ بوصفه بنية عقلية مثالية وليس بصفته فرداً يُتحكم به تاريخياً.

سأتجاهل هذه المشكلات في التطبيق الآتي لنظرية كلر.

مقطعنا للمناقشة هو الفقرة المفتتحة لقصة أدغار ألن بو «سقوط بيت أشر» (1840):

طوال يوم مضجر ومظلم وساكن في خريف السنة حين تتدلى الغيوم واطئة في السماء على نحو يبعث على الضيق، كنت ماراً وحدي، على ظهر

جواد ، في طريق ريفي موحش، ووجدت نفسي، في آخر الأمر، وظلال المساء تزحف، على مرأى من بيت أشر الكئيب. لا أعرف كيف أصف الأمر، ولكن ساد روحي، من اللمحة الأولى للمبنى إحساس كآبة لا تطاق. أقول لا تطاق، إذ لا تريح هذه الأحاسيس.. تلك العاطفة نصف المبهجة، كونها شعرية، التي يتسلم بها الذهن، عادة، أشد الصور الطبيعية صرامة لما هو كالح أو مفزع. وتطلعت إلى المشهد (الماثل) أمامي - إلى البيت ليس إلا وإلى ما هو منمق من سمات المنظر الطبيعي للمكان وإلى الجدران الكالحة وإلى النوافذ الفارغة التي تشبه العيون وإلى قليل من قصب طويل وإلى النزر من جذوع بيضاء لأشجار متعفنة، في اكتئاب روح كامل، اكتئاب لا أستطيع أن أقارنه بأي إحساس أرضي أكثر ملاءمة مما هو غِبُ الحلم لمن يبهجه...: الارتداد المرير إلى الحياة اليومية، الإسقاط الشنيع للحجاب. كانت هناك برودة قارسة (وكان هناك) غوص (بل) سأم قلب - كآبة فكر لا يمكن إصلاحها، (فكر) لا يستطيع أي حس للخيال أن يجهده فيحيله إلى شيء مما هو سامق.

وتوقفت لأفكر - ما ذاك؟ ما ذاك الذي أفقدني رباطة جأشي وأنا أتأمل بيت أشر؟ لقد كان لغزاً لا يحل؛ كما أنني لم أستطع أن أفهم التصورات الوهمية التي ازدحمت علي وأنا أمعن النظر. واضطررت إلى أن أستند إلي الاستنتاج الذي لا يُقنِع وهو أنه في الوقت الذي يكون هناك، بلا ريب، مزيج من الأشياء الطبيعية والاعتيادية، تماماً، التي لها القوة لتؤثر فينا هكذا، فمازال تحليل هذه القوة يقع ضمن ما لا تبلغه أعماقنا من حسبان. وفكرت ملياً أنه كان ممكناً لمجرد ترتيب مختلف لما يفصّل المشهد ولما يفصّل الصورة، أن يكون كافٍ لتعديل، أو ربما، لاستئصال قدرته على (إثارة) الانطباع الحزين؛ وإذ فعلت ما تمليه عليَّ هذه الفكرة، أوقفت جوادي عند حافة شديدة الانحدار من بحيرة سوداء، مريعة تقع، في لمعان غير مُعَكر، بجانب المسكن. وحدقت فيما تحتي - ولكن في ارتجاف هو أكثر إثارة مما سبق - في الصورة المقلوبة التي أُعيد صوغها، (صور) القصب الرمادي والشاحب من سيقان الأشجار والنوافذ الفارغة التي تشبه العيون.

(**من القصص والقصائد الكاملة** (لأدغار ألن بـو) (دبلدْي، كاردن سيتـي، نـيويـورك، 1966، الصفحات 177-178).

واضح أنه لكي يقرأ القراء مثل هذا (المقطع)، على أي نحو، عليهم أن يبنوا افتراضات جوهرية وإلى حد كبير لاشعورية معينة. فعبارة «في خريف عام» تجعلنا، من فورها، نعيد التكيف مع أعراف «الزمن الروائي». «فالعام» ليس محدداً، إنه العام الذي يُتحدث عنه - عام الوقت الذي يتحدث عنه الراوي - زمن روائي غير محدد. والعبارة لا تقول أكثر من «في خريف» ولكن إذا حُذفَت «عام»، فستكون فجائية الزمن العرفي غير المحدد أكثر إدهاشاً وأصعب في التعامل معها. سنسأل (حينئذٍ) «أي خريف؟» والحال أننا نمر على «في خريف عام» من غير ما إزعاج وإن لم نُعط عاماً محدداً. على القراء المحدثين أن يتكيفوا، من فورهم، لـ «على ظهر جواد» بافتراضهم إما أنهم يقرأون رواية تاريخية (مهادها الماضي) أو أن الكاتب كان يكتب قبل

اختراع السيارات. فمن غير المحتمل أن يفترض القراء أن الراكب معاصر وأنه يقطع مسافة كهذه من أجل الرياضة أو التمرين ليس إلا أو بسبب تعطل سيارته. لا يستحق هذا النمط من تكيف القارئ أن نناقشه أكثر من ذلك وإن كانت هناك حاجة إلى الإشارة إليه؛ فكثير من النشاط الذي ينطوي على سلسلة من العمليات تستلزمها القراءة كلها وقراءة القصة، خاصة.

هناك زعم اعتيادي يوجه للقراءة وهو أن النصوص الأدبية تهدف، دائماً، للوحدة فنحن كثيراً ما نقرأ متوقعين أن العناصر المختلفة في النص ستكوّن نوعاً من **الوحدة** وأنها ليست مجرد عناصر مزوقة أو عناصر جاءت اعتباطاً. وعلى كل حال، هناك طرق كثيرة يمكن للقارئ أن يُنتج بها الوحدة من المادة النصية. والبنيوي الذي يتوجه نحو القارئ، يفترض أن الوحدة ليست شيئاً موجوداً في النص وإنما هي نهج[1] ثابت أو عرف يمكن أن يستخدمه القراء حين يحاولون تفسير نص ما. فنحن قد نجادل (قائلين) إن الوصف المفتتح (لقصة) بو يؤسس **وحدة**

موضوع وحدة كون غامضة ومريعة. قبل ذلك، يجسد هذا الموضوع عنوان القصة ذاته: «سقوط بيت أشر». يشتمل «بيت أشر»، في رأي الفلاحين المحليين، على «العائلة ومنزلها كليهما». يحتدم (المقطع) المفتتح عرفاً أدبياً مألوفاً هو «إضفاء المشاعر البشرية علي ما هو جامد» pathefic fallacy، وهو عرف يفترض أن الأحداث الطبيعية تعكس أحداثاً بشرية. فتكوّم، بلا هوادة الصفات المعتمة: «مضجر، مظلم»، «واطئة على نحو يبعث على الضيق»، «موحش على نحو غريب» وهلم جرا. فالبيت وما يحيط به من منظر ينتظمهما الجو ذاته: «جدران كالحة»، «بحيرة سوداء مريعة»، و«الشاحب من سيقان الأشجار». والبناية نفسها لها سمات بشرية - «نوافذ فارغة تشبه العيون» والعتمة تُركز، على نحو شديد، على ذات وعي الراوي فهو غير قادر على فهم سبب أحداث المشهد مثل هذا الانطباع الممرض. وما هو ظاهر هو **الوحدة** الغامضة التي تربط السماء (وتربط) المنظر الطبيعي. وكل شيء يبلغ ذروته في الجملة التي تنهي القصة، الجملة التي يُبتلع فيها البيت في البحيرة بعد

انهياره عقب موت أشر نفسه. (و) تتحد العائلة والمنظر الطبيعي والبيت في «سقوط» يمزج ما بين الإيحاءات الطبيعية (الخريفية) والمادية للانهيار.

حين تواجه القراء عوائق (تعيق) القراءة تسببها عناصر مفاجئة أو غير متوقعة في النص، يحتاج القراء إلي اختدام مناهج مختلفة. في فقرة (بو) عائقان واضحان يقدمان نفسيهما. فأولاً يقارن الراوي «اكتئاب روحه» بـ «غب الحلم لمن يبهجه... - الارتداد المرير إلي الحياة اليومية - الإسقاط الشنيع للحجاب». نحن نتوقع، في البداية، أن يمثل «غب الحلم» كابوس المدمن لكن هذا «الحلم» يصبح، في نهاية الأمر، «تيقظ» المدمن «للحياة اليومية». (هناك) نهج للتعامل مع المقارنات وهو البحث عن موازٍ ذي شأن بين العناصر في المقارنة. قد يُنتج هذا أكثر من نتيجة واحدة.

1. حلم الأفيون فيما يقابل غب الحلم

(الحالة) الطبيعية فيما يقابل اكتئاب الروح

2. الابتهاج في حلم الأفيون فيما يقابل الارتداد المرير للحياة اليومية

(الحالة) الطبيعية فيما يقابل اكتئاب الروح

نحتاج إلى اختدام نهج آخر سيساعدنا على اختيار الموازي الأكثر احتمالاً في أن ينتج معنى «طبيعياً» (عن «تطبيع (المعنى)»، انظر القسم 6). فإذا ما التقطنا التضاد بين «الابتهاج» و«المرير» فسنتمكن من أن نرى التشابه على وفق تحولٍ من السعادة (الابتهاج) إلى الاكتئاب (الارتداد المرير). وبكلمات أخرى، نجد منهجاً يزيل الإرباك؛ (هكذا) نستطيع أن تُحمد الموازي الصعب بين إدمان الأفيون و(الحالة) الطبيعية.

والعقبة الأخرى هي المقطع الذي يصف فيه الراوي محاولته لإعادة ترتيب «تفصيلات» المشهد وذلك بالنظر إليها في البحيرة بل إن الصورة المعكوسة، وهي أبعد من أن تزيل الرعب، تُنتِج قشعريرة «أكثر إثارة».

ما من إيضاح لهذا التأثير غير المتوقع. لِمَ يجبُ أن تكون الصورة المعكوسة أكثر إفزاعاً من الصورة عينها؟ والنهج الذي يمكن أن يتبع للتغلب على هذا

اللغز هو الافتراض أن المعنى الذي سينبثق في «البحيرة السوداء المريعة»، معنى غير ظاهر، حتى الآن. وبعبارة أخرى، فإننا نفترض أن ما لم يتضح سيوضح، تبرهن على صحة هذا النهج الجملة الأخيرة للقصة: «وأطبقت البحيرة العميقة، الرطبة، عند قدمي، في اكتئاب وصمت، على شظايا بيت أشر»، تحاكي «البحيرة العميقة، الرطبة» «البحيرة السوداء المريعة» محققة توقعات القارئ. قد يخفق هذا النهج، طبعاً (و) في هذه الحالة يستدعى نهج آخر.

طوّر البنيوي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes في كتابه الشهير S/Z[3] (1975) نظرية «الشفر». تمثل الشفر أنظمة معنى ينشطها القارئ استجابة للنص. لا تُوحَد هذه الأنظمة أو تُجمل: فهي «إثر» أو غب «ما قد كتب». ولا يفضي اكتشافنا لهذه السنن إلى كشف بنية في النص وإنما يفضي إلي إنشاء البنى structration – وهو تنشيط دالات النص. لا تستطيع عملية القراءة هذه أن تُفضي إلى تفسير للمعنى أو تثبيته وإن كانت هذه العملية استجابة للنص لأن النص إن هو إلا جزء «مما كُتب»، منتظراً

توحيد القارئ لنصٍ ما مع «النص العام». هناك خمسة شفر: اللغزية hermeneutic، الاقترانية[4] proairetic، الرمزية symbolic، الحدثية semic، والثقافية cullural. سنوضح طريقة بارت بتطبيق ثلاثٍ منها علي نص (بو).

فشفرة الألغاز تُعنى «بالشيء المحير» enigma، أي بالمشكلة أو اللغز أو السؤال الذي لم يُجب عنه ويُشرع في تحريكه متى ما يمضي الراوي قُدماً، يُشار إلى موضوع هذه الشفرة، على نحو مباشر، في قصة (بو): «لقد كان لغزاً لا يحل». تعمل القصص اللغزية والبوليسية (الباحثة عن الفاعل) (Who dunits) كلها بأن تُموضع هذه الشفرة. والشيء المحير في قصة (بو) يثير بضعة أسئلة: ما السبب الذي يجعل المشهد مخيفاً؟ ولِمَ تكون الصورة المنعكسة في البحيرة أشد إفزاعاً مما تعكس؟ بعدئذ، يتجه السؤال نحو مصير أشر نفسه: مم يخاف؟ وما سيحدث له؟ تشتغل هذه الشفرة **بتأخير** حل المشكلة المحيرة وذلك بإعطاء مفاتيح حل زائفة أو بتقديم أجوبة جزئية أو

بإبهام المعنى أو إعاقته. فحين يصرح الراوي (قائلاً): «لا أعرف كيف أصف الأمر ولكن...»، «لقد كان لُغزاً لا يحل»، «تحليل.... لا تبلغه أعماقنا» فهو يعيق حل اللغز. والحدث الغامض للصورة المنعكسة المفزعة في البحيرة هو اختدام مُبهِم لشفرة الألغاز (غير) أن هناك نصف إيماءة إلى حلِ اللغز: البحيرة هي القصد النهائي للبيت المحكوم عليه (بالانهيار). لا نُخبر بهذا مباشرة ولكنه يكاد يمهد إلى حل عقدة الرواية[5].

تخص الشفرة الرمزية الأضداد الثنائية binary oppositions (انظر القسم 7) المقترنة بمسائل جوهرية معينة للوجود – الجسم البشري، الجنس، الانقسامات الاقتصادية وهكذا. ففي قصة بلزاك «سارسين» Sarasine، التي تُناقش في S/Z، فإن لازمبينا La Zambinella نحصي وهويته الجنسية الغامضة هي مركز لكثير من المماحاكة الرمزية وكثيراً ما تؤكد الشفرة الرمزية انتهاك الحدود الطبيعية. ففي قصة (بو)، يُنتهك الحد بين ما هو بشري وغير بشري. يبين

هذا في «النوافذ التي تشبه العيون»، نوافذ البيت الذي يشير إلى دمج ما هو بشري بما هو غير بشري. وللبيت «شق» يمتد من السقف إلى الأرض، شق يفغر مثل جرح حين يقع أشر على الأرض. ويشير أشر إلى تأثير «جسم» البناية المحبِط. وتشخيصه البيت يرجع إلى اعتقاده فيما «تتسم النباتات به، جميعاً، من إحساس». وهو يرى أن ما يحيط البيت من جو فريد ومروع يشارك (البيت) هذا الإحساس. وهكذا تتصل القصة بالتجاوز التام للحدود بين صنفي «البشري» و«الجامد».

أما الشفرة الثقافية فتُعنى بالإشارات إلى عموميات، فكرية وإلى الأنماط الثابتة والأمثال والأقوال وإلى كل ما يُزعم أنه حكمة اجتماعية يحتكم راوي (بو) إلى هذه الشفرة حين يقول: «لا تريحُ الشعور تلك العاطفة نصف المبهجة، كونها شعرية». والإشارة (هنا) إلى المفهوم الأدبي والجمالي لما هو «سام» ·يُذكر بوضوح بعد جمل قليلة). تُسجل كون هذه الشفرة «ثقافية» كلمة **تلك** في عبارة

«تلك العاطفة... نصف المبهجة». فكلمة **تلك** تسِمُ **إشارة** حري بالقارئ أن يكون قادراً على تمييزها.

منحى بارت هو منحى «من بعد البنيوي» في معنى أنه لا يؤمن بإمكانية تأسيس أية بنية للمعنى محددة في النص أو في القارئ. (و) فكرة كلر فيما يخص القارئ تضعه في منتصف الطريق نحو رأي «مَنْ بعد البنيوي» ذلك بأنه يرفض أيضاً، فكرة البنى النصية. فكلر يرى أن القراءة تعمل عملها لأن القراء يعرفون كيف يقرأون: إنهم يملكون قدرة أدبية. ويمكن أن يجعل منحاه متقدماً بأن يسأل أسئلة فيما يخصص الأسس المؤسسية والعقائدية للقدرة الأدبية (ولقد اتجه مؤخراً لهذه الأسئلة) (أما) بارت فيرى القراءة نوعاً من الكتابة التي تشتمل على «إنتاج» دالات النصوص بأن تسمح (هذه الكتابة) لشبكة الشفرات إحكام الإمساك بهذه الدالات. ولقد كُيفت نظرية بارت في الشفر على أنماط متقدمة مختلفة من النقد تُزعزع، فيما يبدو، المفاهيم التقليدية للأدب والمعنى الموَحد.

هوامش المترجم

1) اخترت هذا العنوان من سياق القسم الذي ترجمته وهو من كتاب رامان سيلدن: **ممارسة النظرية وقراءة الأدب: مقدمة** (ورستر، بريطانيا، 1989).

2) فَضلتُ اختدام كلمة «نهج» أو منهج» على «استراتيجية» أو «سياسة».

3) الحرف **S** في كتاب بارت هذا يرمز إلى القصة القصيرة «سارسين» Sarrasine لبلزاك balzac.

4) هكذا يسميها روبرت شول Robert Scholes في كتابه البنيوية في الأدب: مقدمة (جامعة يل، 1970) The connotative codes «الشفر الاقترانية» مثلما أثبتها وهي موضوعات القصة أو الرواية. وإذ تنظّم هذه نفسها حول اسم علم معين فهي تكوّن «شخصية» وهي لا تعدو عن كونها الاسم عينه مصحوباً بالصفات نفسها.

5) كذا! ذلك بأن «سقوط بيت أشر» قصة قصيرة وليست رواية.

* * *

مهمة الهرمنيوطيقا[*]

بول ريكور

Paul Ricoeur

ترجمة خالدة حامد

تسعى هذه المقالة إلى وصف المشكلة الهرمنيوطيقية بالصورة التي أتلقاها وأتصورها، قبل الشروع بتقديم إسهامي في الجدل الدائر عنها. ولن

*) هذا الفصل مترجم عن كتاب (الهرمنيوطيقا والعلوم الإنسانية) Hermeneutics and the Human Sciences، تأليف: بول ريكور، أعده وترجمه إلى الإنجليزية، جون ب. تومبسون.

أقتصر هنا على توضيح عناصر الإقناع فيها فحسب، بل الركائز التي تجعل من المشكلة الهرمنيوطيقية معضلة aporia، لأنني أرغب بقيادة التأمل الهرمنيوطيقي إلى الموضوع الذي يؤدي، من خلال تلك المشكلة الداخلية المستعصية على الحل، إلى توجه مهم سوف يمكنه من خوض نقاش جاد مع علوم النص، من السيميولوجيا إلى التفسير - التأمل - الديني exegesis.

سأتبنى هنا التعريف العملي الآتي للهرمنيوطيقا: إذ إنها نظرية عمليات الفهم under- standing في علاقتها بتأويل interpretation النصوص. ولهذا فإن الفكرة الأساسية في الهرمنيوطيقا ستكون إدراك الخطاب discourse بوصفه نصاً. وهنا، ستكون الطريقة سالكة أمام محاولة حل المشكلة الهرمنيوطيقية المركزية وهي التعارض، الذي أراه يصل حد الكارثة، بين التفسير explanation والفهم. ولذا فإن أي بحث متكامل بين هذين المفهومين، اللذين تميل الهرمنيوطيقا الرومانسية

إلى تفكيكهما، سوف يقود إبستمولوجياً إلى إعادة توجيه الهومنيوطيقا، بما يتطلبه مفهوم النص نفسه.

أولاً: من الهرمنيوطيقا الإقليمية إلى الهرمنيوطيقا العامة:

إن تقويم الهرمنيوطيقا على النحو الذي اقترحه يمتد باتجاه صياغة المشكلة المستعصية التي هي نفسها مثار بحثي. ولهذا السبب لا يكون هذا العرض محايداً، بمعنى أنه لن يكون متحرراً من الافتراضات المسبقة. وفي الواقع فإن الهرمنيوطيقا نفسها تحذرنا من وهم الحياد أو التظاهر به.

أرى بدءاً، أن تاريخ الهرمنيوطيقا الراهن تهيمن عليه مسألتان. تميل الأولى، باطراد، إلى توسيع هدف الهرمنيوطيقا بطريقة تندمج فيها الهرمنيوطيقا الإقليمية regional كلها في هرمنيوطيقا عامة واحدة. إلا أن حركة فك الأقلمة dregionalisation هذه لا يمكن الاستمرار بها إلى النهاية ما لم تخضع الاهتمامات الإبستمولوجية للهرمنيوطيقا - أي جهودها الرامية إلى تحقيق مكانة علمية - إلى الاهتمامات

الأونطولوجية لكي يتوقف الفهم عن الظهور بصفة نمط من المعرفة فحسب، بل بوصفه طريقة كينونة وطريقة للارتباط بالكينونات الأخرى. ولهذا ، ينبغي أن تصاحب حركة فك الأقلمة حركة تنظر في الأسس نفسها radicalization التي من خلالها لا تصبح الهرمنيوطيقا عامة فحسب، بل أساسية أيضاً. ولنحاول الآن تتبع هذه الحركات.

1 - موقع التأويل الأول:

إن أول قطاع محلي locality تسعى الهرمنيوطيقا إلى تعريته هو اللغة، وبتخصيص أكبر اللغة المكتوبة. ومن المهم إدراك حدود هذا القطاع المحلي لأن مشروعي enterprise يمكن أن يعد محاولة (إعادة أقلمة) الهرمنيوطيقا من خلال مفهوم النص. ولهذا السبب من المهم أن نكون دقيقين بشأن أسباب ارتباط الهرمنيوطيقا بعلاقة امتيازية مع قضايا اللغة. ويبدو لي بالإمكان البدء بالسمة التي تميز اللغات الطبيعية والتي تستدعي فعل التأويل حتى عند مستوى الحوار الابتدائي والعادي جداً، وأعني

بها تعدد الدلالات polysemy، أي الخصيصة التي من خلالها يكون لكلماتنا أكثر من معنى واحد حينما يُنظر إليها خارج نطاق استعمالها في سياق محدد. ولن أهتم بمسائل الاقتصاد التي تسوغ اللجوء إلى شفرة معجمية lexical code معينة متعددة الدلالة. إن ما يعنينا في هذه المناقشة هو تعدد دلالات الكلمات يكافئه الدور الانتقائي للسياقات، الذي تحدد من خلاله قيمة الكلمات في رسالة message محددة يوجهها المتكلم إلى المستمع في موقف معين، أي إن حساسية sensitivity السياق هي التتمة الضرورية والمقابل الأساس لتعدد الدلالات. وهكذا فإن استعمال السياق يشتمل، أيضاً، على نشاط التمييز الذي يُمارَس عند تبادل الرسائل الحسية بين المتحاورين ويتخذ من تفاعل السؤال والجواب أنموذجاً له. ويطلق على نشاط التمييز هذا اسم «التأويل» فهو يتوقف على التعرف على الرسالة الوحيدة المعنى نسبياً التي بناها المتكلم بتعدد دلالي يستند إلى المعجم المشترك. وتتمثل مهمة التأويل الأولى والأساسية في إنتاج خطاب أحادي المعنى نسبياً بكلمات متعددة الدلالة،

ولتعريف قصد «أحادية المعنى» aunivocity في تلقي الرسائل.

وضمن حلقة تبادل الرسائل الواسعة، تشغل الكتابة حقلاً معيناً يسميه دلتاي Dilthy «تعبيرات الحياة التي تثبتها الكتابة»[1]. وتتطلب هذه التعبيرات عملاً محدداً من التأويل ينبع من إدراك الخطاب بوصفه نصاً. ولنحاول أن نقول الآن إنه مع الكتابة لم تعد شروط التأويل المباشر عبر تفاعل السؤال والجواب، وهكذا عبر الخطاب، متحققة فعلاً، ولهذا السبب ثمة حاجة إلى تقنيات محددة لرفع سلسلة العلامات sings المكتوبة إلى الخطاب ولتمييز الرسالة بتشفيرات codification مفروضة غريبة عن إدراك الخطاب بوصفه نصاً.

2 – ف. شليرماخر:

تبدأ حركة فك الأقلمة بمحاولة استخلاص مشكلة عامة من نشاط التأويل التي يندمج في كل وقت بنصوص مختلفة. وقد تمثل إنجاز شليرماخر بتمييز هذه الإشكالية المركزية. فقبله كان ثمة

نشاطان تأويليان؛ النصوص الكلاسيكية، ولاسيما تلك التي تعنى بالتراث اليوناني - اللاتيني، وتفسير النصوص المقدسة للعهدين القديم والجديد. ونجد في كل من هذين الحقلين أن عمل التأويل يتباين مع تنوع النصوص. ولهذا السبب تتطلب الهرمنيوطيقا العامة من المؤول أن يرتقي فوق مستوى التطبيقات الجزئية ويميز العمليات التي يشترك بها فرعا الهرمنيوطيقا العظيمان. ولتحقيق ذلك ينبغي الارتقاء، لا فوق تجزيئية particularity النصوص فحسب، بل فوق تجزيئية القواعد rules والوصفات التي يتشتت فيها فن الفهم. إذ إن الهرمنيوطيقا قد ولدت مع محاولة رفع التفسيرات والفيلولوجيا إلى مستوى «التكنولوجيا» التي لا تقتصر على جمع العمليات غير المترابطة، فحسب.

إن هذا الخضوع، من جانب قواعد التفسير الجزئية والفيلولوجيا، لإشكالية الفهم العامة شكل تحولاً يقارن تماماً بالتحول الذي أحدثته الفلسفة الكانتية Kantinian في موضع آخر، ولاسيما فيما

يتعلق بالعلوم الطبيعية. وهكذا يمكن القول إن الكانتية تشكل أفق الهرمنيوطيقا الفلسفي الأقرب. وتتمثل روح النقد critique العامة، كما نعلم، بقلب العلاقة بين نظرية المعرفة ونظرية الكينونة being. إذ ينبغي قياس القدرة على المعرفة قبل مواجهة طبيعة الكينونة. ومن السهل أن نشاهد، ضمن المناخ الكانتي أن بإمكان المرء بناء مشروع ربط قواعد التأويل، لا بتنوع النصوص، وتنوع الأشياء المذكورة في النصوص، بل بالعملية المركزية التي توجد مجالات التأويل المتنوعة، وحتى لو لم يكن شليرماخر نفسه واعياً إلى ما يحدث في الفلك التفسيري والفيلولوجي هو ثورة كوبرنكية ينفذها كأنه في فلسفة الطبيعة. فلاريب في أن دلتاي كان يعي ذلك، وهو يكتب تحت تأثير المناخ الكانتي الجديد، أواخر القرن التاسع عشر. ولكن سيتوجب أولاً إجراء توسيع يحدث عن شليرماخر، وتحديداً: إدخال علوم التفسير والفيلولوجيا في نطاق العلوم التاريخية، وعند ذلك فقط ستظهر الهرمنيوطيقا بصفة استجابة عالمية للفجوة الكانتية الكبرى التي أدركها للمرة الأولى

هيردر Herder واعترف بها كاسيرر Cassirer ومؤداها أنه ليس ثمة صلة بين الطبيعة والأخلاق ضمن الفلسفة النقدية.

ومع ذلك لم يكن الأمر محض ملء فجوة gap في الكانتية، بل كان أيضاً مسألة تثوير المفهوم الكانتي عن الذات subject. فالكانتية، بسبب اقتصارها على بحث الشروط الشمولية للموضوعية objectivity في الطبيعة والأخلاق، لم تستطع أن تجلب إلى دائرة الضوء سوى العقل غير الشخصي -imper sonal mind، حامل شروط إمكانية الأحكام الشمولية. ولم تتمكن الهرمنيوطيقا من الإضافة إلى الكانتية من دون أن تأخذ من الفلسفة الرومانسية قناعتها الأساسية جداً ومؤداها أن العقل هو اللاوعي الإبداعي الذي يعمل عند الموهوبين. ولهذا حمل برنامج شليرماخر الهرمنيوطيقي علامة مزدوجة: علامة رومانسية من خلال سعيه إلى العلاقة الحية مع عملية الإبداع، وعلامة نقدية من خلال رغبته بتوسيع قواعد الفهم الصالحة شمولياً. وربما تبقى

الهرمنيوطيقا متميزة بهذا الانتماء المزدوج: رومانسي - نقدي، ونقدي - رومانسي. فالاقتراح المطروح ضد سوء الفهم في ظل القول الشهير «توجد الهرمنيوطيقا حيثما وجد سوء الفهم»[2] هو اقتراح نقدي، أما الاقتراح الذي ينادي بـ «فهم المؤلف أفضل مما يفهم نفسه»[3] فهو رومانسي.

وعلى هذا النحو نرى أن شليرماخر، في الملاحظات التي كتبها بصدد الهرمنيوطيقا والتي لم تتحول إلى عمل كامل، خلف لمن جاء بعده مشكلة مستعصية وخطاطة أولية schemata. فالمشكلة التي صارعها هي العلاقة بين شكلين من التأويل: التأويل (النحوي) والتأويل (التقني). وقد أبقى على هذا الفرق في عمله كله إلا أن دلالته تغيرت مع السنين، إذ إننا لم نعرف قبل الطبعة التي قدمها كيميرل Kimmerle[4] أي شيء عن ملاحظات سنة 1804 والسنوات التي أعقبتها. وهكذا فقد عزي لـ شليرماخر موقف سايكولوجي، على الرغم من أن شكلي التأويل كانا متساويين منذ البداية. ويعتمد

التأويل النحوي سمات الخطاب التي تشيع في ثقافة ما، أما التأويل التقني فيهتم بفردانية رسالة الكاتب، بل عبقريته. وعلى الرغم من أن التأويلين يتمتعان بمكانة متساوية، لا يمكن تطبيقها في الوقت نفسه. ويوضح شليرماخر هذا الأمر بوضوح تام: أن تأخذ اللغة المشتركة بنظر الاعتبار يعني أن تنسى الكاتب، في حين أنك حينما تفهم المؤلف فإنك تنسى لغته، التي تم تجاوزها، فنحن إما أن ندرك ما هو مشترك أو أن ندرك ما هو خاص peculiar. وتطلق على التأويل الأول صفة «الموضوعي» لأنه معني بالسمات اللغوية المتميزة عن المؤلف، لكنه «سلبي» أيضاً لأنه يشير فقط إلى حدود الفهم وتؤثر قيمته النقدية في أخطاء معنى الكلمات حسب. أما التأويل الثاني فتطلق عليه صفة «التقني» بسبب مشروع التكنولوجيا Kunstlrhre تحديداً. وقد تحققت مهمة الهرمنيوطيقا السلمية في هذا النوع الثاني من التأويل. أما الأمر الذي ينبغي الوصول إليه فهو ذاتية الشخص subjectivity الذي يتكلم اللغة التي يتم نسيانها، إذ تصبح اللغة هنا أداة لخدمة

الشخصية الفردانية. ويسمى هذا التأويل «إيجابياً» postitive، لأنه يصل إلى فعل الفكر الذي أنتج الخطاب. فإن أحد شكلي التأويل لا يقوم بإقصاء الشكل الآخر، بل إن كل واحد منهما يتطلب مواهب متميزة، مثلما يكشف ذلك ما يقابلهما من غلو ex-cess الأول بسبب التحذلق، أما غلو الثاني فبسبب الضبابية nebuloosity.

ولم يتسيد النوع الثاني من التأويل الأول إلا في نصوص شليرماخر المتأخرة، وأصبح الطابع النقدي (اللاهوتي) للتأويل أساساً لطابعه السايكولوجي. لكن حتى ذلك الحين لم يقتصر التأويل السايكولوجي – وهذا المصطلح يعد بديلاً عن «التأويل التقني» – على إيجاد صلة بالمؤلف مطلقاً. فهو يشير إلى موضوعات نقدية في نشاط المقاربة: الشخصية الفردانية التي لا يمكن إدراكها إلا بالمقاربة والمضارعة. وهكذا فإن الهرمنيوطيقا الثانية تشتمل على عناصر تقنية واستدلالية. فنحن لا ندرك الشخصية الفردانية مطلقاً، بل ندرك اختلافها عن

غيرها وعن أنفسنا. وهكذا تعقدت صعوبة التوفيق بين نوعي الهرمنيوطيقا من خلال فرض زوج ثان من التضادات: (التقديس والمقارنة) على الزوج الأول (النحوي والتقني). ويقدم الخطاب الأكاديمي The Academic Discourse[5] دليلاً آخر على هذه العقبة الخطيرة التي يواجهها مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة. وأنا أرى أن الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن نتخطى هذه العقبة هي توضيح علاقة العمل بذاتية المؤلف وتغيير التركيز التأويلي على البحث المكثف عن الذوات الخفية إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه reference؟.

إلا أن من الضروري، أولاً، دفع مشكلة الهرمنيوطيقا المستعصية إلى أبعد من ذلك من خلال دراسة التطور الحاسم الذي حققه دلتاي عندما أخضع إشكالية الفيلولوجيا والتفسير إلى إشكالية التاريخ. إذ إن هذا التطور، يعني الشمولية العظمى، هو الذي يمهد الطريق أمام إزاحة الإبستمولوجيا وصولاً إلى الأونطولوجيا، بالمعنى الراديكالي الأعظم.

3 – ف. د. دلتاي

يقع دلتاي في نقطة تحول الهرمنيوطيقا النقدية التي يتم فيها تصور شدة المشكلة التي مازالت تفترض في ضوء الجدل الإبستمولوجي الذي يميز الحقبة الكانتية الجديدة بأسرها.

لقد تم فرض ضرورة دمج المشكلة الإقليمية لتأويل النصوص مع حقل المعرفة التاريخية الأوسع على مفكر مهتم بتفسير الإنجاز الأعظم للثقافة الألمانية في القرن التاسع عشر، وأعني بها تحديداً تأسيس تاريخ بصفة علم من المقام الأول. وبين شليرماخر ودلتاي نجد مؤرخي القرن التاسع عشر من الألمان العظماء: ل. رانكة، وج. درويزن... إلخ. ومن ذلك الحين، كان النص المطلوب تأويله هو الواقع ذاته وارتباطاته مع أجزائه. كما أن السؤال عن الكيفية التي يمكن بها فهم نص من الماضي سبقه سؤال آخر هو: كيف يمكن تصور الارتباط التاريخي؟ إذ قبل انسجام coherence النص يأتي انسجام التاريخ الذي يعد الوثيقة العظمى للبشرية والتعبير الأساس عن

الحياة، وقد كان دلتاي مؤولاً لهذا الحلف pact بين الهرمنيوطيقا والتاريخ. وإن ما يسمى اليوم بـ «النزعة التاريخية» historicism بمعناها الضيق يعبر في الدرجة الأولى عن حقيقة الثقافة: انتقال الاهتمام من روائع البشرية إلى الارتباط التاريخي الذي يدعمها. كما أن إبطال النزعة التاريخية لا ينتج من العقبات التي خلقتها هي نفسها فحسب، بل من تغير ثقافي آخر حدث في الآونة الأخيرة مؤخراً وأعطى الأسبقية للنظام system على التغيير، وللسنكرونية synchrony على الدايكرونية diachrony. وتعبر الميول البنيوية للنقد الأدبي المعاصر على إخفاق النزعة التاريخية والدمار الهائل لإشكاليتها.

وفي الوقت الذي جلب فيه دلتاي مشكلة فهم الموضوع التاريخي بذاته إلى حقل التأمل الفلسفي كان ميالاً، بفعل الحقيقة الثقافية الثانية، إلى البحث عن مفتاح الحل، لا من جانب الأونطولوجيا بل بإصلاح الإبستمولوجيا نفسها. وهكذا تم تمثيل الحقيقة الثقافية الأساسية الثانية من خلال نهضة

الوضعية positivism بوصفها فلسفة، إذا فهمنا من ذلك، عموماً، الحاجة إلى أخذ أنموذج واضح من نوع التفسير الإمبريقي empirical السائد في حقل العلوم الطبيعية.

لقد اتسم عهد دلتاي بالرفض الشامل للهيغلية والاعتذار للمعرفة التجريبية experimental وهكذا بدا أن الطريقة الوحيدة لإنصاف المعرفة التاريخية كانت تتمثل بإعطائها بعداً عملياً، مقارنة بما حققته العلوم الطبيعية. وهكذا فإن دلتاي، خلال استجابته للوضعية، شرع بمنح العلوم الإنسانية منهجية وإبستمولوجيا تلقي الاحترام نفسه الذي لقيته علوم الطبيعة.

وبناء على هاتيك الحقيقتين الثقافيتين المهمتين يطرح دلتاي سؤاله الأساس: كيف تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ بعموم أكبر، كيف تكون العلوم الإنسانية ممكنة؟ ويضعنا هذا السؤال عند عتبة التقابل الأكبر الذي نجده في عمل دلتاي بين تفسير الطبيعة وفهم التاريخ. ويتميز هذا التقابل بأنه مثقل

بعواقب الهرمنيوطيقا التي تنفصل عن تعبير عالم الطبيعة، وتصبح في فلك الحدس السايكولوجي.

ونلاحظ أن دلتاي يبحث، في فلك السايكولوجيا، عن السمة المميزة للفهم، فكل علم إنساني - ويعني دلتاي بذلك كل أنموذج معرفي للإنسان يشير إلي علاقة تاريخية - يفترض، سلفاً قدرة أصلية على نقل ذات المرء إلى الحياة الذهنية للآخرين (وضع المرء لذاته موضع حياة الآخرين الذهنية) ذلك أن الإنسان، في المعرفة الطبيعية، لا يدرك سوى الظواهر المتميزة عنه، أي الأشياء الأساسية التي تفوته. أما في النظام الإنساني، فإن الإنسان يعرف الإنسان. ومهما كان الإنسان الآخر مغترباً عنا فإنه لا يكون غريباً، فمعنى أنه شيء مادي مجهول، فالفرق في المكانة بين الأشياء الطبيعية والعقل هو الذي يحدد الفرق في المكانة بين التفسير والفهم. فالإنسان ليس مغترباً عن الإنسان كلياً لأنه يقدم علامات على وجوده، وإن فهم هذه العلامات يعني فهم الإنسان. وهذا ما تتجاهله

المدرسة الوضعية وهو الفرق، بين العلم العقلي والعلم المادي، من حيث المبدأ. وربما يمكن الاعتراض بالقول إن العقل، أي العالم الروحي، ليس الفرد حتماً. أفلم يشهد عمل هيغل قبولاً على نطاق (فلك) الروح الموضوعية، روح المؤسسات والثقافات التي لا يمكن تحويلها، بأية حال من الأحوال، إلى ظاهرة سايكولوجية؟ إلا أن دلتاي مازال ينتمي إلى جيل الكانتيين الجدد الذين يرون الفرد محور العلوم الإنسانية كلها في علاقاته الاجتماعية لكنه مفرد تماماً، وينتج من ذلك أن السايكولوجيا ينبغي أن تكون أساس العلوم الإنسانية، وأعني بذلك السايكولوجيا التي نعرف بأنها علم الفرد العامل في المجتمع وفي التاريخ. ويتم، في التحليل الأخير، بناء العلاقات المتبادلة والأنساق الثقافية والفلسفة والفن والدين على هذا الأساس. والأدق من ذلك القول إنه مثل النشاط، مثل الإرادة الحرة، مثل المبادرة المشروعة التي يسعى الإنسان وراء فهمها. ونتعرف هنا على القصد الراسخ المتمثل بالابتعاد عن هيغل وتخطي حدود المفهوم الهيغلي للروح العامة، وإعادة

الانضمام إلى كانت، لكن في الموضع الذي توقف عنده كانت، كما قلنا آنفاً.

وينبغي العثور على مفتاح نقد المعرفة التاريخية، الذي كان مفقوداً للأسف في الكانتية، في ظاهرة الارتباط، وهي الأساس الذي يمكن من خلاله، أن نميز حياة الآخرين وأن نتعرف عليها في تجلياتها. إذن معرفة الآخرين ممكنة لأن الحياة تنتج أشكالاً، وتشخص ذاتها بصياغات ثابتة. أما المشاعر والتقويمات والانتهاكات فتميل إلى ترسيب نفسها بالاكتساب المركب الذي يقدم للآخرين لغرض فك مغاليقه. أما الأنساق المنظمة التي تنتجها الثقافة على شكل أدب فتشكل طبقة ثانوية مبنية على هذه الظاهرة الأساسية. فنحن نعلم كيف حاول ماكس فيبر حل المشكلة ذاتها بمفهومه عن الأنواع المثالية. وقد واجه كل من دلتاي وشليرماخر المشكلة ذاتها: كيف تتشكل المفاهيم في فلك الحياة، في فلك الخبرة المتذبذبة التي تعرض الانتظام الطبيعي كما يبدو؟. ويكون الجواب ممكناً لأن الحياة الروحية مثبتة

في كليات مركبة يستطيع الآخر فهمها. وبعد عام 1900 اعتمد دلتاي على هوسرل في جعل مفهوم الارتباط الداخلي أكثر اتساقاً، وخلال الحقبة ذاتها أكد هوسرل أن الحياة العقلية تتصف بالقصدية intentionality، أي سمة قصد معنى معروف. ولا يمكن إدراك الحياة العقلية ذاتها لكننا نستطيع إدراك ما تقصده، أي المقتضى الموضوعي القصدي لدلتاي من تعزيز مفهومه عن البنية العقلية المستمد من مفهوم المعنى الهوسرلي.

وضمن هذا السياق الجديد، ما الذي حدث للمشكلة الهرمنيوطيقية التي أخذناها من شليرماخر؟. إن الانتقال من الفهم، الذي يعرف بالدرجة الأساس في ضوء قدرة المرء على نقل ذاته إلى موضوع آخر، إلي التأويل، بمعنى فهم تغييرات الحياة المثبتة بالكتابة، قد فرض مشكلة مزدوجة. فمن ناحية نجد أن الهرمنيوطيقا قد أكملت السايكولوجيا التأويلية من خلال إلحاقها بمرحلة تكميلية. ومن ناحية أخرى قامت السايكولوجيا التأويلية بتحويل الهرمنيوطيقا إلى مسار سايكولوجي، وهذا يفسر

أسباب إبقاء دلتاي على الجانب السايكولوجي من هرمنيوطيقا شليرماخر، في الوقت الذي تعرف فيه على مشكلة الفهم من خلال التحول إلى مشكلة أخرى. وإذا انطلقنا من الحالة الأولى نجد أن الهرمنيوطيقا تحقق شيئاً محدداً، فهي تسعى إلى إعادة توليد الارتباط (الكلية المركبة)، من خلال استخلاص الدعم من فئة العلامات التي ثبتتها الكتابة، أو من خلال أية عملية نقش inscription تقابل الكتابة. وهكذا ما عاد بالإمكان إدراك حياة الآخرين العقلية في تعبيراتها المباشرة، بل صار من الضروري إعادة توليدها وبنائها، من خلال تأويل العلامات المكتسبة بعداً موضوعياً objectified. وتتطلب عملية إعادة التوليد قواعد محددة طالما أن التعبيرات متجسدة في موضوعات ذات طبيعة غريبة. وقد تمثلت عند شليرماخر بالفيلولوجيا - تفسير النصوص - التي تقدم مرحلة الفهم العملية. وهكذا فإن الدور الأساسي الذي تلعبه الهرمنيوطيقا عند كلا المفكرين [دلتاي وشليرماخر] هو:

«إنه ينبغي، من الناحية النظرية، توطيد دعائم

صلاحية validity التأويل الشمولية التي يرتكز عليها اليقين كله إزاء الإقحام المستمر للنزوات الرومانسية والذاتوية الشكوكية»[6]. وهكذا صارت الهرمنيوطيقا تشكل طبقة الفهم المتموضعة بفضل بنى النص الأساسية.

إلا أن نظير النظرية الهرمنيوطيقية الذي يرتكز على السايكولوجيا هو أن السايكولوجيا بقيت المسوغ النهائي لها. فاستقلالية النص، التي ستكون في قلب تأملاتنا، لا يمكن أن تكون ظاهرة آنية وسطحية. وهكذا تتواصل إشكالية الموضوعية في عمل دلتاي بصفة مشكلة لا يمكن تخطيها ويتعذر حلها، بسبب الدعوة إلى الاستجابة إلى الوضعية من خلال المفهوم العلمي الدقيق للفهم. وهكذا، فقد استمر دلتاي بتنقيح وتكميل مفهوم «إعادة التوليد» وجعله ملائماً دائماً لمتطلبات الموضعة. إلا أن إخضاع المشكلة الهرمنيوطيقية للمشكلة السايكولوجية للمعرفة عند الآخرين دفعه إلى البحث وراء حقل التأويل للتفتيش عن مصدر الموضعة كله. ويرى دلتاي أن الموضعة تبدأ بوقت مبكر جداً، من لحظة التأويل الذاتي. وإن ما أنا

عليه لا أستطيع الوصول إليه إلا من خلال موضعات حياتي. فالمعرفة الذاتية تعد تأويلاً لا يمكن وصفه بأنه أسهل من غيره، بل إنه في الحقيقة أكثر صعوبة، نظراً إلى أني لا أفهم نفسي إلا من خلال العلامات التي أمنحها من حياتي والتي تعود لي عن طريق الآخرين. فالمعرفة الذاتية كلها تتوسطها العلامات والأعمال. هذه هي الكيفية التي استجاب بها دلتاي إلى فلسفة الحياة التي كانت موثرة جداً آنذاك. وقد اشترك دلتاي مع هذه الفلسفة بالرأي القائل إن الحياة عبارة عن دينامية إبداعية، ولكنه يؤمن بأن الدينامية الإبداعية لا يمكن أن تعرف ذاتها ولا يمكن أن تؤول ذاتها إلا من خلال انعطافه العلامات والأعمال. وهكذا يتحقق الانصهار fusion في عمل دلتاي بين مفهوم الدينامية ومفهوم البنية structure. فالحياة تبدو كدينامية تبني نفسها. وبهذه الطريقة حاول دلتاي في النهاية تعميم مفهوم الهرمنيوطيقا، وترسيخه، بعمق أكبر، في غائية الحياة، أما المعاني المكتسبة والقيم الحاضرة والأهداف البعيدة فهي التي تبني دينامية الحياة بحسب الأبعاد الزمنية الثلاثة

للماضي والحاضر والمستقبل. فالإنسان لا يتعلم عن نفسه إلا من خلال أفعاله. وتخريج exteriorization حياته، ومن خلال تأثيراته في الآخرين. ولا يتوصل إلى معرفة نفسه إلا من خلال انعطافه الفهم الذي هو التأويل. وينبع الاختلاف الوحيد المهم حقاً بين التأويل السايكولوجي والتأويل الديني من حقيقة أن موضعات الحياة تميل إلى ترسيب نفسها في الاكتساب المحتمل الذي يتبنى مظاهر الروح الموضوعية الهيغلية كلها. فإذا كان بمقدوري فهم العوالم المغيبة vanished فإن هذا مرده إلى أن كل مجتمع قد ابتكر وسيلته الخاصة في الفهم من خلال تأسيس العوالم الاجتماعية والثقافية بما يفهم به المجتمع ذاته. ولهذا السبب أصبح التاريخ الشمولي universalحقل الهرمنيوطيقا، فلكي أفهم ذاتي فإن هذا يستدعي مني القيام بانعطافة كبرى، عبر الذاكرة التي تحتفظ بما أصبح ذا معنى للبشرية كلها. فالهرمنيوطيقا تمثل ارتقاء الفرد نحو المعرفة، معرفة التاريخ الشمولي، أو تشميل universalisation الفرد.

فعمل دلتاي يسلط الضوء، حتى أكثر من عمل

شيلرماخر، على مشكلة الهرمنيوطيقا المركزية المستعصية على الحل الذي يندرج تحتها فهم النصوص، ويعم قانون فهم الشخص الآخر الذي يعبر عن نفسه في تلك المسألة. فإذا بقي المشروع سايكولوجياً أساساً، فإن هذا يرجع إلى حقيقة أنه يشترط أن يكون هدف التأويل المطلق هو (من يقول النص) وليس (ما يقوله النص) وفي الوقت نفسه، يتحول موضوع الهرمنيوطيقا باستمرار مبتعداً عن النص، مبتعداً عن مغزاه ومرجعه متجهاً صوب التجربة المعيشة lived experience التي يتم التعبير عنها في ذلك الموضع. وقد وضح غادامير الصراع الكامن في عمل دلتاي (ينظر: TM, 192-195: WM 205-208): فقد ظهر من التحليل الأخير أن الصراع الكامن بين فلسفة الحياة، مع ما تنطوي عليه من العقلنة عميقة، وفلسفة المعنى التي لها الذرائع ذاتها التي نجدها في فلسفة الروح الموضوعية عند هيغل. وقد حول دلتاي هذه الصعوبة إلى بديهة: الحياة تحتوي على القدرة على تجاوز ذاتها عبر المعنى[7]. أو مثلما يقول غادامير: «الحياة تؤول

ذاتها ، فهي تملك بنية هرمنيوطيقية» (TM, 213: 190: WM). إلا أن الزعم بأن هرمنيوطيقا الحياة هذه هي التاريخ، يبقى زعماً غير مفهوماً، لأن الانتقال من الفهم السايكولوجي إلى الفهم التاريخي يفترض أن الصلة المتبادلة بين أعمال الحياة ما عاد يحياها أو يجريها أي شخص، وهنا بالضبط تكمن موضوعيتها. ولهذا فإننا قد نسأل، لغرض فهم موضعات الحياة والتعامل معها على أنها معطيات، ما إذا كان من غير الضروري وضع المثالية التأملية في جذور الحياة، أي بعبارة أخرى الاعتقاد بأن الحياة ذاتها عبارة عن روح spirit وإلا، كيف لنا أن نفهم حقيقة أن الحياة تستطيع، في الفن والدين والفلسفة، أن تعبر عن ذاتها بكفاءة قصوى من خلال موضعة ذاتها بالمرة؟ ألا يكون سبب ذلك هو أن الروح في موطنها هنا؟ وألا يعني هذا الإقرار بأن الهرمنيوطيقا لا تكون ممكنة مثل الفلسفة المعقولة reasoned إلا من خلال استحضار المفهوم الهيغلي؟ ولهذا السبب صار من الممكن أن نقول عن الحياة ما قاله هيغل عن الروح: في هذا الموضع تحديداً نجد الحياة تدارك الحياة.

ومع ذلك، فقد وصل دلتاي، ببراعة، إلى صميم المشكلة: وأعني بها تحديداً أن الحياة لا تدرك ذاتها إلا من خلال توسط وحدات المعنى التي تعلو فوق المجرى التاريخي. وقد لمح دلتاي في هذا الموضوع نمطاً من التعالي على التناهي من دون المعرفة المطلقة... نمط ذو طابع تأويلي تماماً، وبذا فقد أشار إلى الاتجاه الذي تستطيع النزعة التاريخية من خلاله التغلب على ذاتها من دون إثارة التطابق الغالب مع نوع معين من المعرفة المطلقة.

لكن لغرض متابعة هذا الاكتشاف ينبغي التخلي عن الصلة بين مصير الهرمنيوطيقا والمفهوم السايكولوجي المحض المتمثل بالانتقال إلى حياة ذهنية أخرى، وعندئذ ينبغي أن يكون النص متفتحاً unfolded، ولا يكون هذا الانفتاح متجهاً نحو مؤلفه، بل نحو المغزى الحديث immanent ونحو العالم الذي يفتحه هو ويغلقه.

ثانياً: من الإبستمولوجيا إلى الأونطولوجيا

لم تتمثل الخطوة الحاسمة، بعد دلتاي، بتحسين

إبستمولوجيا العلوم الإنسانية بل بالتساؤل عن بدهيتها الأساسية، وتحديداً: عن إمكانية تنافس هذه العلوم مع علوم الطبيعة بواسطة منهجيتها. ويشير هذا الافتراض المسبق، الذي نجده مهيمناً على عمل دلتاي، إلى أن الهرمنيوطيقا نوع من نظرية المعرفة وأن الجدل بين التفسير، والفهم لا يمكن أن يستمر إلا ضمن حدود النزاع المنهجي وثيق الصلة بالكانتية الجديدة. ولم يتناول هيدغر وغادامير إلا هذا الافتراض المسبق للهرمنيوطيقا المفسَّر إبستمولوجياً. ولهذا السبب لا يمكن أن نعد إسهامهاً امتداداً بحتاً ومبسطاً لمشروع دلتاي، بل ينبغي أن يعد محاولة للغوص في المشروع الإبستمولوجي ذاته لكشف شروطه الأونطولوجية على نحو سليم. وإذا كان بالإمكان أن يتدرع الانتقال الأول من الهرمنيوطيقا الإقليمية إلى الهرمنيوطيقا العامة بدرع الثورة الكوبرنيكية فلابد، عندئذ، من أن يكون الانتقال الثاني، الذي نقوم به الآن، تحت رعاية التحول الكوبرنيكي الذي يعيد وضع قضايا المنهج ضمن حدود الأونطولوجيا أساساً. ولهذا علينا ألا نتوقع أن

هيدغر أو غادامير سيحسمان الإشكالية المنهجية المتولدة عن تفسير النصوص ... أو عن الفيلولوجيا، أو السايكولوجيا، أو نظرية التاريخ، أو نظرية الثقافة، بل على العكس يثار هنا سؤال جديد هو: (ما نمط كينونة تلك الكينونة التي لا توجد إلا في الفهم؟). بدلاً من السؤال عن: (كيف نعرف؟).

1 - هيدغر:

إن قضية «التفسير» أو «التأويل» تتطابق قليلاً مع قضية التفسير ... الذي يشترك مع قضية «الكينونة» التي غلفها النسيان[8]. كما يوضح هيدغر في مقدمة كتابه الكينونة والزمان. إلا أن ما يعنينا هنا هو قضية معنى الكينونة. لكننا حينما نطرح مثل هذه القضية فإننا نسير على هدي ما نبحث عنه تحديداً. ويبدو أن نظرية المعرفة قد تحولت، منذ البداية، من خلال التساؤلات التي سبقتها والتي تهتم بالطريقة التي تواجه بها كينونة ما كينونة أخرى حتى قبل أن تجابهها بوصفها موضوعاً يواجه ذاتاً. وحتى إن كان الكينونة والزمان يركز، على نحو أثقل،

مما يركز عليه عمل هيدغر اللاحق، على الدازين Dasein[*]... الكينونة هناك حيث نحن، فإن هذا الدازين لا يشكل ذاتاً لموضوعها بل هو كينونة داخل كينونة. فالدازين يشير إلى الموضع الذي تنجم منه قضية الكينونة، أي موضع التجلي. وأن تمركز الدازين هو بساطة تمركز الكينونة التي تفهم الكينونة. وهكذا، يكون الحصول على فهم أونطولوجي مسبق للكينونة هو جزء من بنيتها ككينونة. وبالتالي، فإن إظهار بنية الدازين لا يعني إطلاقاً (الارتكاز من خلال الاشتقاق)، مثلما حصل في منهجية العوالم الإنسانية بل يعني (كشف الأساس من خلال العرض) (ينظر: SZ، الفقرة 3). ولهذا السبب ينشأ التعارض opposition بين التأسيس الأونطولوجي، بالمعنى الموصوف آنفاً، والأرضنة الإبستمولوجية. ولعل الأمر سيبدو إبستمولوجياً إذا كانت المشكلة تخص المفاهيم التي تتحكم بأقاليم regions مواضيع محددة.. إقليم الطبيعة، إقليم الحياة، إقليم اللغة، إقليم التاريخ. ومما لا شك فيه أن العلم نفسه ينتقل إلى مثل هذا التفسير لمفاهيمه الأساسية، ولاسيما في حالة وجود

(أزمة أسس). إلا أن مهمة التأسيس الفلسفية شيء مختلف: فهي تسعى إلى كشف المفاهيم الأساسية التي «تحدد الفهم القبلي للإقليم وتوفر الأساس لجميع مواضيع العلم الثيمية، وبذا فإنها توجه البحث الوضعي كله» (30 SZ 10 B T). ولن يضيف هذا التفسير أي شيء لمنهجية العلوم الإنسانية أكثر من أن يغوص في هذه المنهجية لغرض كشف أسسها. ولهذا فإن القضايا الرئيسة فلسفياً في التاريخ «لا تتمثل بنظرية تشكل مفاهيم علم التاريخ historiology، ولا نظرية المعرفة التاريخية historiological، ولا حتى نظرية التاريخ بوصفها موضوع علم التاريخ، بل إن القضية الرئيسة هي تأويل الكينونات بحسب تاريخانيتها historicity المحققة» (BT 31, SZ 10). ولا تعد الهرمنيوطيقا تأملاً في العلوم الأساسية، بل هي تفسير الأرضنة الأونطولوجية التي يمكن بناء هذه العلوم عليها. ومن هنا، فإن الجملة التي تبدو حاسمة لنا هي: إن الهرمنيوطيقا المفهومة على هذا النحو «تحتوي جذور ما يمكن أن نطلق عليه صفة (الهرمنيوطيقي) بالمعنى

الاشتقاقي فقط: أي منهجية العلوم الإنسانية» (BT 62, SZ 38).

إن أول تحول نجده في الكينونة والزمان يستدعي تحولاً ثانياً. فقد ربط دلتاي قضية الفهم بمشكلة الآخر، إذ كانت قضية الوصول إلى ذهن آخر مشكلة هيمنت على العلوم الإنسانية كلها، من السايكولوجيا إلى التاريخ. وإن ما يلفت الأنظار الآن هو إنه في الكينونة والزمان تحررت قضية الفهم من مشكلة الاتصال مع الآخرين تحرراً كلياً. وثمة فصل يحمل عنوان (متسين Mitsein) أي (الكينونة مع being-with). إلا أن قضية الفهم لا تظهر في هذا الفصل على النحو الذي قد نتوقعه من موقف دلتاي، بل ينبغي البحث عن أسس المشكلة الأونطولوجية في مجال العلاقة مع العالم، وليس في مجال العلاقة مع الآخر. ويكون الفهم بمعناه الابتدائي، متضمناً في العلاقة مع موقفي أنا، أي في الفهم الأساس لموقعي داخل الكينونة، وإنه لمن المثير حقاً أن نتساءل عن الأسباب التي دفعت دلتاي إلى التوصل على هذا النحو. فقد طرح إشكالية العلوم الإنسانية على

أساس الجدل الكانتي. فمعرفة الأشياء تصطدم بالمجهول، أي الشيء ذاته، لكن في حالة الذهن لا يوجد شيء قائم بذاته: إذ إننا نمثل ما هو عليه الآخر، ولهذا السبب تتمتع معرفة الزمن بأفضلية، لا يمكن نكرانها، على معرفة الطبيعة. فـ هيدغر، الذي يقرأ نيتشه، ما عاد بريئاً لأنه يعرف إن الآخر، بالضبط مثلي أنا، هو أكثر مجهولية لي من أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة. وهنا، تتجلى المواربة أعمق مما في أي مكان آخر. فإذا كان ثمة إقليم تتحكم به اللاموثوقية inauthenticity فإن ذلك يحصل ولا ريب في علاقة كل شخص بكل آخر. وهنا يصبح الفصل الخاص بـ(الكينونة مع) جدالاً مع الـ (هو)، بوصفه مركز المواربة وصاحب موضع الامتياز فيه. ولهذا السبب لا غرابة في أن يبدأ أونطولوجياً الفهم بالتأمل في (الكينونة في Being-in) بدلاً من (الكينونة مع) وهذا لا يعني الكينونة مع الآخر الذي يستنسخ (يكرر) ذاتيتنا بل الكينونة في العالم. ويتمتع هذا التحول في الموضع الفلسفي بالأهمية نفسها التي يتمتع بها الانتقال من مشكلة المنهج إلى مشكلة

الكينونة، وتحتل قضية (العالم) مكان قضية (الآخر). ومن خلال جعل الفهم كونياً يعمد هيدغر إلى فك سكلجته.

وقد أسيء فهم هذا التحول إساءة تامة فيما يسمى بتأويلات هيدغر الوجودية. فقد عرت تحليلات الرعاية care والقلق والكينونة إزاء الموت بوصفها سايكولوجيا وجودية أكثر نقاء يمكن تطبيقها على حالات الذهن غير الشائعة، ولم يلاحظ أن هذه التحليلات إنما تمثل جزء من التوسط في عالمية العالم worlldiness، وإنها تهدف بالدرجة الأساس إلى تدمير ادعاء الذات العارفة بأنها مقياس الموضوعية. وبدلاً من هذا الادعاء، علينا أن نعيد التأكيد على شرط (الإقامة في العالم)، ذلك الشرط الذي جعل من ثلاثية الموقف - الفهم - التأويل ممكنة. وهكذا، ينبغي أن تكون نظرية الفهم مسبوقة بالاعتراف بعلاقة الأرضنة التي تثبت النظام اللغوي بأكمله بما في ذلك الكتب والنصوص، في شيء لا يمكن أن نعده ظاهرة تمفصل articulation في الخطاب على نحو بدائي. وعلينا أولاً أن (نجد أنفسنا) بأحسن الأحوال

وأسوأها. وأن نجد أنفسنا (هناك) وأن (نشعر) بأنفسنا (بطريقة معينة)، حتى قبل أن توجه أنفسنا. فإذا كان الكينونة والزمان يستثمر مشاعر معينة مثل الخوف والقلق فإن القصد من ذلك ليس (التوجه نحو الوجودية)، بل لكشف الصلة بالواقع، من خلال هذه الخبرات الكاشفة، صلة بالواقع تتميز بأنها أساسية أكثر من علاقة الذات - الموضوع. ومن خلال المعرفة، نجد المواضيع المواجهة لنا، إلا أن شعورنا بالموقف يسبق هذه المواجهة من خلال وضعنا في عالم ما.

وهكذا يتولد الفهم، لكنه لحد الآن ما عاد حقيقة اللغة أو الكتابة أو النصوص. وينبغي وصف الفهم أيضاً في البداية، ليس في ضوء الخطاب، بل في ضوء (القدرة على الكينونة power-to-be). فالوظيفة الأولى التي يقوم بها الفهم هي توجيهنا في موقف ما. ولهذا فالفهم غير معني بإدراك حقيقة ما، بل بتفهم إمكانية الكينونة. وعلينا ألا نوقف البحث في هذه المسألة حينما نتوصل إلى نتائج منهجية من هذا التحليل: سنقول إنه لكي نفهم النص فإن هذا لا يعني إيجاد معنى فاقد الحياة محتوى فيه، بل

كشف إمكانية الكينونة التي يشير لها النص. ولهذا سنبقى مخلصين لمفهوم الفهم الهيدغري الذي هو بالدرجة الأساس استنباط projection أو إذا تحدثنا عنه على نحو أكثر ديالكتيكية ومفارقة فنقول إنه استنباط ضمن انوجاد كينونة being-thrown(*) سابقة. وهنا نلاحظ مجدداً أن النبرة الوجودية مخادعة. إذ ثمة كلمة صغيرة واحدة تفصل هيدغر عن سارتر، وهي كلمة أصلاً [مسبقاً] already «فالمشروع لا يمت بصلة لخطة السلوك التي ابتدعها دلتاي، والذي سيبني كينونته بالانسجام معها، إذ طالما أنه يعد دازين فإنه قد استنبط ذاته أصلاً، ويبقى في حالة استنباط مادام هو كذلك» (BT 185, SZ 145).

إن المهم ليس لحظة المسؤولية أو حرية الخيار الوجودية بل بنية الكينونة التي تكمن تحت مشكلة الخيار. ولا تعد علاقة (إما... أو) علاقة رئيسة بل إنها مشتقة من بنية المطروح thrown project ولهذا السبب فإن اللحظة الأونطولوجية التي تعم المفسر... لا تظهر إلا في الموقع الثالث من... أي الموقف –

الفهم – التأويل، لكن قبل التفسير ... exegesis للنصوص يأتي التفسير ... للأشياء، لأن التأويل يرقى على كل تفسير، فهو (تطوير) للفهم الذي «لا يحوله إلى شيء آخر، بل يجعله يصبح ذاته» (BT 188, SZ 148). ولهذا السبب تعاق أية عــودة إلى نظرية المعرفة. وإن ما يتم تفسيره هو «الـ (في حد ذاته as such) الذي يتم إلحاقه بتمفصلات التجربة، إلا أن (التصريح) لا يجعل الـ (في حد ذاته) يظهر بل يمنحه تعبيراً فقط» (BT 190, SZ 149).

فإذا كان تحليل الدازين لا يستهدف مشكلات التفسير على نحو واضح فإنه يعطي، مع ذلك، معنى لما قد يبدو فشلاً على الصعيد الإبستمولوجي، بمعنى أنه يعيد ربط هذا الفشل الواضح ببنية أونطولوجية لا يمكن التغلب عليها. وكثيراً ما تم التعبير عن هذا الفشل في ضوء الحلقة الهرمنيوطيقية The Hermeneutic[*]. ولوحظ كثيراً أن الذات والموضوع يشار إليهما في العلوم الإنسانية على نحو متبادل. وتسهم الذات نفسها بمعرفة الموضوع، وبالمقابل تتحدد الذات ضمن ذاتيتها المحضة، بالسلطة التي يمارسها

الموضوع عليها، حتى قبل أن تتوصل الذات إلى معرفة الموضوع. ولهذا السبب عند تفسير الحلقة الهرمنيوطيقية في ضوء الذات والموضوع فإنها لا يمكن أن تظهر بصفة حلقة فاسدة Vicious circle(**).

وتتمثل مهمة الأونطولوجيا بكشف البنية التي تظهر بصفة حلقة على المستوى المنهجي. ويطلق هيدغر على هذه البنية اسم (الفهم المسبق pre-understanding). لكننا قد نقع في خطأ فادح إذا استمررنا بوصف الفهم المسبق في ضوء نظرية المعرفة، أي بعبارة أخرى ضمن مقولات الذات والموضوع. فعلاقات الألفة famuliarity التي تربطنا بعالم الأدوات، على سبيل المثال، يمكن أن تعطينا فكرة أولية عن معنى (الامتلاك المسبق fore-having)، والذي على أساسه أوجه نفسي نحو استعمال جديد للأشياء. ويشكل هذا الطابع الاستباقي (الحدسي) جزءاً من طريقة كينونة أية كينونة تفهم تاريخياً. ولهذا السبب ينبغي فهم القضية الآتية بحسب تحليل الدازين: «يرتكز تفسير شيء ما بالدرجة الأساس علي الامتلاك المسبق، والتصور المسبق (BT 191, SZ

150). ولهذا السبب يشكل دور الافتراضات المسبقة في التفسير النصي حالة خاصة من قانون التأويل العام. وإذا فحصنا الفهم المسبق في ضوء نظرية المعرفة ومعناه إزاء زعم الموضوعية نجده ينطوي على دلالة حكم مسبق prejudice. ومع ذلك ترى الأونطولوجيا الجوهرية أن الحكم المسبق لا يمكن فهمه إلا في ضوء بنية فهم الاستباقية. وهكذا ما عادت الحلقة الهرمنيوطيقية سوى ظل إذا نظرنا إليها من الزاوية المنهجية... ظل لبنية الاستباق هذه. وإن كل من يفهم ذلك يعلم، من الآن أن «المسألة الحاسمة لا تتمثل في الخروج من الحلقة بل الدخول فيها بالطريقة السليمة» (BT 195, SZ 153).

لقد لاحظنا أن ثقل هذا التوسط لا يرتكز على الخطاب، ولا على الكتابة. إذ إن فلسفة هيدغر، أو على الأقل فلسفة الكينونة والزمان ليست بالدرجة الأساس فلسفة لغة لا يتم فيها تقديم اللغة إلا بعد قضايا الموقف والفهم والتأويل. إذ إن اللغة، في مرحلة الكينونة والزمان تبقى في مستوى ثان من

التمفصل، أي تمفصل التفسير في التوكيدات assertions (الفقرة 33). فاشتقاق التوكيد من الفهم والتفسير يعدنا لأن نقول إن وظيفة الأساس ليست الاتصال بالآخر، ولا عزو المحمولات predicates إلى الذوات المنطقية، بل (الإشارة)، (الإظهار)، (التجلي) (BT 169, SZ 145) إذ إن هذه الوظيفة العليا التي تقوم بها اللغة أصبحت الآن ثيمتنا theme لأول مرة إلى أن هذه الظاهرة تمتد جذورها في الهيكل الوجودي لانفتاحية الدازين» (BT 203, SZ 160). ويسترسل قائلاً أيضاً: «إن الخطاب تمفصل الفهم» (BT 203-204, SZ 161). ولهذا السبب ينبغي أن نضع الخطاب في بنيات الكينونة بدلاً من وضع بنيات الكينونة في الخطاب، لأن «الخطاب يمثل المتمفصل (الزاخر بالمعنى) لبنية الكينونة في العالم القابلة للفهم» (BT 204, SZ 161).

ونجد، في هذه الملاحظة الأخيرة، الانتقال إلى فلسفة هيدغر اللاحقة التي ستتجاهل الدازين وتبدأ مباشرة من قدرة اللغة على التجلي. لكن ابتداءً من

الكينونة والزمان فصاعداً، يظهر القول saying متفوقاً على التكلم speaking. إذ إن (القول) يعين البنية الوجودية في حين أن (التكلم) يشير إلى الجانب الكوني الذي يتحول نحو التجريبي. وهنا نجد أن المحدد الأول للقول هو ليس التكلم بل هو ثنائية الاستماع/ التزام الصمت. وهنا مجدداً يعمد هيدغر إلى قلب طريقتنا المعتادة، بل اللسانية، التي تمنح الأولوية لسيرورة التكلم (العبارة، الحوار). فأن تفهم يعني أن تسمع، أي بعبارة أخرى إن علاقتي الأولى بالكلام لا تتمثل بالكلام الذي أنتجه أنا بل الكلام الذي أتلقاه: «الاستماع شرط أساسي للخطاب» (BT 163, SZ 206). وتعد هذه الأولوية المعطاة للاستماع علامة على العلاقة الجوهرية بين الكلام والانفتاح على العالم وعلي الآخر. وتتعدد النتائج المنهجية من ذلك: إذ إن اللسانيات والسيميولوجيا semiology وفلسفة اللغة ترتبط بقوة بمستوى الكلام ولا تصل إلى مستوى القول. وبهذا المعنى ما عادت الفلسفة الجوهرية تحسن اللسانيات بقدر ما أنها تضيف

للتفسير. وبينما يشير فيه التكلم إلى الشخص الذي يتكلم، يشير القول إلى الأشياء التي قيلت.

إن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الموضع تحديداً هو: لماذا لا نتوقف هنا ونعلن أننا هيدغريون؟ أين تكمن المشكلة المستعصية التي تم الإعلان عنها سابقاً؟ ألم نبطل مشكلة الفهم المستعصية عند دلتاي وشجبناها بوصفها تعارض التفسير الطبعيّ والتنازع معه بخصوص الموضوعية والعلوية scientism؟ ألم نتغلب عليها من خلال إخضاع الإبستمولوجيا إلى الأونطولوجيا؟ أنا أرى أن المشكلة المستعصية لم تحل، بل انتقلت إلى مكان آخر، وتفاقمت بسبب ذلك. إذ إنها ما عادت بين نمطين من أنماط التعرف (داخل) الإبستمولوجيا بل أنها (بين) الأونطولوجيا والإبستمولوجيا ككل. وحينما نكون مع الفلسفة الهيدغرية فإننا نرجع دائماً إلى الأسس لكننا نظل عاجزين عن البدء بحركة العودة التي تؤدي من الأونطولوجيا الجوهرية إلى القضية الإبستمولوجية السليمة المتعلقة بمكانة العلوم الإنسانية. فالفلسفة

التي قطعت حوارها مع العلوم الآن ما عادت تهتم بأي شيء، عدا ذاتها. وفضلاً على ذلك، فإننا لا نستطيع البرهنة على الزعم بأن قضايا التفسير... والنقد التاريخي عموماً في اشتقاقية، إلا في طريق العودة. ومادمنا لم نجد هذا الاشتقاق، إلى الآن فإن تجاوز هذه القضايا لصالح قضايا الأساس يبقى إشكالياً، ألم نتعلم من أفلاطون أن الديالكتيك الصاعد ascending هو الأسهل وأنه على طريق الديالكتيك النازل descending يعلن الفيلسوف حقاً عن ذاته؟ أنا أرى أن القضية التي ظلت دون حل في عمل هيدغر هي: كيف يمكن تفسير قضية النقد عموماً ضمن إطار الهرمنيوطيقا الجوهرية؟.

2 – هـ. ج. غادامير:

لقد أصبحت هذه المشكلة المستعصية المشكلة المركزية في فلسفة هانز – جورج غادامير الهرمنيوطيقية في الحقيقة والمنهج. إذ يقترح فيلسوف هيدلبيرغ خوض الجدل الخاص بالعلوم الإنسانية من خلال الأونطولوجيا الهيدغرية، بل في ضوء التوجه

الجديد في هذا الأونطولوجيا الذي اتضح في الأعمال اللاحقة للشعرية poetics الفلسفية. فالتجربة الأساسية التي انتظم عمل غادامير بأكمله حولها، والتي منها أثارت الهرمنيوطيقا زعمها بالشمولية، هي الفضيحة (أو الافتراء) التي تأسست، عند مستوى الوعي الحديث، من خلال نوع من الإبعاد التغريبي alienating distanciation الذي بدا له أنه الافتراض المسبق لهذه العلوم. ونظراً إلى أن الاغتراب هو أكثر من محض شعور أو مزاج يبدو الافتراض الأونطولوجي المسبق هو الذي يدعم موضوعية العلوم الإنسانية. ومما لا شك فيه أن منهجية هذه العلوم، تبعاً لما يراه غادامير، تشير إلى اتخاذ المسافة (البُعد) distance التي تعبر، بالمقابل، عن تدمير علاقة الانتماء الأصلية التي من دونها لا توجد علاقة بما هو تاريخي بذاته. ويتابع غادامير الجدل بين الإبعاد التغريبي وتجربة الانتماء عبر أفلاك (مدارات) التجربة الهرمنيوطيقية الثلاثة: الفلك الجمالي (الإستيطيقي) والفلك التاريخي وفلك اللغة. ونجد في الفلك الجمالي أن تجربة الكينونة التي

يدركها الموضوع تسبق، وتمكن، ممارسة الحكم النقدية التي كتب فيها كانت نظرية تحمل عنوان «حكم الذوق» judgement of taste. أما في الفلك التاريخي فإن وعي الكينونة الذي يحمله التراث الذي يسبقني هو الذي يجعل أية ممارسة للمنهجية التاريخية عند مستوى العلوم الإنسانية والاجتماعية ممكنة. وأخيراً، نجد في فلك اللغة، الذي يتداخل أحياناً مع الفلكيين السابقين، إن أية معالجة عملية للغة بوصفها أداة، وكل زعم بهيمنة التقنيات الموضوعية على بنية نصوص ثقافتنا تكون مسبوقة بانتمائها المشترك إلى الأشياء التي قالتها أصوات الإنسانية العظمى، كما أن هذا الانتماء المشترك هو الذي يجعلها ممكنة. وهكذا فإن الأطروحة نفسها تتجلى في أجزاء الحقيقة والمنهج الثلاثة.

ولذلك تعبر فلسفة غادامير عن تركيبة الانتقالين اللذين وصفناهما آنفاً، من الهرمنيوطيقا الإقليمية إلي الهرمنيوطيقا العامة، ومن إبستمولوجيا العلوم الإنسانية إلي الأونطولوجيا. ويعبر مصطلح (التجربة الهرمنيوطيقية تعبيراً رائعاً

عن طبيعة هذه التركيبة. وفضلاً عن ذلك يتميز عمل غادامير، فيما يتعلق بـ هيدغر، ببدايات حركة العودة من الأنطولوجيا إلى المشكلات الإبستمولوجية. وسأناقش إسهاماته هنا تحت هذا الضوء تحديداً. إذ إن عنوان العمل يمثل مواجهة بين مفهوم الحقيقة عند هيدغر ومفهوم المنهج عند دلتاي. ويثار سؤال هنا بصدد الدرجة التي يستحق بها العمل تسمية الحقيقة والمنهج، وفيما إذا كان من الضروري تسميته بدلاً من ذلك الحقيقة أو المنهج. لأنه إن كان هيدغر قد تمكن من التملص من الجدل مع العلوم الإنسانية من خلال حركة التجاوز العليا، لا يستطيع غادامير إلا أن يخوض جدالاً أفضل، ذلك لأنه يتخذ قضية دلتاي بجدية. وبهذا الصدد نجد أن القسم المخصص للوعي التاريخي هو الأهم من بين أقسام الكتاب الأخرى. إذ إن الرحلة الطويلة التي يقوم بها غادامير قبل عرض أفكاره تشير إلى ضرورة أن تبدأ الفلسفة الهرمنيوطيقية من خلال تلخيص صراع الفلسفة الرومانسية ضد فلسفة الأنوار، وفلسفة دلتاي ضد فلسفة الوضعية وفلسفة هيدغر ضد الكانتية الجديدة.

وقد نتج عن التأثيرات، التي أثارت تحديات وافتراضات متباينة، نظرية الوعي التاريخي التي تعد علامة على أوج التأمل الغاداميري في أساس العلوم الإنسانية. وقد وضع هذا التأمل تحت عنوان: وعي التاريخ الفاعل وما عاد هذا الصنف يخص المنهجية، أو البحث التاريخي بل يخص الوعي التأملي لهذه المنهجية. إنه وعي الكينونة المعروضة للتاريخ وفعلها بطريقة لا يمكن فيها موضعة هذا الفعل الواقع علينا لأنه يشكل جزءاً من الظاهرة التاريخية ذاتها.

إن مفهوم الفاعلية (التأثير) efficacy يوفر المهاد الذي أطرح عليه مشكلتي وهي: كيف يمكن إدخال لحظة نقدية في وعي الانتماء الذي يمكن تعريفه على نحو واضح من خلال رفض الإبعاد؟ أنا أرى أن ذلك ممكن فقط بالقدر الذي لا يسعى فيه الوعي التاريخي وراء التنكر للإبعاد بل بافتراضه وبهذا الصدد تنطوي هرمنيوطيقا غاداميري على سلسلة من الاقتراحات الحاسمة التي ستكون نقطة انطلاق لتأملي. إذ على الرغم من التعارض العام بين

الانتماء والإبعاد التغريبي فإن وعي التاريخ الفاعل يشتمل في داخله على عنصر المسافة، كما أن التاريخ الفاعل هو بالضبط مما يحدث تحت شرط المسافة التاريخية، إنه الاقتراب من البعيد، أو أنه الفعالية (أو التأثير) من بعد. ولهذا السبب نجد مفارقة الآخرية otherness، أي التوتر بين القرب والبعد، والتي هي أساسية للوعي التاريخي. أما مفهوم انصهار الآفاق fusion of horizons فيمثل مؤشراً آخر لديالكتيك المشاركة والإبعاد WM 289ff, 356, 375, TM 275, 273ff, 337, 358 وذلك لأنه تبعاً لما يذكره غادامير فإنه كان شرط المعرفة التاريخية المتناهي يقصي أية نظرة متطرفة، أي تركيب نهائي بالمعنى الهيغلي، لا يطوقني هذا التناهي في وجهة نظر واحدة، إذ كلما كان ثمة موقف يكون ثمة أفق يمكن تضييقه أو توسيعه. ونحن مدينون لـ غادامير بفكرته هذه عن الاتصال عن بعدين واعيين متموقفين على نحو مختلف وذلك عن طريق انصهار آفاقهما ،أي نقطة التقاطع بين نظرتيهما هي في البعيد والمفتوح. وتارة أخرى يتم افتراض عنصر الإبعاد داخل القريب

والبعيد المفتوح. ويدل هذا المفهوم على أننا نعيش لا داخل آفاق مغلقة ولا داخل أفق واحد متفرد. وقدر ما كان مفهوم انصهار الآفاق يقصي المعرفة الكلية والمتفردة، فإنه يشير إلى التوتر بين ما هو خاص بالمرء وما هو مغترب، عنه، بين القريب والبعيد. وبذا يتم إدخال لعبة الاختلاف في سيرورة التقارب.

وأخيراً، فإن أدق إشارة إلى تأويل الإبعاد التغريبي الأقل سلبية نجدها في فلسفة اللغة التي تتأوج في عمل غادامير. فاللسانية linguisticality(*) الشمولية التي تسم الخبرة والإنسانية تعني أن انتمائي إلى تراث ما أو أكثر من تراث، عموماً، تمر عبر تأويل العلامات والأعمال والنصوص التي ينغرز فيها التراث الثقافي ويعرض نفسه أمام مهمة فك مغاليقه، علماً أن كلمة «اللسانية» هي الترجمة الملائمة للكلمة. ومما لا شك فيه إن غادامير في اللغة يتوجه ضد تحويل عالم العلامات إلى أدوات نستطيع معالجتها كما نشاء. ويعد الجزء الثالث من الحقيقة والمنهج اعتذاراً مؤثراً عن الحوار الذي نحن عليه، وعن الفهم المسبق الذي يدعمنا. إلا أن الخبرة اللغوية

لا تمارس وظيفتها التوسطية إلا بسبب أن المتحاورين يتلاشون بوجه الأشياء التي تقال والتي، إن جاز لنا التعبير، توجه الحوار. والآن، أين يتضح ميدان الشيء الذي قيل بخصوص المتحاورين بجلاء أكبر، إن لم تصبح اللسانية لسانية حقاً، أي بعبارة أخرى حينما يصبح توسط اللغة توسطاً من خلال النص؟ إن الذي يمكننا من الاتصال عن بعد هو مادة النص التي لا تنتمي إلى مؤلفها ولا إلى قارئها. كما إن هذا التعبير الأخير، أي مادة النص، يقودني إلى عتبة تأملي.

الهوامش

1) ينظر: **د. دلتاي Origine et Development de Monde de LEspirit Lheremencutique** (باريس: أوبيه، 1947)، ولاسيما p. 319-322 أما الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب فهي The Development of Hermeneutics، في **Selected Writings** تحرير وترجمة **هـ. ب ريكمن** (كامبرج: مطبعة جامعة كامبرج 1976).

2) ف – شليرماخر **Hermeneutik und Kritik** الجزء الرابع من Summthiche Wereke تحرير: ف – ليوك (برلين: ريمير 1938) ولاسيما 15-16) وسنرمز له من الآن بالرمز p. 173, WM أما الترجمة الإنجليزية له فهي: **Truth and Method** (لدن: شيد ووارد 1975)، وسنرمز لها من الآن بالرمز TM، (p. 163).

3) ف. شليرماخر، **hermeneutik**، تحرير، هـ. كيميرل (هيدلبيرغ: كارل ونتر، 1959)، p. 56.

4) ظهرت هذه الطبعة في: **Abhandlungen der Heidlberger Akademie der Wissenschaften** Phil-hist, Llass, 2 (1959).

5) «Abhandlungen der Heidlberger Akabdemie der Wissenschaften في: **Schliermachers Werke**، تحرير: تحرير: و. **بروموج. باور** (لايبرغ: ف. إيركات 1911) p. 374ff.

6) د. دلتاي، **The Development of Hermeneutics**, p. 260.

7) **Histoire de l heremeneutique de Schleirmacher a mps**، ترجمه عن الألمانية ت. نيردين وم. ماسار (باريس: سير، 1972) p. 27-30. **kpirs**, p. 27-30.

8) مارتن هيدغر، الكينونة الزمان **Sein and Zeit** (توينغن: ماكس

فيميه 1927)، وسنرمز له من الآن بالرمز SZ (p. 2) 5FF أما الترجمة الإنجليزية فهي: **Being and Time**، ترجمة: جون ماكوري وإدوارد روبنسون (Basil Blackwell, 1978)، p. 21, 25ff. سنرمز له بالرمز BT.

*) الدازين: مفهوم جاء به مارتن **هيدغر في الكينونة والزمان** (1972) يشير فيه إلى أن الوجود الإنساني يجسد في بنيته الوجودية فهماً أونطولوجياً مسبقاً للذات وللعالم الذي تجد فيه الذات نفسها. ولهذا السبب يعمل الدازين إسقاط نفسه في فعل الفهم وصولاً إلى إدراك الذات التي تمثل انجلاء هذا الفهم أو انكشافه، وبالتالي يكون التأويل المتجذر في الفهم مستمداً من هذا الدازين (المترجمة).

*) إنه يتكلم عن الفهم وكأنه شيء حاصل، مطروح سابقاً يظهر داخل الذهن ضمن عملية التفهم، وهذا ما يدعوه لاستعمال لفظة projection ومشتقاتها التي تعني البروز والنتوء والإلقاء والإسقاط والرمي، بضمنها الظهور المفاجئ. ولو قاربناه من معاني thrown، وهي المرمي والمطروح والملقى، لعرفنا أنه يريد اللحظة الوجودية لظهور القصد بذاته كموجود يتجلى للذهن (المترجمة).

*) تجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية. ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة، تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل العمل الأدبي عن الناقد أو القارئ سمة سلبية ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين إعادة البناء التاريخي من جانب، والناقد أو القارئ من جهة أخرى. وهكذا، فإن هذه الحلقة الهرمنيوطيقية التي تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغي تبعاً لذلك إمكان بداية مطلقة، تشهد وحدها على ضرورة تعدد التأويلات. ينظر: **التأويل والقراءة** المنشورة في مجلة الأديب المعاصر، عدد 49، خريف سنة 1998. (المترجمة).

**) يؤكد هيدغر أن مثل هذه الحلقية تشكل ركيزة للفهم كله وأن المثال المنهج للموضوعية العلمية هو محض مثال ثانوي لا يلائم إلا نطاقاً محدوداً

من الإدراك، ولهذا يقول: «لو نظرنا إلى هذه الحلقة وكأنها شيء مفروغ منه وبحثنا عن سبل تحاشيها حتى وإن شعرنا أن ذلك نقص لا يمكن اجتنابه، سنسيء عندئذ فهم الأساس الذي يستند إليه الفهم، فالقرار الذي ينبغي لنا اتخاذه هو ليس الخروج من الحلقة بل دخولها عبر الطريق الصحيحة. كما ينبغي لنا أيضاً أن لا نُحول حلقة الفهم هذه في مستوى الحلقة الفاسدة، أو حتى مستوى الحلقة التي تحتمل القبول، لأن هذه الحلقة تخبئ الإمكانية القطعية لأكثر أصناف المعرفة أصالة». (المترجمة).

*) التلسين [اللسانية] linguisticality: يشير غادامير إلى ضرورة أن نرى الفهم تأويلاً، وبما أن التأويل هو شكل الفهم الواضح، لا يمكن تصور انصهار الآفاق [الذي يعده غادامير الإدراك التام للحوار الذي يندمج فيه أفق المؤول في معنى النص، على نحو يتم فيه التعبير عن شيء لا تعود ملكيته للمؤول أو للمؤلف، بل يكون مشتركاً] من دون وسيلة اللغة. وهكذا، ما عادت الفلسفة الهرمنيوطيقية الآن محض نظرية بل وسيلة التأويل ذاته، ولا يتضح مركز نشاطها في فهم الوجود بل في ضوء فهم اللغة. ويرتكز السياق هنا على الصلة بين اللغة والفهم. فاللغة لا تولد صياغة لشيء قد فهمناه سابقاً، كما أن الفهم كله لساني وأن «تلسين الفهم يعني إضفاء صفة التجسيد على الوعي التاريخي الفعال». ومن الجدير بالذكر أن شليرماخر كان أول من أشار إلى هذه الظاهرة، فهو يرى أن الفهم فعالية تناظر فعالية الكلام، كلتاهما مستمدان من لسانية الإنسان أو قدرته على الكلام، بمعنى أن معرفته باللغة، وإتقانه للكلام. واعتقد شليرماخر أن كل إنسان مجهز بنزعة لسانية تتحقق عن طريق اكتساب لغة معينة في لحظة، وعن طريق تذويت قواعدها النحوية. فحتى الجانب القصدي المحض من الكلام - أي الكلام بوصفه ظاهرة ذهنية - غير متحرر من اللغة بل مشروط دائماً بشكلها اللساني (المترجمة).

* * *

المناهج الإحصائية في علم الأدب

يو آخيم تيليه

ترجمة محمد فؤاد نعناع

مقدمــة:

لا تقف المناهج الإحصائية في علم الأدب متساوية مع أساليب التأويل الأخرى، وإنما هي وسيلة لوصف الخصوصيات الشكلية للنصوص.

إن استعمال الأساليب الإحصائية في مجال

العلوم الإنسانية مازال يلاقي ارتياباً خطيراً حتى اليوم، ولاسيما لدى علماء الأدب. ويستخدم علماء الاجتماع والنفس واللغة الإحصاء بنجاح منذ وقت طويل، كما يبين ثبت مستخدمي مراكز الجامعات للحاسوب.

إن المسألة الأساسية للتحليل الأدبي الإحصائي تكمن في مداه. فهل تقوم علاقات بين المحصلات المكتسبة أسلوبياً بمضمون أحد النصوص ومغزاه وبقيمته الجمالية؟ والحقيقة أنه من المحتمل أن خصال الشكل تؤثر في الدلالي، بحيث إن الصفات الشكلية تطابق القيمة الدلالية. ويمكن القول إن البحوث التي تستطيع أن تبرهن هذا برهاناً كافياً من خلال عدد كبير من الأعمال لا تتوفر حتى الآن. وما يُعد أكثر صعوبة هو ربط مسائل التقويم بالبيانات الإحصائية. ويمكن أن يسمى التجانس الشكلي للعمل بوصفه القيمة الوحيدة التي تكون أكثر دقة من الحكم الذاتي الاعتيادي أسلوبياً للكشف، كما تكون ذات أهمية للمسائل الجمالية.

قصة الأسلوب الإحصائي في علم اللغة

يصف جوناثان سويفت عام 1725 في رحلات غولليفر آلة تحتوي على المتن الكامل للغة اللابوتان، ويتم بمساعدتها تحقيق الحسابات المضبوطة حول ذلك، وما هي العلاقة التي تسود في الكتب بين عدد الأدوات والحروف وأسماء الذات وأجزاء الجملة الأخرى. فهو يسخر من علم عصره بوصفه علاجاً للاشتغال، ومن علماء اللغة بوصفهم عدادي مقاطع.

جُربت مناهج الإحصاء لوصف التطورات اللغوية بشكل جدي أواسط القرن التاسع عشر إلا أن التحاليل اللغوية الإحصائية اكتسبت أهمية عملية أولاً منذ إعداد المنشآت التحويلية الكبيرة للمعلومات مع القدرة التخزينية الكافية. وبداية منذ الستينات في القرن العشرين تم بحث فرضيات حول الثروة اللغوية والخصوصيات الشكلية للعمل أو جنس النصوص بأسلوب إحصائي بحثاً دقيقاً، وباحتمالات محددة للتحقق من صدقه أو دحضه وتفنيده. فقد ظهر عام 1852 بحث فورستمان حول «العلاقات الصوتية

العددية في اليونانية والرومانية والألمانية». وهذه الحسابات العددية قام بمواصلتها في التسعينات كل من فالريو وكيدنج.

ومن الأعمال الجديدة الرائدة تُذكر الحسابات العددية التي قام بها كل من تسفيرنر حول العلاقات الصوتية في لغات مختلفة وتسييف في «علم الأحياء النفسي للغة». لقد أشار تسييف بوصفه الأول إلى العلاقة بين تردد كلمة في الثروة اللغوية لنص ورتبتها في قاموس الكثرة (حيث تحتوي الكلمة الأكثر تردداً المرتبة الأولى والكلمة التالية المرتبة الثانية إلخ). وأول من قدّم مادة وفيرة حول إحصائية طول الجمل يولي وويليامز.

وفيما يلي وصف استعمالين للأسلوب الإحصائي في مجال اللغة وصفاً مختصراً، وهو ما يسمى بالأسلوب الوصفي للنص وإحصائية الثروة اللغوية. وهنا لا يمكن الإسهاب في معالجة أساليب علم اللغة الحسابي.

أوصاف النص:

إن قاعدة «أوصاف النص» للأعمال الأدبية أُجريت أولاً من قبل الفيزيائي المنحدر من مدينة آخن فيلهلم فوكس، فهو يصف عناصر النص المكونة: الحروف والمقاطع والجمل وخصوصياتها وروابطها. ويكمن هدف التحليل الإحصائي النصي في الأقوال حول البناء الشكلي للنص. ومن الطبيعي أن هذه الأسباب بوصفها وسيلة وصفية ضرورية تركز فقط على النصوص التي تحمل مركز ثقل قولها في الأشكال. وبقدر ما يزداد اهتمام أعمال هذا النوع بالأدب كله، فإن المنهج البحثي الإحصائي يكتسب أهمية. فلا جدال في أنه سُجلت مثل هذه الزيادة منذ مستهل القرن الجديد، وهناك أمثلة تُذكر، مثل نصوص كريستيان مورجن شتيرن، وأعمال التعبيريين، ومؤلفي جماعة العاصفة ولاسيما أوغست شترام، ومؤلفي مذهب البدائية، وفي مجال الأدب الإنجليزي يذكر غومّينكز وغيتراد ستين. وتقدم أعمال هلموت هايسنوتّل ومؤلفي القوة الدافعة من الأدب في العصر الحاضر. ودائماً ما نجد نصوصاً

كثيرة لم تُنصف إنصافاً كاملاً بالتحليل في إطار المناهج التأويلية الاعتيادية لعلم الأدب.

ويبحث فوكس بشكل خاص أوصاف الأسلوب التي تنشأ عن مقاطع النص: عدد المقاطع المتوسط في كل كلمة والمقاس العددي من ذلك وهو الذي يُسمى بـ «مقاس النصوص». (قياساً على المقاس في الديناميكية الحرارية بين مقاس النصوص درجة التنسيق لعناصر النص المدروس). إن أوصاف النص الأخرى هي طول الجملة المتوسط (في المقاطع) والطول المتوسط لسلاسل الكلمات ذات العدد المتشابه من المقاطع في النص الواحد. وفوق هذا تعرض الأساليب الإحصائية تحليلاً للأوزان الشعرية.

وهذه بعض الأمثلة لطول الجملة المتوسط (في المقاطع): ريلكه، كورنيت 15، 5؛ غوته رحلة إيطالية 38، 6؛ ماركس، رأس المال 65، 4؛ بعض المقالات في جريدة بيلد في شهر إبريل 1968، 20، 5.

وتوجد أطوال السلاسل للغاية عند بعض المؤلفين الجدد الذين يكادون يستخدمون كلمة واحدة من مقطع فقط في نصوص مختلفة.

إن المحاولات التي تستخدم أوصاف النص لحل مسائل نسبة النصوص لم تكن ناجحة في النطاق المأمول. والراجح أنه تم التوصل إلي نتائج في القضية الخلافية المتعلقة بمن هو مؤلف (نوبة الحراسة الليلية في بانوفينتورا 1805) من بين الكتاب الخمسة الذين دخلوا في الحسبان - أغلب الظن أن مقارنة أوصاف النص تقود إلى أن الكاتب هو ف. فيتسل - إلا أنه يفترض لدى ذلك أن تُظهر أعمال مؤلفة مضافة إلى الجنس الأدبي نفسه لأحد الكتاب في الوقت نفسه في المتوسط قطعاً مفردة للقيم النصيّة الثابتة المتشابهة. إن سريان مفعول هذه الفرضية لا يمكن البرهان عليها، فهي مؤيدة بلا شك من خلال نتائج عدد كبير من التحاليل الإحصائية لأعمال مؤلفين من مراحل مختلفة جداً.

وينتج عن أبحاث نصوص لمؤلفين مختلفين وأجناس أدبية مختلفة أن طول النص يتسع من 300 كلمة إلى 400 كلمة تقريباً، كي تبعد التقلبات المصادفة في نتائج تحديد القيم الثابتة للنص. ويعطي

تناثر قيم المقاطع المفردة لنص من النصوص مقياساً لوحدته الشكلية.

وتكمن النتيجة المؤكدة للتعداد دائماً في بيان التجانس أو اللاتجانس فيما يتعلق بالأوصاف في أجزاء العمل، وبالارتباط بالبيانات حول انحرافات معدل الأوصاف المذكورة في أعمال أخرى للمؤلف وأعمال مؤلفين آخرين مع مؤلفات مقارنة. وفي نص نثري تجيز تقلبات القيم لعدد المقاطع المتوسط بكل كلمة بحوالي 0,01 إلى 0,02 التصنيف بأنه «متجانس جداً» فيما يختص بهذا الحجم، وغالباً ما ترد في المقاطع انحرافات حوالي 0,02 من المقاطع بكل كلمة من المعدل المتوسط للنص الكامل، بشكل مستقل عن الترتيب. ويطور فوكس على قاعدة الأسلوب الإحصائي نظرية تركيب الكلمة في اللغات الفطرية، ونظرية حسابية للأسلوب اللغوي.

إحصاء الثروة اللغوية

في الخمسينات ظهرت أعمال لـ بيير غوراود

وغوستاف هيردان اشتملت بقدر الإمكان على الثروة اللغوية للنصوص الأدبية بأساليب إحصائية إجمالاً، وحاولت إعداد معلومات وصفية للثروة اللغوية لبعض المؤلفين بالمقارنة مع بعضهم الآخر.

لقد عُيِّنت لدى هيردان قبل كل شيء الأوصاف التالية:

1 - علاقة طول النص (عدد الكلمات) بعدد الكلمات المختلفة الواردة فيه، وبالثروة اللغوية.

2 - توزيع التردد للثروة اللغوية المفردة.

3 - «نسب النمو» الثروة اللغوية مع طول النص المتزايد.

4 - حصة فئات محددة من الكلمات في النص كله.

5 - حصة كلمات نادرة (الصياغة الجديدة للمؤلف) في الثروة اللغوية.

6 - تصنيف الثروة اللغوية حسب أصل الكلمات من اللغات الأخرى.

وأشار هلموت ماير إلى أهمية البحوث التي

تعتمد على إحصاء الثروة اللغوية بالنسبة إلى مجالات البحث العلمي المختلفة الأخرى وإلى تعليم اللغة. وفي هذه الأثناء توفرت بيانات إحصائية حول المؤلفين الدارسين. ويُعد ما قام به ماكس بيتري عندما وصف نصاً من نصوصه بطريقة إحصائية مثالاً يحتذى به.

إمكانية تطبيقية أخرى

تبدو الأساليب الإحصائية مناسبة لتوضيح فروق دقيقة في شكل نصوص الجنس الأدبي، وإثبات خصوصيات بنيوية لم يتطرق التحليل لها حتى الآن، وتقديم بيانات عن مكانة أحد الأعمال في ضوء قانون أشكال المرحلة، وضبط خطوط التطورات الشكلية، ووضع معايير للحكم على جودة الترجمات.

هامش

* المقال فصل من كتاب (مناهج علم الأدب) لمؤلفه مانون مارين – غريسباخ، توبنغن 1922، وهو مكتوب باللغة الألمانية.

* * *

عـزف الليـل

أليكس لا قوما(*) - جنوب أفريقيا

Alex la Guma

ترجمة أريج محمد القويفلي

جلس ثلاثة رجال على طاولة بجانب النافذة، وفي ذلك الوقت من الظهيرة، كانت (دوكس هيد)

*) كاتب وناشط سياسي. ولد من أبوين إفريقيين في كيب تاون في جنوب أفريقيا 1925. كتب خمس روايات وأكثر من 12 قصة. تدو معظم كتاباته حول جنوب إفريقيا، ويركز على الصراعات العرقية. منح العديد من الجوائز منها جائزة اللوتس. ترجمت أعماله إلى عدد من اللغات.

هادئة، وكان النادل البدين يمسح الطاولة أمامه، التي عليها آثار كؤوس الشراب. يجلس في آخر الحانة رجل نحيل يشرب كأسه ببرود وكأنه شخص وحيد في كنيسة خالية. وفي مكان ما من الشارع المقابل، شخص يعزف على البيانو. وكان الثلاثة الذين يجلسون على الطاولة يشربون، ويتكلمون بصوت منخفض. قال مووس: إنه سهل، فروغ سيكون بالخارج للمراقبة، وأنا وأنت ياهاري سندخل ونضرب الحارس.. هاري.. هل تسمعني..؟

كان هاري يستمع إلى العزف الصادر من الشارع المقابل، الذي يأتي من خلال النافذة المفتوحة. فهو كالماء المتساقط بلطف على طبق ناعم، أما الآن فقد علا وامتزج بأصوات طبول جيدة الصنع، فهو يختفي ثم يعلو في موجات رائعة. وعندما انتهى العزف نهاية لطيفة، قال هاري: يا إلهي، ياله من عزف، هل سمعتم ذلك أيها البلهاء؟ أجابه مووس: إنها مزعجة، أفضل (واكر جول) وأزاح ذلك من ذهنه برفع كأسه وقال: والآن اسمعوا، لنراجع الخطة مجدداً.. قاطعه هاري: أعرف أعرف، فروغ سيبقى

بالخارج للمراقبة، ونحن سنكون بالداخل لنتصرف مع الحارس. والآن في أي وقت سنلتقي؟ قال مووس: التاسعة، سأحضر فروغ ، وسنعرج عليك من أمام المودرن. سأل فروغ: كم تتوقع أن نأخذ؟ أجابة مووس: حوالي مائة وأربعين أو خمسين.

لاحظ فروغ العزف مجدداً، لكنه لم يستمع إليه، هاري فقط هو الذي استمر في ذلك وهو يشرب كأسه ببطء وهدوء، وأرخى العنان لعقله ليتذوق اللحن. فلقد لامست تلك الألحان الرقيقة شيئاً ما في داخله، أحس بشيء غريب ولكن لم يحاول أن يفهمه واستمر في الاستماع. حاول أن يردد العزف بلطف لنفسه لكنه بدا ككلب ينقض على حذاء غال الثمن. توقف عن الغناء بعدها واستمر في الاستماع. كانت الألحان تعلو وتنخفض، فعندما تمر سيارة يختفي الصوت للحظات، ثم يعلو بعدها مجدداً. لقد كان العزف رقيقاً كانهمار الدموع. كانت تلك معزوفة تشوبن الحالمة رقم 2، لكن هاري لم يكن يعرف ذلك.

بدأ فروغ ومووس بالحديث عن أشياء أخرى بينما انتقل العزف إلى (الموسيقى الارتجالية) بدا

هاري غارقاً بها ، فقد أسرته بسحرها وقيدته بسلاسل من الأصوات الرخيمة ودفعت بعقله إلى النوم. استمرت الألحان وكأنها لا تكل أبداً. (فالملحمة الهنغارية) لسيزت تضرب وتحبط، و(الحزن) لتشيكوسكي تبكي بهدوء ومقاطع بتهوفن تخطو بغموض، و(الرقصات الأسبانية) كانت تضرب الأرض، أما (السيريناد) لشوبيرت فهي تنادي محباً مجهولاً في غرفة مظلمة، وبعهدها عادت (المعزوفة الحالمة) مجدداً وكأنها خطا الأطفال على عشب في ضوء القمر.

بدأت (دوكس هيد) بالازدحام بجموع الساعة السادسة، وتاهت الموسيقى بين الأصوات المتعالية، نهض هاري وبدأ يتجول داخل الحانة. فلقد انفك السحر الذي كان يقيده، وأخذ ينفخ من تحت أسنانه محاولاً أن يتذكر بعض الألحان لكن عقله لم يحتفظ بها لوقت كاف. انضم بعدها إلى الواقف أمام طاولة المقهى محاولاً أن يشق طريقه حتى يستطيع أن يطلب القليل من الشراب. اتكأ على الخشب الرطب وأخذ يشرب بهدوء محاولا أن يتذكر. كان بجواره رجال

يتناقشون في كل شيء بصوت عال: العمل، السباقات، الحكومة، النساء، الأطفال، السينما، الدين. ثم دخل الحانة رجل نتن بملابس رثة يبيع أنواع رخيصة من الأطعمة. بدأ عراك في أحد أركان الحانة، وفي غضون دقائق أصبح هناك ضجة رهيبة أنهاها صاحب الحانة.

لمس شخص كتف هاري، التفت إليه فوجده مووس، قال له: التاسعة، لا تنس، رد هاري: حسناً حسناً، أراك لاحقاً، لم يشاهد هاري مووس وفروغ عندما خرجا، بل أنهى كأسه وهرب من زحام الحانة دافعاً بالباب المتأرجح إلى الخارج. توقف هناك للحظات فالوقت أصبح مظلماً وأضواء الشارع مضاءه، ومازالت الموسيقى تعزف في الشارع المقابل. لاحظ هاري أنها تأتي من منزل قديم من ضمن صف من المنازل على أحد جانبي الحي الفقير. توقف هناك لبرهة ليستمع، ثم سار ببطء نحو جانب الطريق وهو ينظر إلى ذلك المنزل. كان منجذباً إلى الألحان كما تنجذب قطط الشوارع إلى رائحة السمك واللحم.

يجلس في الطرقات أناس متسخون وحزينون

وكأنهم تماثيل صخرية محطمة في كنيسة قديمة ومهجورة، فهم نصف مستمعون أو متكلمون بكسل. بينما الأطفال الهزيلون يصوبون المسدسات الخشبية على بعضهم البعض. أسرته الألحان مجدداً، تلك التي تأتي من نافذة نصف مفتوحة في الطابق الأول. كانت تنساب وكأنها تيار ماء بارد يصب في صحراء. وفجأة غيّر رأيه وصعد السلالم الأمامية المكسورة ودخل إلى المنزل. كانت الردهة مظلمة وتفوح منها رائحة طبخ قديم وماء وصابون. كان الصوت آتياً من الطابق العلوي، وكان ينزل من السلالم، وينسحب من الزوايا والأركان المظلمة والأسقف العالية المغبّرة.

صعد هاري السلالم ببطء وصاحبته (رقصة البوليرو) لرافل، ثم وقف خارج باب الغرفة وهو مضطرب وخائف بعض الشيء، لكن اللحن مازال يستحوذ عقله. وقف هناك حتى انتهت المعزوفة بإيقاعها الطبلي، ثم أتى الصوت مجدداً ودون كلل، مثل انعكاس ضوء القمر على مياه ساكنة، والأشجار والأعشاب النامية على طول مجرى النهر تنادي حباً لها. وضع يده على مقبض الباب وأداره، عندها

اختفت وتلا شت الألحان كجفاف مجرى الماء في واد صغير، والتفتت إليه الفتاة، التي كانت تعزف بذهول واستغراب.

قال هاري وهو لايزال ممسكاً بمقبض الباب: آسف، لقد أخفتك! لقد كنت استمع إليك من الشارع المقابل. عزفك رائع. قالت له الفتاة: شكراً لك، هل أعجبك؟ قال هاري: أنا لا أعرف شيئاً عنه ولكنه جميل. عندها قالت له: تعال واجلس إن كنت تريد الاستماع ، يأتي الكثيرون أحياناً ليستمعوا إليّ. قال هاري: شكراً لك يا آنسة. دخل هاري وكأنه طفل صغير مدعو إلى حفلة شاي في كنيسة. وتذكر فجأة رائحة الشراب في نَفَسه، ثم جلس على كرسي معتدل، أحس بأنه سينهار به.

كانت الغرفة مرتبة ونظيفة ومشرقة. الطاولات الموجودة كانت مغطاة بأشياء صغيرة وجميلة كصورة الملكة فيكتوريا وصور حفل زفاف، ويوجد في الغرفة باب يؤدي إلى الغرفة المجاورة، فالمكان بأكمله كان يحاول أن يناضل ليبدو نظيفاً خلاف ذلك الشارع

القذر، الذي يبدو مثل قطة ثمينة تسبح في نهر من الطين.

سألها هاري وهو يبدو خائفاً من أن يسمعه أحد: هل تعلمت ذلك بنفسك؟ قالت: لا، تعلمت في مدرسة الكنيسة. سألها: وبماذا ينفعك ذلك؟ إنه جيد، ولكن بماذا ينفعك؟ بالمال؟.. أجابت الفتاة: المال ليس كل شئ. يأتي الناس إلى هنا ليستمعوا ابتسمت، ثم وضعت أصابعها على مفاتيح البيانو . كان وجهها داكناً وناعماً. سألته: ماذا تريد أن أعزف لك؟ سعل هاري ثم قال: المقطوعة التي كنت تعزفينها عندما دخلت، إنها جيده. قالت له إنها معزوفة (ضوء القمر).

وبدأت الألحان من جديد تتساقط عليه كطلّ لطيف. اعتدل هاري في جلسته واستمع، أحس بعدها بارتياح جسمي وذهني، وغرق في كرسيه... عندما انتهت قال هاري: لم تتح لي الفرصة من قبل لأستمع إلى مثل هذه الألحان، فالأغنياء يذهبون إلى حانة المدينه ليستمعوا إليها. ثم وضع يده على فمه وقال: هناك مقطوعة أخرى سمعتك تعزفينها، تقول هكذا..

وحاول تقليد بعض المقاطع، بينما هي تستمع إليه، ثم حاول مرة أخرى بمقاطع أكثر، لكنه يئس ولم يستطع إجادتها. عندها هز رأسه وابتسم في خجل. لكن الفتاة عرفت اللحن وبدأت تعزفه رقيقاً كسقوط الشعرة، والألحان تنساب من بين أصابعها . قالت له: أنت تقصد (المعزوفة الحالمة) لتشوبن. قال هاري: هل هذا هو اسمها؟ أجابت: نعم هذا هو. استرخى هاري في مكانه وأغلق عينيه، وبدأ يغني معها لكن دون صوت. عزفت الفتاة اللحن مرتين وهو يومئ برأسه مع الألحان.

لفت انتباهه الساعة القديمة الموضوعة على الطاولة، وتذكر وهو يقفز من كرسيه أن مووس وفروغ ينتظرانه، فنهض بسرعة وقال: لن أطيل عليك أكثر من ذلك، يجب أن أذهب على أيه حال. قالت له: هل استمتعت؟ أجاب هاري: نعم بالتأكيد، وأود الحضور مرة أخرى في وقت لاحق. قالت له: بالطبع يمكنك الحضور في أي وقت تشاء. قال هاري: شكراً لك يا آنسه وحظاً سعيداً. قالت له: الوداع وشكراً لحسن استماعك.

خرج هاري بسرعة إلى الشارع المظلم مرة أخرى. الناس الذين كانوا يفترشون الطرقات ذهبوا ، ونوافذ البيوت أصبحت مصفرة من ضوء المصابيح، والأطفال يبكون هنا وهناك ، والشباب يتسكعون حول الجدران، والعشاق يحاولون التخفي في الطرقات. وفي مكان ما ، هناك لوحة إعلانية كهربائية تصدر أضواء جاهرة في السماء وكأنها المدن بعد هجوم القنابل.

كان مووس وفروغ ينتظرانه بفارغ الصبر تحت مصباح المحل، وكانا يدخنان ويشتمانه لتأخره. قال مووس بغضب: أين كنت بحق....؟ لقد كنا ننتظرك.. أجاب هاري: حسناً حسناً أنا هنا الآن، دعونا نذهب. وساروا بعدها في الشارع وهاري مازال يفكر بعازفة البيانو. إنه حتى لا يعرف اسمها ، وأخذ يغني بلطف، وقال لنفسه: لقد قالت إن اسم المقطوعة.... شئ ما ، اسم مضحك. كم هو جميل أن يكون لديك فتاة تعزف البيانو مثلها.... كانت فكرة لطيفة وجميلة.

* * *

اللعنـة

آرثر كلارك(*) - بريطانيا

Arthur C. Clarke

ترجمة منذر بن عادل العبسي

كانت المدينة الصغيرة والتي طبقت شهرتها الآفاق لمدة تزيد عن الثلاثمائة عام تقبع هناك عند

*) آرثر كلارك، كاتب بريطاني، من أشهر كتّاب الخيال العلمي المعاصرين. فهو صاحب أكثر من ستين كتاباً في هذا المجال. وقد طبع منها أكثر من خمسين مليون نسخة حتى الآن. نال العديد من الجوائز المحلية والعالمية. ومن أشهر كتاباته نهاية الطفولة The Childhood End وأوديسيا الفضاء 2001 :2001 Space Obyssey ومن هذا العمل الأخير نقتطف القصة القصيرة التالية:

منعطف النهر. لقد اعتراها بعض التغيير وأثّرت بها عاديات الزمن قليلاً. شهدت عن بعد كلاً من مجيء الأمادة The Armada وسقوط الرايخ الثالث The Third Reich؛ كما أن حروب البشر جميعاً قد مرَّت بها.

أما الآن فقد أصبحت أثراً بعد عين، كأنها لم تغن بالأمس. لقد دُمِّرت فيها جهود الأيام وكنوز القرون. ولكن مازال بالإمكان تتبع آثار الشوارع وقد بدت كعلامات باهتة على الأرض المحترقة وكأن زجاجاً أذيب عليها. أما البيوت فلم يبق منها أي شيء، كل ذلك الحديد والإسمنت المسلح والجص وأشجار السنديان العتيقة تلاشى تماماً. ففي لحظة الموت وقفوا جميعاً بلا حراك أمام وهج القنبلة التي انفجرت فجأة. عندما - وحتى قبل أن يتحوّلوا إلى رماد - كانت موجات الانفجار قد أحاطت بهم وقد أسلموا الروح إلى بارئها. وامتد لهيب النار الجامحة أميالاً بعد أميال فوق المزارع المستوية وقد ارتفعت في قلبها أعمدة الطواطم المجدولة التي استحوذت على عقول الرجال زمناً طويلاً ولغرض بسيط جداً.

كان صاروخاً طائشاً وكان آخر صاروخ يمكن

إطلاقه. كان من الصعب تحديد الهدف الذي أطلق عليه ذلك الصاروخ. بالتأكيد لم يكن الهدف لندن، ذلك أن لندن لم تعد هدفاً عسكرياً وفي الحقيقة فإن لندن لم تعد أي شيء على الإطلاق. فمنذ عهد بعيد حَسَبَ بعض أصحاب الواجب والمسؤولية أن ثلاث قنابل هيدروجينية سوف تكون كافية لمثل ذلك الهدف الصغير. ولكن يبدو أن الحماس قد أخذ بهم أكثر مما ينبغي فأرسلوا عشرين قنبلة بدلاً من ثلاث.

وهذه القنبلة التي سقطت لم تصب الهدف المنشود بدقة. كان هدفها ومصدرها مجهولين، ولم يكن أحد ليعلم إن كانت قد جاءت عبر قارة القطب الشمالي المعزولة الخاوية أم من بعيد فوق مياه الأطلسي، كما أن عدد المهتمين بذلك لم يعد كبيراً. وفي الماضي كان هناك رجالٌ يعرفون أشياء كهذه، ممن كان يراقب عن بعد انطلاقة وطيران هذه القذائف العظيمة كي يرسل صواريخه المضادة لملاقاتها. ولقد كان عليهم تذكر وحساب مواعيد انطلاق تلك الصواريخ عالياً فوق الأرض حيث السماء سوداء

وحيث تشاطر النجوم الشمس في الفضاء الكوني الرحب. وعندما كانت تلاقي الصواريخ المضادة الصواريخ المقذوفة كان يحدث ثمة انفجار للحظات ثم ينطلق من خلالها لهيب يفوق الوصف، لهيب كان يرسل في الفضاء رسالة من شأن عيون أخرى غير عيون البشر أن تراها وتفهمها لقرون متتالية.

ولكن ذلك كله كان في الماضي، وبالتحديد في بداية الحرب. ومنذ ذلك الحين تم تجاهل المدافعين، حيث كانوا يعلمون أنه سوف يتم تجاهلهم، ولقد تمسكوا بالحياة لفترة كانت من الطول بحيث مكنتهم من أداء واجبهم. ولقد تعلم العدو من خطأه ولكن بعد فوات الأوان. فهو لن يطلق المزيد من الصواريخ؛ وأما تلك التي ماتزال تتساقط فهي التي كانت قد أطلقت منذ ساعات مضت على حاملات صواريخ كان من شأنها أن ترم بها بعيداً في الفضاء. وهاهي هذه الصواريخ تعود الآن إلى الأرض جثة هامدة من غير تحكم أو توجيه عبثاً تنتظر الإشارات التي سوف تقودها إلى حتفها. كانت تسقط الواحدة تلو الأخرى

بشكل عشوائي على عالم لا تستطيع أن تؤذيه بأكثر مما فعلت.

وأما النهر فقد فاضت مياهه حول ضفتيه، قد كان من أثر تلك المطرقة الهائلة أن انحرف في مكان ما من مجراه الأصلي وأصبح طريقه إلى البحر غير سالك. كانت ذرّات الغبار ماتزال تتساقط كرذاذ المطر، وسوف تستمر كذلك لعدة أيام، في حين عادت مدن الإنسان وكنوزه إلى عالمها الأصلي من الأرض. ولكن السماء لم تعد داكنة بشكل كلي، وفي الغرب بدت الشمس وكأنها تستقر بين ضفاف من الغيوم الغاضبة.

عند حافة النهر هناك تقع كنيسة. ورغم أنه لم يبق من بنائها أي أثر إلا أن حجارة القبور التي جمعتها السنون من حولها هي التي دلّت عليها. أما الآن فقد اصطفّت شواهد القبور تلك في صفوف متوازية وقد انتزعت من قواعدها وكأنها تشير بصمت إلي الخطوط الناجمة عن الانفجار. وبعضها كان نصف غائر في الأرض وبعضها الآخر قد تخدش

وتشوّه بسبب الحرارة المروِّعة. ولكن معظم هذه الشواهد ظلت تحمل الرسائل التي دُوِّنت عليها عبر القرون ولكن عبثاً..

اختفى النور في الغرب وتلاشى اللون القرمزي غير الطبيعي من السماء. ومع ذلك كان مايزال بالإمكان قراءة الكلمات على هذه الشواهد بوضوح، ذلك أنه كان هناك انبعاث لضوء مستمر وثابت ناجم عن الإشعاع. ورغم أنه لم يكن بالإمكان رؤية هذا الضوء خلال النهار ولكنه كان من القوة بمكان بحيث كان يبدد ظلمة الليل. كانت الأرض تحترق فقد كانت الغيوم تعكس نشاطها الإشعاعي لمسافة أميال عدة. وخلال ذلك المنظر الطبيعي المومض التف شريط النهر الداكن والذي اتسع في مجراه على نحو منتظم. وبما أن المياه قد غمرت الأرض فإن ذلك الومض المميت استمر دون تغيير في تلك الأعماق. ربما يخبو ذلك الومض وينحسر بعد جيل أو جيلين، ولكن قد تمر مائة عام قبل أن تعود الحياة بأمان من جديد إلى هذا المكان.

بحياء لامست مياه النهر شاهدة القبر المتآكلة والتي بقيت جاثمة هناك أمام ذلك المذبح المندثر لمدة تزيد عن الثلاثمائة عام. فالكنيسة التي كانت تحتضن ذلك الضريح لهذه الفترة الطويلة من الزمان قد حمته في النهاية، وما دلَّ على مرور النار من هناك سوى التغيّر البسيط في اللون الذي طرأ على شاهدة ذلك القبر. في ضوء جثمان الأرض التي كانت تحتضر كان بالإمكان تتبع الكلمات القديمة على الشاهدة بينما ارتفعت المياه من حولها وهي تتكسر في موجات صغيرة من على الحجر. غمرت ماء النهر النقش المحفور في الشاهدة سطراً بعد سطر، ذلك النقش الذي طالما حملق به الملايين وهم يقرؤونه لدى زيارتهم لذلك الضريح. كان مايزال بالإمكان رؤية الحرف ولو بشكل باهت ولكن لفترة قصيرة قبل أن يغوص الحجر وللأبد:

يا صديقي الطيب أسألك بالله

أن تمسك عن نبش تراب هذا الضريح

وليبارك الله بمن يستبقي ركامي

وليعذب الله من يحرّك عظامي(*)

لن يُقض مضجع الشاعر بعد اليوم حيث أصبح بمقدوره أن يرقد بسلام الآن: ففي غمرة السكون والظلام من فوق رأسه كان نهر أيفون Avon يبحث عن مخرج جديد ليصب في البحر.

*) أربعة أبيات من الشعر على ضريح الشاعر الإنجليزي وليم شكسبير William Shalespeare (1564-1616) بناء على وصيّته. وماتزال هذه الأبيات على شاهدة قبره حيث يقرؤها كل من يزور بلدة ستراتفورد أبون أيفون شمالي لندن حيث يرقد الشاعر. والأبيات بالإنجليزية القروسطية التي أصبحت تعد قديمة الآن:

Good frend (freind) for leavs (Jesus) sake forbeare (forbear),
To digg (dig) the dvst (dust) encloased (enclosed) heare (here)
Blest (blassed) be ye man yt (that) spares thes (these) stones
And cvrst (cursed) be he moves my bones.

قصائد من شبه القارة الهندية

ساغر صديقي(*) - الهند

1 - حزن الأيام

أين يا ترى كان مولد هؤلاء الناس
الحائرين من داخلهم
المصابين بالوسواس؟!

*) محمد أختر الذي عرف باسمه الأدبي بساغر صديقي، ولد في مدينة أمرتسر بالبنجاب (الهندي) وعاش حياة شقاء وضنك، بدأ قول الشعر وهو في الخامسة من عمره وذاعت شهرته عام 1944م. بعد قيام باكستان استقر في لاهور، وبدأ في نشر أشعاره في الصحف والمجلات الأدبية. في يناير عام 1974م أصيب بالفالج، وتوفى صباح يوم 19 يوليو من العام نفسه. جاءت أشعاره معبرة عن معاناته الشديدة في الحياة.

لعلهم فقدوا صحبة الرائد
حين غلبهم النعاس

* * *

لحن أغنية .. برعم متفتح
نجمة تتلألأ في السماء
وقدح مملوء بالشراب
يا حزن الأيام واللحظات
إليك سلامي
أرسله في قرطاس
أرسم فيه صورة شوقي
في شكل ...
ولا تعجب
فأنا المبدع للأفكار
وإمام النقش فوق الأوراق
دون فخار ..

* * *

وعد من إنسان لا يعرف معنى للوفاء
ما الذي لا يحدث من النجوم التي تملأ

الليالي في السماء
لم ينل السباح جزاء مواجهة
تلاطم الأمواج في البحار
والسفين لم يعد لها
الربان والملاح
وكل شحاذ متسول
يعجز عن نيل مقام الغنى
حتى بالصياح
لن ينال حزنك
كل من هب ودب
يا لها من غربة!
إذ لم أعد أدري عن نفسي شيئا
يا له من عالم!!

* * *

القلب لايزال لاصقاً بي
فلا تلق باللوم على الزمان
يا من جهلت مرامك
يا من غبت عن هدفك
نحن أنفسنا أعين الزمان

ونحن أنفسنا مسار الزمان!!

* * *

اللف والدوران
هنا وهناك
دون ما هدف
ليس عيباً
نلنا ذوق النظر
فعرفنا أن هذه الدنيا
ليست رديئة
فكلها عبر وعظات
يقولون: إن خصلات الشعر
الهائجة علي كتفيك
هي الحياة..
يا حبيبي!
إن الرغبة في الحياة
ليست بالأمر السيئ
والحديث عن ... أحيانا
والاستماع إلى ما يدور في ... أحيانا
ليس بالأمر السيئ

كل ما أرجوه ,,
وأستحلفك بالله
أن تتذكر قبر عبدالله
فأنت مدين لي بأربع وردات
فضعها عند قبري بعد الممات!

محمد إقبــال(*)

2 – رؤيا أم فقدت طفلها

نمت ذات ليلة فرأيت رؤيا
زادت من قلقي واضطرابي
رأيتني أمضي إلى مكان
لا أدري ماذا بي؟
فقد لفتني الظلمة
أفقدتني طريق ذهابي
وإيابي
فأخذت أرتعش
واقشعر بدني خوفاً
وزاد عذابي

1) من ديوان إقبال «بانك درا» أي صلصلة الجرس أو رنين الجرس. هذه الأشعار وردت بإشارة تفيد إلى أنه استلهم هذه الأشعار من شاعر لم يرد ذكره، مع الإشارة إلى أن الأشعار كتبت للأطفال وقد أشار إقبال صراحة إلى أنه أخذ بعض الأشعار عن إيمرسن وعن وليم كوبرو لكنه لم يذكر أسماء كثير ممن أخذ عنهم الشعر ونقله إلى الأردية.

صار من الصعب أن أرفع قدمي
فالخوف يشل أقدامي، يفتت أعصابي
لكني رغم الخوف، وجدت الهمة
حاولت المشي كأني أصعد قمة
فرأيت صفاً من أطفال كالحور
كأطفال الجنة
عليهم أردية خضراء
مثل أحجار الزمرد الكريمة
مخضبة بلون الحنة
يحمل كل منهم سراجا وضاءً
يمضون الواحد منهم تلو الآخر
في صمت وسكون
والله الواحد يعلم
إلى أين هم ذاهبون

* * *

بينما كنت أفكر فيما أرى
وقع نظري على ولدي
يمضي فوق الثرى
يتعثر، يتأخر..

وضوء القنديل بيده ذوى
وانطوى
فصحت بعد أن عرفته
قلت: يا روحي..
لقد تركتني ومضيت، فأين أنت؟
أنا في اضطراب ولوعة من فراقك
فأين أنت؟
أبكي كل يوم..
أنظم من دموعي عقداً كل يوم
بينما أنت لم تهتم أبدا بحالي
تركتني ومضيت
فهل هذا هو الوفاء أم تُراك عصيت؟!
فلما رأى الطفل قلقي ولوعتي واضطرابي
أدار وجهه قائلاً: تريدين جوابي
«لا خير لي في بكائك، في نحيبك، في اضطرابك
لا خير لي في كل ذلك»
قال هذا، ولاذ بالصمت برهة
أشار بعدها للقنديل وقال:
«هل تدرين يا أماه

ماذا أطفأ ضوء القنديل؟
هل تدرين يا أماه؟!
أطفأته دموعك المتساقطة
وا حسرتاه».

ترجمة محمد إقبال

شهير قوادري(*) - بنغلاديش

3 - أحبيك يا حبيبتي

لا تخافي يا حبيبتي
سوف أرتب لك كلّ شيء
سوف يحمل جنود الجيش
باقات الورود على أكتافهم
ويسيرون بمحاذاة بعضهم البعض
ويحيونك أنت وحدك يا حبيبتي
لا تخافي
سوف أجعل العربات المصفحة
تعبر المستنقعات والأسلاك الشائكة والمتاريس

*) ولد الشاعر البنغالي «شهيد قوادري» عام 1942 وقد تأثر في ثقافته بقراءته للشعر الأمريكي والإنجليزي المعاصر وكان واحداً من أكثر الشعراء البنغاليين ثورية وتحرراً في شعره وحياته. لم يكمل تعليمه الرسمي وعمل في عدة مواقع منها تليفزيون العاصمة «دكا» وإحدى السفارات الأجنبية فيها. بدأ شهيد الكتابة عام 1960 وطبع له أول مجموعة شعرية بعنوان «الإرث» عام 1969 ومجموعته الشعرية الثانية «أحبيك يا حبيبتي» ظهرت عام 1974.

وندوب الحروب ماتزال على سطحها
وسوف أجعلها تتجه نحو بابك
بابك أنت فقط يا حبيبتي
وهي محمّلة بآلات الكمان

لا تخافي
سوف أرتب كلّ شيء
كلّ شيء. طائرات ب 52 و«ميج» 21
سوف تحلق عالياً وتُسقط
نعم يا حبيبي
سوف تسقط الحلوى والشيكولاتة والطوفي
على فناء بيتك مثلما تُسقط المظليين

لا تخافي
لا تخافي أبداً
سوف أجعل شاعراً يقود الأسطول البحري
في الخليج. وفي الانتخابات الوشيكة، العاشق
المرشح أمام رجل الحرب
سوف يكسب الأصوات جميعها.

الصراعات المحتملة سوف تنتهي
لابد أن تصل إلى نهاية
وسوف أجعل مطرباً زعيماً للمعارضة
والخنادق التي على طول الحدود
سوف تحرسها الأسماك الحمراء والزرقاء والذهبية
وسوف يكون محظوراً تهريب أي شيء
ماعدا تهريب الحب

لا تخافي
سوف أعالج هذا التضخم المالي
والعملة سوف تكتسب القوة
ومن ثم سوف تزيد القصائد البديعة كل يوم
وسوف أنظم كل شيء
فبدلاً من الهياج العام
سوف يتبادل الجماهير القبلات حتى أن القاتل
سوف يهدأ روعه ويُلقي الخنجر من يده، يا حبيبتي

لا تخافي لا حبيبتي
سوف أرتّب كل شيء

المدافعون عن الحرية سوف يندفعون عبر المدينة
مثلما يهجم الربيع فجأة
على الحديقة الجافة فتخضر
وهم يعزفون على آلات الأوكرديون

لا تخافي يا حبيبتي
سوف أرتب كل شيء بدقة
حتى إنه يمكنك أن تضعي في حسابك بالمصرف
مليون «تكا» على الأقل مقابل ما لديك من ورود وأقحوان
وسوف تكون «الليلكة» الواحدة قادرة على شراء أربع سترات صوفية
سوف أجعل القوات البرية والبحرية والجوية
جميعها تقف من حولك يا حبيبتي
وتقدم إليك تحية السلاح
تحية السلاح

ترجمة رمضان عبداللطيف حامد

ميزان آل باليك

هاينريك بول(*) - ألمانيا

ترجمتها عن الإنجليزية نادية عبدالوهاب خوندنه

كان معظم الناس في المنطقة التي ترجع أصولنا إليها يكسبون قوتهم من العمل في مخازن الكتان

(*) ولد هاينريك بول في كولن بألمانيا وعمل في الجيش الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية وجرح أربع مرات. وبعد إطلاق سراحه من معسكر لسجناء الحرب عام 1945 رجع إلى مسقط رأسه فوجد عملاً حكومياً، وبدأ بممارسة الكتابة، فتناول في رواياته وقصصه القصيرة طبيعة المجتمع الألماني. حصل على جائزة نوبل في الأدب لإسهاماته ودوره في تجديد الأدب الألماني وقد أشاد النقاد بنزعته القوية نحو الفكاهة التهكمية التي ظهرت بصورة رئيسية في أعماله الجادة وقد خلع عليه أحد النقاد الألمان لقب أفضل كتاب ألمانيا حيث إن أعماله تمتاز بالعمق وتحقق أكبر المبيعات.

الخشبية وعلى امتداد خمسة أجيال كان أولئك الكادحون يستنشقون الغبار المتصاعد من جذوع الكتان المسحوقة سامحين لأنفسهم بالموت البطيء. وعلى الرغم من هذه المعاناة الطويلة المدى فقد كانوا أناساً مرحين، تراهم أثناء اليوم يحملون جذوع الكتان إلى المكائن القديمة وذلك بدون أدنى حماية من الغبار أو من حرارة أفران التجفيف الشديدة التي تلفحهم دون رحمة بينما يقضون المساء في بيوتهم سعداء وهم يغزلون ويحيكون الصوف ويغنون ويشربون الشاي بالنعناع ويتناولون البطاطس والجبن المصنوع من حليب الماعز ومن حين لآخر كانوا يأكلون أرنباً. لقد كان كل مسكن يحتوي على سرير واحد فقط شديد القرب من الجدار ويكون مخصصا للوالدين، بينما كان الأطفال ينامون على نضد موجودة على محيط الحجرة. في الصباح كانت الحجرة تمتلئ برائحة الحساء الخفيف وفي كل يوم أحد تقدم اليخنة وفي أيام الاحتفالات كانت وجوه الأطفال تشرق بالبهجة وهم يراقبون قهوة جوزة البلوط السوداء وهي تصبح فاتحة

أكثر فأكثر بسب الحليب الذي كانت أمهم المبتسمة تضيفه إلى أكوابهم.

بينما اعتاد الوالدان على التبكير في الذهاب إلى مخازن الكتان الخشبية، فقد كانت الأعمال المنزلية تسند إلى الأطفال فيكنسون الحجرة ويرتبونها ويغسلون الأطباق ويقشرون البطاطس تلك الفاكهة الأثيرة ذات الصفرة الفاتحة والتي كان عليهم بعد ذلك أن يعرضوا قشورها على الوالدين حتى لا يتركوا أي مجال للشك بالإهمال أو التبذير. وحالما كان الأطفال يخرجون من مدرستهم يتجهون إلى الغابة وتبعاً للموسم يشرعون في جمع نبات الفطر والأعشاب مثل الجويسئة والزعتر والكراوية والنعناع والقمعية الأرجوانية وفي الصيف عندما كانوا يحضرون القش من حقولهم الهزيلة يجمعون زهور القش التي تبلغ قيمة الكيلو منها قرشاً واحداً ويباع في صيدليات المدينة بعشرين قرشاً للسيدات اللاتي يسهل خداعهن.

أما الفطر فكان ذا مردود عالٍ فيدفع للكيلو منه عشرون قرشاً وتصل قيمته في حوانيت المدينة

إلى مارك وعشرين قرشاً، ومن أجل جمعه كان الأطفال يزحفون إلى عمق الغابة التي اشتدت خضرتها حتى استحالت إلى ظلام وفي فصل الخريف عندما تدفع الرطوبة الفطر إلى الخروج من باطن التربة كان لكل أسرة تقريباً أماكنها الخاصة المتوارثة جيلاً بعد جيل، التي تجمع منها هذا النبات.

لقد كانت تلك الغابات مثلها مثل مخازن الكتان الخشبية في قرية جدي تخص آل «باليك» الذين يملكون قصراً كبيراً وكان لزوجة كبير العائلة حجرة مجاورة لمعمل الألبان يوزن فيها الفطر والأعشاب وتدفع قيمتها لأصحابها حيث كان ينتصب على الطاولة ميزان آل «باليك» الشهير: ميزان ذو طراز قديم وغريب يزينه طلاء برونزي وقد اعتاد أجداد جدي على الوقوف أمامه، متهدجي الأنفاس منذ أن كانوا أطفالاً صغاراً تحمل أيديهم المتسخة سلال الفطر الصغيرة، وأكياس زهور القش الورقية وهم يراقبون عدد الأثقال التي كانت السيدة «باليك» تضعها على الميزان قبل أن يستقر المؤشر المتأرجح على الخط الأسود تماماً، خط العدالة الرفيع

الذي يعاد رسمه كل عام وبعد ذلك كانت السيدة «باليك» تأخذ الكتاب الكبير ذا الغلاف البني فتكتب الوزن ثم تدفع النقود... بضعة قروش أو عشرة قروش أو بعض قطع من ذات العشرة قروش و نادراً جداً ما كانت تدفع ماركاً كاملاً.

عندما كان جدي صغيراً، كان يوجد إناء زجاجي مملوء بحلوى الليمون من النوع الذي تبلغ قيمة الكيلو منه ماركاً واحداً، وعندما تكون حجرة الميزان تحت إمرة السيدة «باليك» وهي في مزاج جيد، فإنها تعطي كل طفل حبة حلوى؛ فتشرق وجوه الأطفال بالحبور، بنفس الطريقة التي تضئ بها وجوههم في أيام الأعياد عندما تضيف أمهاتهم لأكواب القهوة حتى تصبح فاتحة اللون أكثر فأكثر مثل أطراف شعر الفتيات الصغيرات التي تشبه الكتان بلونها الشاحب.

لقد كان من ضمن القوانين التي فرضها آل «باليك» على القرية عدم السماح لأي شخص بامتلاك ميزان في منزله وهو قانون جد قديم بحيث إن أحداً لم يتساءل ولو لبرهة متى أو كيف استن هذا

القانون الذي فرضت طاعته فكل من تسول له نفسه بمخالفته كان يطرد من القرية ولا يستطيع أن يبيع ما جمعه من الفطر أو الزعتر أو الزهور البرية ولأن نفوذ آل «باليك» كان كبيراً فإن من يطرد من القرية لن يجد في القرى المجاورة من يعرض عليه عملاً أو يشتري منه أعشابه، ومنذ زمن سحيق حين كان أسلافي أطفالاً صغاراً يجمعون الفطر ليشتريه أثرياء مدينة براغ لإضفاء نكهة على أطباقهم من اللحم أو ليخبز في الفطائر، لم يجرؤ أحد قط على خرق هذا القانون، فالدقيق يمكن وزنه بالأكواب والبيض يمكن عده وما يغزل يمكن قياسه بالياردة وفوق هذا كله لم يكن يبدو على ميزان آل «باليك» العتيق أنه قد أصابه خلل يمكن أن يعيقه من أداء مهمته فان خمسة أجيال متعاقبة قد استأمنت ذلك المؤشر الأسود. حقيقة كان هناك بعض الناس الذين يخالفون هذا القانون ولكن بهدوء، فالصيادون كانوا قادرين على كسب مبلغ من المال في ليلة واحدة مساوٍ لما يمكن كسبه خلال شهر كامل من العمل في مخازن الكتان

الخشبية ولكن حتى هؤلاء الناس لم يفكروا بشراء أو صنع ميزان خاص بهم.

لقد غدا جدي أول إنسان على قدرٍ كافٍ من الجرأة ليختبر عدالة آل «باليك» تلك العائلة التي تعيش في القصر الكبير وتمتلك عربتين وتحرص دائماً على كفالة غلام من القرية فتنفق عليه ليتمكن من دراسة علوم الدين في معهد التعليم العالي في براغ وهي ذات العائلة التي اعتاد القسيس أن يلعب مع أفرادها لعبة «التاروك» كل يوم أربعاء، ويزورها رئيس المجلس البلدي يوم رأس السنة الجديدة راكباً عربته وهي في كامل زينتها العسكرية الإمبراطورية، وهي أيضا نفس الأسرة التي منحها الإمبراطور لقباً مع إطلالة أول يوم من عام 1900.

لقد كان جدي إنسانا ذكياً ومجتهداً يزحف في عمق الغابة أكثر مما كان يقوم به أنداده من أطفال عائلتنا، وقد وصل في إحدى المرات إلى المنطقة التي تكثر بها الأشجار الكثيفة الملتفة، التي تقول إحدى الأساطير أن العملاق «بيليقان» كان يعيش فيها

حارساً لكنز مدفون هناك، لكن جدي لم يخف من ذلك العملاق، بل كان يشق طريقه إلى غور المنطقة حتى عندما كان مجرد صبي صغير فقد كان ينجح في جمع كميات كبيرة من الفطر بل أنه أحضر مرة نصف كيلو من الكمأ فدفعت له السيدة «باليك» ثلاثون قرشاً.

اعتاد جدي على كتابة كل ما يأخذه لآل «باليك» وذلك على صفحة منزوعة من التقويم: كل رطل من الفطر وكل غرام من الزعتر، وعلى الجانب الأيمن كان يكتب بخطه الطفولي المبلغ الذي يأخذه لقاء كل شئ، كان يسجل كل قرش منذ أن كان عمره سبع سنوات إلى سن الثانية عشرة وقد تزامنت ذكرى ميلاده الثانية عشرة مع بداية عام 1900، ولأن آل «باليك» قد انضموا إلى الطبقة الأرستقراطية بقرار إمبراطوري فقد قرروا منح كل أسرة في القرية ربع رطل من القهوة البرازيلية الأصلية إلى جانب مشروب مجاني وبعض التبغ للرجال وأقيم احتفال ضخم في القصر الكبير واصطفت العربات في طريق أشجار خشب الحور الممتد من البوابات الأمامية إلى القصر.

وزعت القهوة في اليوم الذي سبق الاحتفال الكبير وذلك في الحجرة الصغيرة التي تحتوي على ميزان آل «باليك» الذين أصبح لقبهم رسمياً «باليك فون بيليقان» لأنه وفقاً للأسطورة السابق ذكرها فإن العملاق «بيليقان» كان يملك قلعة عظيمة في نفس الموقع الذي توجد عليه أملاكهم الحالية.

كان من عادة جدي أن يحكي لي كيف أنه بعد خروجه من المدرسة ذهب ليحضر القهوة لأربع عائلات: «البروتشيرز» وهي أسرته و«تشيكس» و«فايدلرز» و«فولاس» حيث إنه كان عصر يوم عيد السنة الميلادية الجديدة والعمل جارٍ على قدم وساق من تزيين لغرف استقبال الضيوف إلى خبزٍ للحلوى والكعك، ولأن هذه العائلات لم تكن لتستغني عن أربعة صبية ليذهبوا إلى القصر لإحضار ربع رطل من القهوة.

مكث جدي ينتظر وهو جالس على المقعد الخشن في الحجرة الصغيرة بينما كانت «جيرترود» تعد أربعة من أكياس القهوة المغلفة، نظر جدي إلى الميزان فوجد أن ثقل الرطل لايزال موجوداً على الكفة اليسرى، ولأن السيدة «باليك فون بيليقان» كانت

مشغولة بالتجهيزات للاحتفال، فعندما كانت «جيرترود » تهم بإدخال يدها في إناء حلوى الليمون لتعطي جدي واحدة منها اكتشفت أنه كان خالياً إذ إنه يعبأ مرة واحدة في السنة بكيلو واحد ثمنه مارك واحد، ضحكت الفتاة قائلة: «انتظر هنا بينما أحضر القهوة».

كان جدي يقف أمام الميزان، الذي يوجد عليه ثقل الرطل فأخذ أكياس القهوة الأربعة التي عبئت وختمت في المصنع ووضعها على الكفة الخالية، وتسارعت دقات قلبه وهو يراقب إصبع العدالة ذا اللون الأسود وهو يستقر على جهة اليسار فإذا بالكفة ذات الرطل تنزل إلى الأسفل ويظل رطل القهوة مرتفعاً في الهواء وتسارعت دقات قلبه أكثر مما لو كان مختبئاً خلف شجيرة في الغابة خوفاً من العملاق وأخذ يتحسس الحجارة الصغيرة الموجودة في جيبه التي اعتاد على حملها ليستعملها في إطلاق النبل على العصافير، التي تنقر ما تزرعه والدته من خضروات الملفوف فوضع منها ثلاثة، أربعة، خمسة

بجانب الأكياس إلى أن رجحت الكفتان وانطبق المؤشر أخيراً على الخط الأسود.

أخذ جدي القهوة ووضع الحجارة الخمسة في منديله وإذا «بجيرترود» يعود بمؤونة سنة كاملة من حلوى الليمون من أجل أن تشرق وجوه الأطفال بالسعادة وشرعت تجعل حبات الحلوى تجلجل في الوعاء الزجاجي بينما كان الطفل الصغير الشاحب لايزال واقفاً في مكانه ولا يبدو أن أي شئ قد تغير.

أخذ جدي ثلاثة فقط من الأكياس فنظرت الفتاة إليه بدهشة وقد رمى حبة الحلوى على الأرض وسحقها تحت قدمه قائلاً: «أريد رؤية السيدة باليك».

«السيدة باليك فون بيليقان من فضلك».

«حسناً، السيدة باليك فون بيليقان».

ولكن «جيرترود» ضحكت فقط فعاد إلى القرية، وأعطى القهوة إلى «تشيكس» و«فايدلرز» و«فولاس» وحمل حجارته الصغيرة في منديله وأخذ يغذ السير في الظلام واضطر أن يمشي مسافة طويلة

قبل أن يجد شخصاً يملك ميزاناً - أو على الأصح - سمح له بامتلاكه. ولأنه كان يعلم أن لا أحد في قريتي «بلاوقاو» و«بيرناو» يملك ما يطلبه، فقد سار خلالهما مباشرة، حتى وصل بعد ساعتين إلى «ديلهايم» المدينة الصغيرة، التي يعيش فيها الصيدلاني «هونيش» الذي كانت تنبعث من بيته رائحة الفطائر الطازجة حتى أنه حينما فتح «هونيش» الباب للصبي الذي كاد البرد أن يجمده كانت رائحة الطعام تخرج مع أنفاسه وهو يدخن سيجاراً رطباً بين شفتيه الرفيعتين، لوهلة أمسك الرجل بقوة يدي الصبي الباردتين وسأله: «ما الأمر هل ازداد صدر والدك سوءاً؟».

«لا، فأنا لم آت من أجل الدواء، إنما أردت أن.........» وفتح جدي منديله وأخرج الحجارة الخمسة وقال «لهونيش»: أريد منك أن تزنها لي».

أخذ جدي ينظر بقلق إلى وجه الرجل و لكن حينما لم يتفوه بشئ و لم يغضب بل حتى لم يسأل عن أي شئ فقال له جدي: «هذا هو المقدار المفقود من العدالة».

لما دخل جدي الحجرة الدافئة أدرك كم كانت قدماه مبتلتين، فقد أغرق الثلج حذاءه الرخيص إلى جانب ما أمطرته به أغصان الغابة من الثلج الذي أصبح الآن سائلاً، كم كان متعباً وجائعاً وفجأة بدأ يبكي لأنه تذكر كميات الفطر والأعشاب والزهور، التي كانت توزن على الميزان الجائر وفكر في الأجيال السابقة من آبائه وأجداده الذين أجبروا إلى ترك ما يجمعونه من الفطر والزهور يوزن على ذاك الميزان فتملكته موجة عارمة من الإحساس بالظلم وازداد نحيبه وعلا. وبدون أن ينتظر أن يقول له أحد تفضل بالجلوس، جلس على كرسي متجاهلاً الفطائر وكوب القهوة الساخنة، التي وضعتها أمامه السيدة «هونيش» السمينة اللطيفة، ولم يتوقف عن البكاء حتى عاد «هونيش» من المحل في مؤخرة الدار وجعل الحجارة تتدحرج على كفه وقال لزوجته بصوت منخفض: «خمسة وخمسون غراماً بالضبط».

قفل جدي عائداً ماشياً خلال الغابة لمدة ساعتين، حتى بعد تعرضه للعقاب بالضرب لم يقل شيئا، لم ينبس ببنت شفة حينما سئل عن نصيب

أسرته من القهوة، أمضى المساء كله يجري حساباته على قطعة الورق، التي كان مدوناً عليها كل ما باعه للسيدة «باليك» وعندما انتصف الليل وسمع المدفع وهو يطلق من القصر وجلجلت القرية بالصخب والضحك وقبلات أفراد العائلة واحتضان بعضهم البعض فإذا به يكسر هدوء السنة الجديدة بقوله: «إن آل «باليك» يدينون لي بثمانية عشر ماركاً واثنين وثلاثين قرشاً» ومرة أخرى فكرفي كل أطفال القرية وأخيه «فريتز» الذي جمع الكثير جداً من الفطر وأخته «لودميللا» فكر في مئات الأطفال الذين جمعوا الفطر والأعشاب والزهور لآل «باليك» وهذه المرة لم يبك بل أخبر والديه وأخوته باكتشافه.

عندما ذهب آل «باليك فون بيليقان» إلى الاحتفال الديني الذي يقام بمناسبة بدء السنة الجديدة في عربتهم المغطاة بسترتهم الجديدة المزينة باللونين الذهبي والأزرق والمغطاة بالنياشين كعملاق رابض تحت شجرة تنوب، رأوا الوجوه الجامدة الشاحبة تحدق بهم بدل ما توقعوه من أن يجدوا أكاليل الزهور في القرية أو أغان تنشد من أجلهم أو هتافات وتراحيب،

ولكن القرية كانت تبدو مهجورة بالكامل عندما كانت عربتهم تسير فيها، وعندما اعتلى الخطيب المنبر ليلقي خطبة السنة الحديدة أحس ببرود وإحباط هؤلاء القوم الذين كانوا عادة هادئين ومسالمين، فتعثر عدة مرات في كلامه إلى أن عاد إلى مكانه يتصبب عرقاً وعندما غادر آل «باليك» المكان مشوا عبر صف من الوجوه الصامتة الشاحبة ولكن السيدة الصغيرة توقفت أمام مقاعد الأطفال وبحثت عن وجه جدي، الصغير الشاحب «فرانز بروتشتر» وسألته: «لماذا لم تأخذ القهوة إلى أمك؟» فوقف جدي وأجابها: «لأنكم تدينون لي ما يساوي قيمة خمسة كيلو من القهوة» وأخرج حجارته الخمسة من جيبه وأراها إياها قائلاً: «إن هذا القدر، خمسة وخمسون غراماً ناقص من كل رطل من عدالتكم»، وقبل أن تتمكن السيدة من قول أي شئ رفع الرجال والنساء أصواتهم بالغناء مرددين «حكمت عليكم العدالة بالموت».

وفي أثناء تواجد آل «باليك» في الاحتفال اقتحم الصياد «فيلهم فولا» الغرفة الصغيرة وسرق الميزان والمجلد الضخم، الذي قُيد فيه كل كيلو من

الفطر وزهور القش أي كل ما اشتروه من أهل القرية. وقد أمضى رجال القرية عصر أول يوم من السنة الجديدة في حجرة الاستقبال بمنزل أجدادي يجرون حساباتهم فحسبوا العشر من كل شئ باعوه إلى أن توصلوا إلى ألوف كثيرة من الجنيهات الفضية ولم يصلوا إلى نهاية بعد، وإذا ببعض قوات من الشرطة تصل وتقتحم المكان و تملأه بالصرخات والطعنات وتسترد بالقوة الميزان والمجلد هذا بالإضافة إلى مقتل أخت جدي الصغرى «لودميللا»، كما جُرح بعض الرجال وطعن الصياد «فيلهم فولا» أحد رجال الشرطة حتى الموت.

لم تكن قريتنا هي الوحيدة التي تمردت فقد تبعتها أيضاً «بلاوقاو» و«بيرناو» ولمدة أسبوع تقريباً لم يكن هناك أي عمل في مخازن الكتان، وانتشر الكثير من أفراد الشرطة يهددون الرجال والنساء بالسجن فعادوا إلى العمل كما أجبر آل «باليك» أحد رجال الدين على عرض الميزان على الجميع في مبنى المدرسة ليروا كيف أن مؤشر الميزان يعمل بدقة ولكن لم يذهب أحد إلى المدرسة فوقف

الرجل هناك بلا معين وحيداً مع الميزان و الأثقال وأكياس القهوة. كما عاد الأطفال إلى جمع الزعتر والزهور، ولكن في كل يوم أحد وبمجرد رؤية آل «باليك» فإن الترنيمة كانت تبدأ «حكمت عليكم العدالة بالموت» إلى أن صدر قرار بمنع غنائها في جميع القرى.

اضطر والدا جدي إلى ترك قبر ابنتهم الصغيرة ومغادرة القرية بأكملها و أصبحوا صانعي سلال ولكنهم لم يستقروا في أي مكان لأنهم كانوا يتألمون حينما يجدون أن العدل مفقود في كل مكان فإصبع العدالة كان دائماً يتأرجح بطريقة خاطئة فكانوا يمشون خلف عربتهم التي تزحف ببطء على الطرقات الريفية آخذين معهم عنزتهم النحيلة وربما استطاع المارة في بعض الأحيان أن يسمعوا صوتاً من العربة يغني: «حكمت عليكم العدالة بالموت» وكل من أراد أن يصغي، وقليل ما هم، كان بإمكانه أن يستمع إلى حكاية آل «باليك فون بيليقان» الذين نقص العشر من عدالتهم.

* * *

دوت كـوم

دورا اريــه

ترجمة ماجد المحمد

كـانـت دوروتـيـا كـومـبـفـورت مـسـتـلـقـيـة فـي الأرجوحـة الـشـبـكـيـة بـحـديـقـتـهـا فـي أحد مـسـاءات الصيف الجميلة النادرة. كانت تعيد قراءة كتاب كثيراً مـا قـرأتـه خـلال ثـمـانـين عـامـاً - كـتـاب «أوراق بيكويك» لتشارلز ديكينز. لقد جعلها تشعر بالأمان والطمأنينة إذ عاد بها إلى الثلاثينيات من القرن

العشرين عندما قرأت لأول مرة الطبعة المختصرة التي وزعها مدرس اللغة الإنجليزية في المدرسة الثانوية.

صخب ازدحام السير على طول الطريق الرئيسة، (الذي تسرب إلى مسمعها رغم جدار القرميد العالي الذي يفصل بينهما) زعزع أساساته وعكر صفو تركيزها. وهكذا تمددت وأدارت المذياع وقد ضبطت سماعتها لتلتقط آخر الأخبار. لقد كان ذلك حقاً عادة من عاداتها. كلها أخبار سيئة، بلا شك - ساسة فاسدون بمغلفات بنية (حول ماذا كانت، بالضبط؟)، وزوجات قتلن أزواجهن (ألم يدركن أن عليهن أن يصبرن إن تزوجت إحداهن رجلاً؟)، أما هي فلم تتزوج أبداً - فلديها إحساس أكبر من ذلك - حتى ولو كان أصدقاؤها القدامى في المدرسة يتهامسون بشائعات تقول إنها «وضعت على الرف». ومهما كان، فإن كلماتهم قد فقدت معانيها إلى حد ما حينما كبروا بسرعة، وكبرت عائلاتهم سريعاً.

ثمة أشياء لم تستطع دوروتيا استيعابها نهائياً إذ كانت تجهد نفسها لتسمع الإعلانات بالمذياع. لم

تربك نفسها بالتلفاز - فهي على أي حال قد عاشت سنوات طويلة دون تلفاز ولم تشعر بالحاجة إليه الآن. كما أنها لم تكن لتعول كثيراً على عينيها؛ لكن شيئاً واحداً كان يقلقها دائماً - فمافتئت وسائل الإعلام تشير إلى موقع على شبكة الإنترنت «دبليو دبليو دبليو آي دوت كوم» «WWW ie dot com»، وبدا ذلك وكأنه يشير إليها بطريقة غامضة. ألم تكن معروفة دائماً بـ «دوت كوم» من محبيها من المقربين والأعزاء؟

خطوات على طول الممر المفروش بالحصى جعلها تبقى متيقظة. بيتر بايرنيز العجوز، الذي كان يعيش على بعد ميلين أسفل الطريق، قد خدعته باحثة اجتماعية كاذبة تسمي نفسها «آيرين»، دخلت من خلال بابه غير المقفل في أحد الصباحات المثلجة، بثيابها الأنيقة وبتودد وارتعاش من البرد. وذهب بيتير العجوز بلطف إلى المطبخ، وكان قد خرج مؤخراً من المستشفى، وذلك ليصنع شاياً، وللأسف. عندما عاد كانت قد اختفت، وهكذا أخذت مدخراته البالغة 300 جنيها!

«مرحباً عمتي دوت كوم.... ».

جاء صوت ابنة أخيها الأثيرة يداعبها! لقد نسيت أن ساندرا كانت قادمة لتناول الشاي.

«.... لاتزالين تحرثين في كتب ديكنز القديمة، أليس كذلك؟ لا أحد يقرأ له الآن. فكتاباته طويلة جداً ومملة إلى حد بعيد. عليك ألا تجهدي عينيك بقراءة الأحرف الصغيرة. لاتزالين عظيمة قياساً على عمرك.... ».

«إذا تجرأت على قول ذلك ثانية، يا فتاتي، فسأصنع منك مربى فاكهة». استجمعت دوروتيا يدها النحيلة بقبضة غضب ساخر. وتابعت قائلة وهي تنزل من أرجوحتها، وقد أخذت بذراع الفتاة لترافقها راجعة إلى المنزل: «ماذا يعني دبليو دبليو دبليو؟».

«حسناً، إنها تشير إلى موقع الشبكة طبعاً».

أومأت دوروتيا برأسها وقد اكتنفها الغموض. موقع الشبكة الوحيد الذي أحاطت به علماً كان زاوية معينة من سطح غرفة جلوسها - لقد أبقى الشتاء

على عنكبوت أسود كبير كانت تنظر إليه باحترام لسببين، الأول لأنه ساعد في التخلص من أعداد الذباب في الصيف، والثاني أنه كان لديها شيء من الإيمان بالخرافة القديمة من أن قتل أنواع العناكب يجلب الحظ السيّء.

حصلت ساندرا على الدرجة الجامعية في دراسة الكمبيوتر - حتى إنها حاضرت في هذا الموضوع، هكذا فهمت دوروتيا. في إحدى المرات شرعت تشرح كل ذلك لعمتها، لكن بسبب جدولها الزمني المحدود لم يسر الدرس قدماً إلى أبعد من «الفأرة».

دل ذلك على أن دوروتيا كانت تدرك أن كلمة «فأرة» في هذه الأيام لم تعد تشير بالضرورة إلى ذلك المخلوق الصغير الذي يدب تحت إزار الحائط ويأكل الجبن (وعلى كل، لم تكن متأكدة تماماً أنها تود نصب شرك لفأر العصر الجديد - لقد كانت الحياة أكثر بساطة قبل أن يظهر على الساحة).

وليس من المدهش، كما توهمت دوروتيا، أن تعتبرها ساندرا غير متعلمة وغبية بالأحرى. كان

عليها أن تعترف بأنها، وبعيداً عما سببته التقنية الحديثة من فوضى في حياتها، قد أصبحت كثيرة النسيان باكراً. فالكلمات، وحتى الأسماء تهرب منها بعد برهة وبدت أحاديثها تميل إلى الرجوع للماضي - عن أحداث ليس للصغار اهتمام أو معرفة بها.

لكن غير متعلمة؟ استطاعت دوروتيا استذكار أيام دراستها كما لو كانت البارحة. فقد كانت هناك «نظرية فيثاغورث» بكل فقراتها الواضحة؛ ومسرحيات شكسبير؛ وذلك الكتاب «قلب الظلام» لمؤلفه جوزيف كونراد؛ وكل هاتيك التواريخ؛ والمجاميع الصعبة (التي بدا أنهم يحسبونها كلها بحاسبات صغيرة هذه الأيام). كانت هنالك الخياطة والحياكة - كل هذه الثياب للبحارة وصيادي أعماق البحار خلال الحرب العالمية الثانية. اعترف ساندرا أنها لم تتعلم الحياكة أبداً. فلا ضرورة لذلك في هذا الزمن الذي توفرت فيه الألبسة الجميلة المصنوعة آلياً.

رشفتا الشاي من فناجين دريسدين الخزفية الصينية التي أصرت دوروتيا على إخراجها؛ مكرهة

اعتادت على الشرب من الأكواب القبيحة التي جادت به أسرتها عليها. دقت ساعة الجد أجراس ويستمينستر وأعلنت الساعة الخامسة، مولدة شعوراً من الانسجام والأمن الذي كان يعيشه العالم القديم. تلاشى القلق الذي انتاب المساء وغدا التعانق العاطفي بين الإنسانين ملموساً.

نهضت ساندرا، وبعد أن تفحصت جهاز إنذار الحريق ورتاجات الأبواب، طالت بيدها كمنجة من أعلى المزينة وأعطتها لعمتها.

«اعزفي لنا لحناً قبل أن أذهب يا عمتاه» قالت وهي تلاطفها تواقة، أخذتها دوروتيا بمحبة بيديها الضعيفتين.

وعندما شرعت تنبعث النغمات - قصائد غنائية أيرلندية قديمة، وموسيقى راقصة، وموسيقى اسكوتلندية، وموسيقى الرقصة المزمارية - أغمضت ساندرا عينيها عن حياة جيلها، حيث ملئت كل لحظة يقظة بعمل مجهد. في الغرفة الخلفية بدأ طائر الكناري بالغناء متعاطفاً، وعلي عتبة النافذة

العريضة صارت القطة تخرخر بمنتهى السرور. كان هذا عالماً سرمدياً.....

قطع الطنين المرتفع المنبعث من هاتف ساندرا النقال سحر الخلود وعاد الحاضر المزعج إلى الأذهان. «عليّ أن أذهب يا عمتاه. شكراً على الشاي والموسيقى. انتبهي لنفسك».

طبعت قبلة عجلى على وجنتيها وذهبت كعصفة ريح حادة - تاركة دوروتيا مع غسيلها وتأملاتها.

دوت كوم دوت آي.

* * *

العربي المسكين البائس

وليام سارويان

W. Saroyan

ترجمة فتحي الجميل وسلوى النعيمي

كان خالي خوسروف رجلاً بالغ القوة دائم الحزن، اتّخذ في أحد الأعوام صديقاً قصيراً صامتاً كالصخرة

*) النص الأصلي:

"The poor and Burning Arab".

*) المصدر:

william Saroyan: My Name is Aram Coedition ladder, ed Neo - carthage. U.S.A and tunisia, 1987. PP 100-107.

جاء من بلد بعيد. وكان هذا الرجل عربياً يدعى «خليل». ولم يكن أكبر حجماً من طفل في الثامنة من عمره. لكنه كان كخالي خوسروف ذا شاربين كثيفين. ولعله كانت في بداية الستين من عمره. لكنه يبدو - رغم شاربيه - أقرب في طبعه إلى طفل منه إلى رجل. كانت عيناه عيني طفل لكنهما مليئتين بسنوات الذكرى، سنوات عديدة من الانفصال عمّا يحبه حباً جماً كوطنه ووالده ووالدته وأخيه وحصانه ربما، أو أي شيء آخر. وكان شعر رأسه ناعماً كثيفاً أسود مفروقاً إلى الجهة اليمنى كما تعلّم الأطفال - الذين وصلوا أمريكا للتو من وطنهم - أن يفرقوا شعورهم.

وفي الحقيقة كان رأسه - باستثناء شاربيه - كرأس تلميذ، كما كان جسمه - باستثناء كتفيه العريضين - كجسم تلميذ. ولم يكن يستطيع التحدث بالإنجليزية، ولم يحفظ إلا بعض الكلمات الأرمينية، ولكنه لم يكن يتحدث كثيراً على أي حال. وعندما يتحدث كان يتكلم بصوت لا يبدو صادراً من ذاته بقدر ما هو صادر من بلده البعيد. كان يتحدث أيضاً

كما لو كان آسفاً لأنه يتحدث، وكما لو كان من المحزن محاولة قول ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات، وكما لو أنَّ كلَّ ما يمكن قوله لن يزيده إلاَّ حزناً.

لم يكن أحد منا يعرف كيف كسب صداقة خالي خوسروف الرجل الذي كان عليه قول شيء ما على الأقل. كان هناك النزر القليل الكافي الذي نتعلمه من كثيري الكلام، وبصفة أقل ممن لا يتكلمون إلا ليطلبوا من شخص آخر أن يصمت - كما في حالة خالي خوسروف.

ومن الأرجح أن يكون خالي خوسروف قد التقى به في نادي «آراكس» حيث يلتقي الرجال لممارسة لعبة من ألعاب بلدهم الأصلي تسمى «الطاولة»، وكان خالي يكره الخسارة في اللعب، لكنه يكره أيضاً كل من لا يتقبل الخسارة، ويصيح في وجهه قائلاً: «ما الذي يغضبك؟ إنها لعبة. أليست كذلك؟ أخسرت حياتك بخسارتها؟ مع أنه يخسر هو نفسه حياته حين يخسر جولة، لكنه لا يعتقد أن أي شخص آخر يمكن أن يأخذ اللعبة مأخذ الجد كما يأخذها هو،

بل يعتقد أن اللعبة عند الآخرين ليست إلاَّ مجرد لعبة. أما بالنسبة إليه فإن اللعبة هي الحياة نفسها.

لقد كان نادي «آراكس» مكاناً شهيراً في ذلك العهد، ومازال كذلك إلى اليوم رغم أن كثيراً ممن كان يرتاده قد مات منذ عشرين عاماً، وكان هذا المكان مليئاً بالأرمن غالباً، لكن آخرين كانوا يرتادونه أيضاً وهم كل من كان يتذكّر وطنه ويتمتّع بطعام الوطن وشرابه وأغانيه وحكاياته، وكل من يرغب في أن يحل بمكان شبيه ببيته وإن بَعُد عنه آلاف الأميال.

كان خالي خوسروف - في معظم الأحيان - يصل هذا المكان في حدود الثالثة بعد الزوال. وقد يظل واقفاً برهة ملقياً نظرة عابرة على الحضور ثم يجلس في زاوية وحيداً، ويظل دوماً جالساً ساعة دون حراك، ثم قد ينصرف وقد اشتد غضبه رغم أن أحداً لم يخاطبه. وكان يقول: «ياللصغار المساكين، ياليتامى الصغار المساكين البؤساء». وكان منالمحال ترجمة عبارة «مسكين وبائس» إلى الإنجليزية، ورغم ذلك فلا شيء أكثر حزناً من «المسكين والبائس» في الحياة والعالم. والغالب على الظن أن خالي خوسروف

لاحظ - وهو جالس ذات يوم في النادي - العربي القصير، ورأى فيه رجلاً له قيمة ومكانة. ولعل الرجل كان جالساً وهو يلعب «الطاولة» واضعاً كتفيه العريضين على الطاولة برأسه الطفولي مفعماً بالفهم والحزن، ولعل خالي خوسروف قد رآه بعد انتهاء اللعبة ينهض ويقف، فلم يكن حجمه أكبر من حجم طفل.

ومن المحتمل أن يكون هذا الرجل قد جاء إلى نادي «آراكس» وهو لا يعرف خالي خوسروف، ولاعبه الطاولة وخسر ولم ينبس ببنت شفة. وكيفما كانت بداية صداقتهما، وكيفما كان التفاهم بينهما، وكيفما كان تشاركهما في بعض الأمور فإنهما التقيا أحياناً في منزلنا، وكنا مسرورين باستضافتهما.

نسي خالي خوسروف في المرة الأولى التي استضاف فيها العربي إلى منزلنا أن يعرّفنا به. وظنت أمي العربي من أهل بلدنا أو ربما ابن عم بعيد القرابة، رغم أنه أقل سمرة وأقل حجماً من أغلب أفراد عائلتنا.

ولم يجلس العربي يومئذ إلا بعد أن طلبت منه أمي ستَّ مرات أن يعتبر نفسه من أهل البيت، وقالت في نفسها: «لعله لم يتمكن من سماعي».

كلا، لابد أنه قادر على السماع، فقد كان يجهد نفسه في الإصغاء، ولعله لم يفهم طريقتنا في التحدث بالأرمينية. وقد سألته أمي إلى أي مدينة ينتمي فلم يجب. وقال لها خالي خوسروف بصوت مرتفع: «إنه يتيم صغير مسكين وبائس».

وظنت أمي لوهلة أن العربي يود التكلم. لكن سرعان ما اتضح أن لا شيء يجرح إحساسه - مثله مثل خالي خوسروف - أكثر من التكلم. كان يستطيع التكلم إن كان ذلك ضرورياً، لكن - في الحقيقة وببساطة - لم يكن يوجد ما يُقال. وطلبت مني أمي مغادرة الغرفة قائلة: «إنهما يرغبان في التحادث».

قلت: «التحادث؟».

قالت: «إنهما يرغبان في أن يكونا وحيدَيْن».

جلست عند الطاولة في الغرفة المجاورة، وبدأت أقلب صفحات كتاب قديم كنت قد قرأته سابقاً كلمة

كلمة، ولابد أنني قد رحت أقلّب الصفحات بطريقة سريعة نوعاً ما، إذ إن خالي خوسروف صاح قائلاً: «هدوءاً أيها الولد، هدوءاً».

وظل الرجلان جالسيْن هناك معاً طيلة ساعة، ثم غادر العربي المنزل دون أن ينبس بكلمة. فعدتُ وجلست حيث كان يجلس. وقلت: «ما اسمه؟». فقال خالي خوسروف: «اسمت».

قلت: «حسناً.. لكن ما اسمه؟».

كان خالي خوسروف شديد الغضب ولم يعرف ما يفعل. فصاح في أمي كما لو أن أحداً بصدد قتله: «مريم! مريم!» فهرعت أمي إلى الغرفة قائلة: «ما الأمر؟».

قال خالي خوسروف: «أخرجيه من فضلك».

- ما الخطب؟

- إنه يريد معرفة اسم العربي.

- حسن إنه طفل، وهو يريد معرفة الأشياء، فأخبره.

فصاح خالي خوسروف قائلاً: «حسناً.. أنت

أيضاً! أختي أنا ، أختي أنا الصغيرة المسكينة البائسة».

قالت أمي: «حسناً.. ما اسم العربي؟».

فقال خالي خوسروف: «لن أذكره. هذا كل شيء. لن أذكره».

ونهض من مكانه وغادر المنزل ففسّرت أمي ذلك قائلة: إنه لا يعرف اسم الرجل».

وقصدني خالي خوسروف بعد ثلاثة أيام حن أتى إلى منزلنا مصحوباً بالعربي، وقال: «اسمه «خليل».. والآن انصرف».

غادرت المنزل وانتظرت في الخارج وصول أحد أبناء عمتي. وحين لم يأت أحد بعد عشر دقائق، ذهبت إلى منزل ابن عمي «مراد»، وقضيت ساعة أجادله حول من منا سيصبح أقوى من صاحبه خلال الخمس سنوات القادمة.

وعندما وصلت المنزل، كان الرجلان قد انصرفا ، فسألت أمي:

- عمّ تحدثا ؟

- لم أصغ إليهما.

- ألم يتحادثا البتّة؟

- لا أدري

- إنهما لم يتحادثا.

- بعض الناس يتحدث عندما يكون لديه ما يقول. وبعض الناس ليس كذلك.

- كيف تستطيعين التحدث إن لم تقولي أيّ شيء؟

- بأن نتحدث دون كلمات. إننا نتحدث دوماً دون كلمات.

- حسن.. ما فائدة الكلمات إذن؟

- هي ليست ذات فائدة في معظم الأحيان، وهي في الغالب لا تفيد إلاّ في إخفاء ما تريد قوله حقاً، أو ما لا تريد أن يُعْرَف.

- حسن.. وهل تحادثا ؟

- أظن أنهما تحادثا إنهما ما فتحا فميهما البتة،

لكنهما ظلا يتحادثان كامل الوقت. إنهما يفهم أحدهما الآخر دون حاجة إلى الكلام، فليس لديهما ما يخفيانه.

- وهل يعرفان حقاً عمّ يتحادثان؟

- طبعاً.

- حسن.. عم يتحادثان؟

- لا أستطيع إخبارك، لأن ذلك لا يقال بالكلمات، لكنهما يعرفانه.

كان خالي خوسروف والعربي يأتيان إلى منزلنا طيلة عام بين الفينة والأخرى ويبقيان معاً مدة ساعة حيناً ومدة ساعتين أحياناً، وذات مرة صاح خالي خوسروف في وجه العربي قائلاً: «لا شيء.. قلت لك!» ورغم ذلك لم ينطق العربي بكلمة. لكن شيئاً لا يقال البتّة في معظم الأحيان إلى أن يحين وقت الانصراف، ثم قد يقول خالي خوسروف بهدوء: «يااليتامى المساكين البؤساء».

واكتشفت ذات يوم حين أتى خالي خوسروف إلي

منزلنا بمفرده أن العربيّ لم يزر بيتنا خلال بضعة أشهر. فقلت: «أين العربي؟».

- أيّ عربيّ؟

- ذاك العربي القصير المسكين البائس الذي اعتاد المجيء معك إلى هنا. أين هو؟

فصاح خالي خوسروف قائلاً: «يا مريم!».

فقلت في نفسي: «أي خطإ ارتكبتُ الآن؟ ماذا فعلتُ الآن؟»

فصاح ثانية: «مريم! مريم!»

فأتت إلى الغرفة قائلة: «ما الأمر؟».

قال خالي خوسروف: «من فضلك! إنه ابنك وأنت أختي الصغرى. اصرفيه من فضلك. إني أحبك حباً جمّاً. إنه أمريكي، وُلِدَ هنا وسيكون رجلاً عظيماً ذات يوم، لا شك في ذلك. اصرفيه من فضلك».

فقالت أمي: لِمَ؟ ما الأمر؟

- ما الأمر؟ ما الأمر؟ أنا أحبه، لكنه يطرح الأسئلة.

- أرام.

كان خالي خوسروف غاضباً مني وكنت أنا أيضاً غاضباً منه.

قلت: «أين العربي؟»

التفت خالي خوسروف إلى أمي وقال: «أنت هناك. هو ابنك، وهو ابن أختي من دمي. أليس كذلك؟ إننا جميعاً مساكين وبؤساء إلاّ هو».

قالت أمي: «أرام».

قلت: «حسناً.. إذا لم تتكلم فلن أفهم. أين العربيّ؟»

فغادر خالي خوسروف المنزل دون أن ينطق بكلمة.

قالت أمي: «لقد مات العربي».

- متى أخبرك بذلك؟

- لم يخبرني.

- وكيف اكتشفت ذلك؟

- لا أدري. لكنه مات.

ولم يعد خالي خوسروف لزيارة منزلنا لعدة أيام، وظننت لوهلة أنه قد لا يعود لزيارتنا أبداً. وحين عاد أخيراً، جلس في الغرفة وقبعته على رأسه، وقال: «لقد مات العربي. مات يتيماً في عالم غريب بعيداً عن منزله بستة آلاف ميل. كان يرغب في العودة إلى بلده والموت هناك. كان يرغب في رؤية أبنائه مرّة أخرى. كان يرغب في التحدث إليهم ثانية. كان يرغب في سماع أصواتهم، لكنه كان مفلساً، وقد تعوّد على التفكير فيهم دائماً. لكنه الآن ميّت.. فانصرف الآن. إني أحبك».

أردتُ أن أُلقي مزيداً من الأسئلة عن أبناء العربي، عن عددهم وعن مدة ابتعاده عنهم وغير ذلك. لكنني قررت زيارة ابن عمي «مراد» لأعرف مَنْ منا أقوى الآن من الآخر. لذلك انصرفت دون أن أنبس بكلمة، وهو ما قد أبهج خالي خوسروف ربما بهجة عظيمة، وجعله يشعر أن ثمة أمل فيّ على كل حال.

* * *

بـــــدءاً

يصدر هذا العدد، وأنظار العالم تتجه إلى منطقتنا العربية، بين معتد على حقوقها، وطامع في ثرواتها، ومتعاطف مع شعوبها، وآسف لما يجري فيها. طبول الحرب يقرعها الأقوى هيمنة، ويعترض كثيرون شرقاً وغرباً، من خلال قرار سياسي، واحتجاج جماهيري، وتعبير سلمي، وكثيرون لا يملكون سوى سلاح الكلمة، للتعبير عن قناعاتهم.

حرص شعراء العالم، المحبون للسلام، على التعبير عن رؤاهم، تجاه ما يجري في عالم اليوم. اختفت بينهم الحدود الجغرافية، وتلاشت الفروق الثقافية، وتنامت وحدة المشاعر الإنسانية؛ في الدعوة إلى السلام.

نوافذ صوت أدبي تحتضن ثقافات متعددة، وتدعو - دائماً - إلى حوار حضاري بين شعوب العالم، عبر الكلمة والفكر والإقناع، بعيداً عن آلة الحرب، التي تهلك الحرث والنسل. في هذا العدد أرادت أن تعبر عن موقفها ورؤيتها الإنسانية، من خلال ترجمة قصائد لشعراء عالميين، جاءت جميعها تحت عنوان «الشعر ضد الحرب».

في هذا الشهر (مارس/ آذار)، يلتقي جمع أكاديمي عربي

الهوى والاهتمام، ينتمي أفراده إلى ثقافات متعددة، من خلال «قراءة النص»، الملتقى الثقافي السنوي، الذي ينظمه نادي جدة الأدبي الثقافي، واختار له هذا العام محور «الترجمة». كانت الاستجابة مبهجة، بتميز المشاركين فيها، وتنوع بحوثهم، التي لامست عدداً من المحاور، منها: نظريات الترجمة، الترجمة الثقافية، الترجمة والعولمة، الترجمة والتقنية، الترجمة والتعريب، ترجمة المصطلحات، وترجمة الإبداع.

نوافذ - بكل تقدير - تحيي الأخوة والأخوات المشاركين في هذا الملتقى، وتشعر بكثير من الانتشاء، حين تجد هذا الدعم الكبير من النادي والمشاركين في اتجاه الترجمة، المجال الذي تتكئ عليه **نوافذ**، وترى فيه وسيلة مؤثرة من وسائل التواصل بين الشعوب والثقافات. ويأتي المقال الأول في هذا العدد ليكون مقدمة لهذا الملتقى، الذي سوف تقوم الشقيقة الكبرى **علامات**، بنشر كافة بحوثه في عدد قادم إن شاء الله.

في هذا العدد، نتواصل مع ثلاثة أدباء من الفائزين بجائزة نوبل، للحديث عن تجربتهم الكتابية، إضافة إلي عدد من القصص القصيرة، التي تمثل أربع ثقافات مختلفة. نقدر للقراء والمترجمين دعمهم وتواصلهم، ونرفع أكف الضراعة إلى الله أن يجنبنا ويلات الحرب، وأن يعم السلام منطقتنا، والعالم. إنه سميع مجيب.

رئيس التحرير

العدد الثالث والعشرون محرم 1424هـ – مارس 2003

23

من أجل نظرية لجوهر الترجمة

ڤاسيليس كوتسيڤيتيس

ترجمة عبدالرحيم حُزَلْ

1 - نظريات الترجمة:

مرت نظريات الترجمة، منذ نشأتها إلى يومنا هذا ، بثلاث مراحل:

أ - المرحلة ما قبل اللسانية (التي دامت حتى مطلع القرن العشرين) ، وتميَّزت بمقاربة فقهية لغوية

وفلسفية، كان يقوم بها مترجمون يبغون منها تعميق درايتهم بعملهم والتبحُّر فيه.

ب - المرحلة اللسانية (التي دامت إلى سنوات الستينات)، وتميَّزت بتحليل الظاهرة الترجمية تحليلاً نسقياً، وتمحيص وقائعها على صعيد اللسان.

جـ - المرحلة ما بعد اللسانية (التي ابتدأت منذ عشرين سنة خلَتْ)(*)، وتميزت بمحاولة التركيب بين المقاربتيْن السالفتيْن، ونظرية التواصل، والنصَّانية، إلخ).

كانت هذه المحاولة التركيبية، إذا ما نحن وقفْنا بها عند الحقبة المعاصرة، كذلك، ردَّ منظِّري الترجمة وممارسيها (أمثال نايدا Nida، وسيليسكوفيتش Seeleskovithc، ولادميرال Ladmiral) على أطروحة اللسانيين (أمثال فيدوروف Fedorov، ومونان Mounin، وكاطفورد Catford) التي تعتبر الترجمة ظاهرة لسانية. كما كان هذا المنحى التركيبي رداً من

*) نشرت المقالة سنة 1993.

هؤلاء على الأطروحة النقيض التي يصدر عنها التجريبيون (من أمثال كاري Cary، وستاينر Steiner، وميشونيك Mechonic)، الذين يسلِّمون بالطابع الذاتي للنشاط الترجمي.

ويمكننا القول إننا أصبحْنا، في الوقت الحالي، نقترب من نظرية للترجمة فريدة وكلية. ومن المؤكد أن التعقيد الذي يطبع الظاهرة الترجمية يدفع ببعض الباحثين إلى أن يؤثروا بدراساتهم العناصر اللسانية، ويدفع بآخرين إلى إيثار المحتويات المعرفية، ويدفع بسواهم إلى إيثار المظاهر الإناسية، ويدفع بغير هؤلاء وأولئك إلى إيثار الفروق والتلوينات الأدبية، وهلمجرا. غير أننا بدأنا نرى، منذ الآن، أن أكثرية علماء الترجمة المنتمين إلى آفاق مختلفة، والمتباينين فيما يستعملون من مصطلحات، وما يؤولون إليه من تصنيفات، يتفقون في الجوهر، على اعتبار الترجمة ظاهرة واحدة، وإن تعددت وجوهها، فهي في اعتبارهم، نظرية:

أ - تتلخَّص في تحوير جوهر النص الذي يشتمل على عناصر دلالية وأسلوبية.

ب - تتم على مستوى العبارة المحقَّقة.

جـ - تهدف إلى التواصل.

د - يتحقق فيها الفهم بواسطة التأويل.

وليس غريباً أن يكون الباحثون الذين احتاروا في تعقُّد هذه الظاهرة، هم البادئون إلى تفكيكها. ولا من الغريب، كذلك، أن يحاول المشتغلون بعلوم أخرى؛ كعلوم اللغة وعلوم الإنسان بصفة عامة، تحليل بعضٍ من جوانب هذه الظاهرة. إلا أن علم الترجمة الجديد traductologie قد صار يحدد موضوعه، وينشئ مناهجه الخاصة به، مرتقياً، بالتدريج، إلى مرتبة تخصص علمي قائم الذات.

2 - جوهر الترجمة:

الترجمة إنشاءٌ جديد لنص قائم. إنها إنشاء في اللسان (ب) لنص وُضِعَ في اللسان (أ). ويرتكز هذا الإنشاء على المعارف الموضوعاتية، والكفايات اللسانية الملائمة. وتتكون عملية الإنشاء هذه، من

ثلاث مراحل: فهم النص الأصلي، وإنشاء النص المترجَم والتقييم. وبذلك تجمع الترجمة، في ذات الوقت، بين ثلاث حالات، توافق تلك المراحل الثلاث: استنظام processus، وتطبيق ومنتوج.

ولو تعمَّقنا في تحليل الاستنظام الترجمي، للاحظنا أن المترجم لا يترجم كلمات، ولا حتى جملاً، بل يترجم نصوصاً. لكن إذا ترجم المترجم نصاً من النصوص، فهو لا يترجمه في كليته، لأن نقل النص نقلاً كلياً إنما يعني تكراره، لا ترجمته. فالمترجم إنما يترجم جوهر النص. وإذن، فالترجمة تتمثل في نقل جوهر النص من لسان إلى آخر.

وجوهر النص ذو طابع شمولي وأحادي معاً. وإن هذا ليدعونا إلى أن نجعل مقاربتَنا للترجمة مقاربةً شمولية، تتسع لجوانب النص المفهومية، وجوانبه الانفعالية وجوانبه الشكلية، كما تشمل عناصره الصريحة والضمنية على السواء. وبمعنى أوسع، يجمع جوهر النص بين مؤلفه، وسياقه وغائيته.

واللسان هو القوة الموجِّهة للترجمة، لكنه ليس

هو سيدها، فهو، وإن كان لازماً للترجمة، فإنه ليس الحاسم فيها. فاللسان والترجمة مجموعان يتقاطعان في بعض المواطن، لكنهما لا يتطابقان بأي حال من الأحوال. فلم يعرف علم الترجمة مجهوداً أمعن في العبث ولا أشد خطراً من السعي إلى دراسة الترجمة على مستوى اللسان.

وإذا كانت الترجمة ممكنة دائماً، فهي لا تكون كلية أبداً، بحكم انعدام التطابق بين الفكر واللفظ، ولأن الترجمة الكلية - الصوتية، والخطاطية graphique، والنحوية، والمعجمية، والأسلوبية، تعني تكرار النص الأصلي، لا إنشاءه، إنشاءً جديداً.

وبذلك يمكن للترجمة أن تكون على درجات متفاوتة: من تكافؤ، وتوافق، أو تساوٍ، وربما بلغت إلى التطابق (الذي يكون جزئياً دائماً، كشأنه في ترجمة الاستشهادات الواردة في نص من النصوص). وربما جاز لنا أن نستبدل اسم «الترجمة» باسم «التأويل»، أو باسم «الشرح»، أو باسم «التصرف» أو باسم «المحاكاة».

وأياً ما يكن، فليس في مقدورنا أن نميز سوى ثلاث حالات خالصة، يكون عليها الاستنظام الترجمي:

أ - التنميط؛ أي التطابق بين الواحد والواحد.

ب - الترجمة؛ أي تأويل الواحد بالكثرة.

جـ - التأويل؛ أي الإبداع المتحرر من كل تطابق أو تكافؤ قبليَّيْن.

وفي جميع الحالات تظل المشكلة الرمزية في الترجمة هي اكتشاف القصد التواصلي الذي يتغياه مؤلف النص الأصلي، وإعادة إنتاج أثره.

3 - وحدة الترجمة وواحديتها:

إن الترجمة ظاهرة فريدة، تتميز بوحدة داخلية، فهي تظل، برغم تعدد تعبيراتها، محكومة، على الدوام، ببعض المبادئ الأساسية المشتركة.

فالترجمة تتم على صعيد الكلام، لا على صعيد اللسان. وإن ثنائية اللسان عند المترجم لتجعله

في عمله، كأنه ذو لسان مزدوج double monolingue؛ فهو يلم بجوهر النص الموضوع في اللسان الذي يترجم منه، ويؤدِّيه في اللسان الذي يترجم إليه.

إن جوهر النص هو الواقع النفسي والذهني الذي يبغي باث الرسالة ويحاول تبليغه، والذي يدركه مستقبِل تلك الرسالة بفضل ذخيرته الدلالية والأسلوبيَة، وبفضل السياق العام أيضاً.

ونحن نميز في كل ترجمة، من جهة، عناصر مسنَّنة أو قابلة للتسنين، تكون لها مكافآت ثابتة في اللسان المترجم إليه، ونميز فيها، من جهة ثانية، ملفوظات أصلية صميمة في اللسان المترجم منه، يعيد المترجم صياغتها، بتأويلها تأويلاً حراً. وإن هدف الترجمة، في نهاية الأمر، هو تحقيق التطابق في المعنى والتكافؤ في الشكل، والأمانة لجوهر النص، الذي هو تركيب بين محتواه وشكله.

ويجدر بنا عند الحديث عن الحرية في الترجمة، أن ندقِّق أن هذين الأمرين ليسا متضادَّين، بل هما متوائمان. فالترجمة الموفَّقة تكون حرة (تتجلى حريتها

في إعادة خلق النص الأصلي عن طريق التأويل)، وأمينة (تتجلى أمانتها في نقل الرسالة). وأما الترجمة الفاشلة فتكون حرة (لكن تتجلى حريتها في الشرح) و«أمينة» (لكن تتجلى أمانتها في التحوير اللساني).

وثمة مؤشر آخر مهم تشترك فيه جميع الترجمات؛ ألا وهو طابعها الاجتماعي. فمن اللازم على المترجم أن يؤدي دور الوسيط في إطار سلسلة التواصل، التي يبرز هذا الدور، لكنها قد تعرقله في بعض الأحيان.

ويتخذ المترجم، بوعي أو بغير وعي، موقفاً تجاه ما يترجم من رسائل، كما يتخذ موقفاً من باثها، ومستقبِلها، ويكون لهذا الموقف من المترجم تأثير على العمليةِ الترجمية.

وتملك الترجمة، في الأخير، بما هي إنشاء (جديد)، وليس التنميط transcodage، أداة عمل واحدة؛ هي اللسان المترجم إليه. وهذا ما يبعث على ضرورة توجيه الجهد إلى اللسان المترجم إليه، أكثر مما

إلى اللسان المترجم منه، أو المجال الموضوعاتي. وهذا إنما يكون في وضعية مثالية يتملك فيها المترجم العدة اللازمة على هذه المستويات الثلاثة. وأما في الحالة النقيض (التي كثيراً ما نجدها في الممارسة)، فمن البدهي أن ينصرف كل همه إلى تدليل العوائق والعقبات.

ولقد كان المترجم، دائماً، مدافعاً عن لسانه الأم، يروم الإعلاء من شأنه والابتكار فيه، مثَلُه في ذلك مثَل الكاتب بهذا اللسان. وإن هذه المهمة، التي ينهض فيها المترجم، لفي ازدياد مستمر. وإننا لنجد إسهام المترجم في بعض الألسن، ولاسيما الألسن قليلة الانتشار، وفي بعض المجالات المدعاة ذات أولوية، ومسؤولية المترجم يفوقان كثيراً، من حيث الأهمية، إسهام الكاتب بهذا اللسان، وفي هذه المجالات، ومسؤوليته.

وفي الأخير، فإذا كانت كل ترجمة تخضع لمبادئ أساسية مشتركة، فلا ينبغي أن يدفعنا ذلك إلى التقليل من أهمية الاختلافات والخصوصيات

التي تُبين عنها هذه الظاهرة في تحققاتها متعددة الأشكال.

4 - ثنائية الترجمة وتعدُّديتها:

إن قيام عملية الترجمة على وجود قطبين أساسيين؛ النص الأصلي وترجمته، قد أدى إلى وجود الترجمة في وضعية ثنائية، تتجلى في وجوه كثيرة.

يطالعنا، في المقام الأول، الفصل بين الترجمة المكتوبة والترجمة الشفاهية (الفورية interprétation)، ويواجهنا، في مستوى ثان، التفرقة بين ترجمة النصوص الأدبية وترجمة النصوص التداولية النفعية pragmatique.

ولقد قام الفصل الأول على التمييز بين اللسان المنطوق واللسان المكتوب، لكن دون أن ينحصر في هذا التمييز ولا يتعداه، برغم قيام ذلك الفصل وهذا التمييز على نفس المبادئ الأساسية. بيد أن ذلك لا ينفي كون الترجمة الفورية تمثل، بصبغتها الطبيعية والتلقائية، وكذا حيويتها، متميزاً لمعاينة عملية

الترجمة، فيما تسعف الترجمة المكتوبة، بديمومتها، وصرامتها، واتسامها بالتكلُّف، على تحليل المنتوج الترجمي، أفضل مما تسعف عليه الترجمة الفورية.

وأما التفريق الثاني، فهو يقوم على غلبة الوظيفة التعبيرية على النصوص الأدبية، وغلبة الوظيفة الإخبارية على النصوص التداولية النفعية. بيد أننا نجد الترجمتين معاً تتميزان بالتركيب بين الشكل والمحتوى. ورغم إيثار النصوص الأدبية للجانب الانفعالي، وتأكيد النصوص التداولية والنفعية على الجانب المعرفي، فما ذانك الجانبان سوى وجهين لازمين لنفس الجوهر؛ جوهر النص.

لكن لا يمكننا أن ننكر، في المقابل، ضرورة إعطاء الأولوية للإيقاع في الترجمة الأدبية، وإعطاء هذه الأولوية للفظ في الترجمة التداولية النفعية. وتمثل الترجمة الشعرية والترجمة التقنية أقصى طرفي الاستنظام والمنتوج الترجميين، كما يتجليان في ثنائية الحرية والأمانة، وثنائية التأويل والنميط، وثنائية الممكن والمستحيل. غير أن طرفي هذه الثنائيات متصلان فيما بينهما.

وثمة تصنيفان آخران هامان للظاهرة الترجمية، يتمثلان في الخصائص والمقتضيات المختلفة بين الترجمة التزامنية والترجمة التعاقبية، وبين الترجمة ضمن اللسان الواحد والترجمة من لسان إلى آخر.

وفي نظري أن التناقض المميِّز للظاهرة الترجمية، من بين جميع التناقضات التي تتعايش وتتفاعل داخل الاستنظام الترجمي، هي ذلك المتمثل في امتزاج العمليات المعيارية والعمليات غير المعيارية في كل ترجمة من الترجمات، بدرجات متفاوتة.

فالترجمة تقوم، في المستوى الأول، على التوافقات التكرارية القابلة للتنميط. وتقوم، في المستوى الثاني، على التكافؤات الفريدة غير المسبوقة، التي يُهتدى إليها من السياق. فنحن نجد الترجمة تتجه، في المستوى الثاني، على النص الحر، والتأويل. ومثَل المترجم كبندول؛ في تأرجحه المستمر بين هذين الطرفين، بحثاً عن الحركة السديدة والإيقاع الصائب.

5 – الترجمانية وما فوق الترجمة

ولقد أدَّت الأهمية المتزايدة التي صارت تحظى بها الترجمة في العالم المعاصر إلى ظهور ما يسمى بالترجمانية؛ أي مقاربة تنزع إلى بحث كل ظاهرة من الظواهر باعتبارها ظاهرة ترجمية. فيمكن اعتبار الأنشطة الأكثر حيوية وتمييزاً للإنسان – وهي الكلام، والسمع، والقراءة. والفهم، والتواصل، بلسان واحد، أو بكثير من الألسن، وسواء أكان ذلك يحدث تزامنياً أو تعاقبياً – من الترجمة، وإنها لكذلك، دائماً، إلى حد من الحدود.

كما أن التقارب القائم على أكثر من مستوى، وهو ظاهرة مميزة للنصف الثاني من القرن العشرين، يعتبر، في نصيب منه، نتيجة من نتائج الترجمة. فالتفارق اللساني أصبح يقابله تقارب بين الثقافات، والأنظمة السياسية والاقتصادية، فضلاً عن تقارب العلاقات الإنسانية، بفضل عولمة هذه العلاقات التي لم يسبق لها مثيل، والمتزايدة على الدوام، وكذلك بفضل التطور الذي تحقق لوسائل الإعلام، ووسائل الاتصال الأخرى.

ويُلحق أصحاب هذه التصورات الترجمانية بالترجمة كثيراً من التخصصات المساعدة، نذكر منها: المصطلحية، والمعجمية، واللسانيات العامة، واللسانيات التقابلية، واللسانيات الدلائلية، وعلم الدلالة، ودراسة ألسن التخصص، وتعليمية الألسن، واللسانيات الحسابية والإناسة، وعلم الاجتماع، واللسانيات العصبية، وعلم الاتصال، والنصَّانية، وفقه اللغة، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، وتحليل الخطاب، والأسلوبية العامة والأسلوبية المقارنة... وربما زعم المشتغلون بهذه التخصصات أن الترجمة هي الملحقة بتخصصاتهم، لا العكس.

غير أن استحالة إحاطة الترجمة بكل شيء وتسوية كل شيء يبعث على الحركية لمدافعتها ويقوم أساساً لتجاوزها. ويكون تجاوز الترجمة من جهتين؛ أولاً بتشجيع الألسن الكلية؛ الطبيعية منها، والاصطناعية، و(أو) بدراسة الألسن الأجنبية، ويكون، من جهة ثانية، بمنازعة حقوق الترجمة، والتضييق من تدخلها بحدود اعتباطية.

ومن ثم نرى أن الحركة الترجمانية تثير رد فعل ما فوق ترجمي؛ أي نزوعاً إلى التقليل من إمكانية القيام بالترجمة، و(أو) الجدوى منها، بل إنكارهما عليها.

لكن «التهديد» الأشد خطورة، والأكثر تفاؤلاً، في ذات الوقت، الذي يتهدد النشاط والتفكير الترجمي، ويكاد يتهدد جميع الأنشطة البشرية، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين، هو إتيان الإنسان بابتكار آخر، يتمثل في الإعلاميات والآلانية، يتجاوز به الترجمة، وأقصد بقولي هذا، الترجمة الآلية.

ولقد تطورت نظريات الترجمة الحديثة على نحو يكاد يكون موازياً لتطور الإعلاميات. بيد أن هذا التوازي لم يكن بالخطي ولا بالسكوني. فقد كان اللقاء الأول بينهما مبعث انجذاب قوي وحماس متبادل. وسرعان ما أدت أولى الصعوبات التي طرحها ذلك اللقاء إلى القطيعة بينهما. لكن مكَّن الزمن بحكمته من إنشاء علاقة بناءة وأكثر واقعية بينهما.

إن الإعلاميات لا تقوم مقام الإنسان في إنجاز الترجمة. فقد كانت، في مبتدئها، تقدِّم للمترجم مختلف أنواع العون (ما تعلق بمعالجة النصوص، ومدِّه بالمعطيات المصطلحية والتوثيقية، إلخ)، ثم أخذت، بعدئذ، في الحلول محله، لكن على نحو تدريجي وناقص، وسوف يتنامى حلول الآلة محل الإنسان في إنجاز الترجمة تنامياً تدريجياً، متخلصاً من هناته ونقائصه.

لكن حتى وإن افترضنا أن يكون في مقدور الآلة، في المستقبل، ترجمة كل ما يقدَّم لها ترجمة مثلى لا تشوبها شائبة، فستظل الحاجة إلى الإنسان قائمة لصنع هذه الآلة.

وإلى أن يتحقق ذلك، في مستقبل قريب أو بعيد، فسوف لا تبقى الترجمة على ما هي عليه في الوقت الراهن. وسيلحق التغير، كذلك، نظريات الترجمة. ولكن ستظل المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الظاهرة الترجمية هي نفس المبادئ، لا يلحقها التبدل، ولا يرقى إليها التغير.

الهوامش

نقتصر على ذكر عشرة من أكثر المؤلفات تمثيلاً في مجال الترجمة في الوقت الحاضر:

BERMAN, A. (1984): L'étranger, Paris, Galilmard.

Cary, E. (1963): Les grands traducteurs français, Genéve. Librairie de l'Université Georg et Cie.

Delisle, J. (1980): L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ottawa, éditions de l'Université dOttawa.

Ladmiral, J.-R. (1979): Traduire: théorémes pour la traduction, Paris, Payot.

Mounin, G. (1963): Les problémes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard.

NEWMARK, P. (1988): A Textbook of Translation, London, Prentice Hall.

Nadia, E.A. et C.R. Taber (1982): The theory and Practice of translation, Leiden, E.J. Brill.

SELESKOVITCH, D. et M. LEDER (1984): Interpréter pour traduire, Paris, Didier, Érudition.

STEINER, G. (1975): After Babel. Aspects of Language and Translation, London, Oxdord University Press.

VINAY, J.-P. et J. DARBELNET (1958): Stylistique comparée du français de l'anglais, Paris, Didier.

فضلاً عن كتاب روبير لاروز، الذي يمثل أول محاولة مقنعة في التركيب النقدي بين نظريات الترجمة:

LAROSE, R. (1989): Théories contemporaines de la traduction, Québec, Presses du l'¨niversité du.

المصدر:

XXXlll, 3, VASSILIS LOUTSIVITIS, POUR THÉORIE DE L'ESSENCE DE LA TRADUCTION, Meta, 1993.

عالمان

ف. س. نيبول(*)

ترجمة عبدالوهاب علي الحكمي

هذا شيء غير مألوف بالنسبة لي. لقد قدمت قراءات لا محاضرات، كما أخبرت الناس بذلك. هذا شيء لكاتب يتعامل مع الكلمات والعواطف والأفكار

*) ولد ف. س. نيبول، الفائز بجائزة نوبل للأدب لعام 2001، في عام 1932 في جزيرة ترينيداد Trinnidad، من أصل هندوسي وقد هاجرت أسرته من الهند.
درس نيبول في بريطانيا وتخرج في الكلية الجامعية في أكسفورد في =

لما يقرب من خمسين عاماً ومع ذلك ليس لديه شيء ليقدمه. كل شيء ذي قيمة بالنسبة لي موجود في كتبي. أدرك في لحظة معينة أنه يوجد في داخلي المزيد مما لم يتشكل بصورة تامة بعد. لكنني سوف أستدركه في الكتاب التالي. عندما أمارس الكتابة أنظر إلى عنصر المفاجأة، الذي يبرز بداخلي بطريق الحظ عند ممارستي الكتابة الحقيقية. إن عنصر المفاجأة هو الذي يمكنني من أن أحكم على ما أفعل، وهذا أمر ليس من السهولة بمكان.

ميّز براوست[1] بصورة ذكية بين الكاتب ككاتب والكاتب ككائن اجتماعي وهذه الأفكار موجودة في

= بريطانيا حيث يعيش حتى اليوم. من أعماله بيت لسيدة بسواس حيث صدرت عام 1961، وفي دولة والتي صدرت عام 1971، وصدرت عصابات عام 1975، وانعطاف في النهر والتي صدرت عام 1979. وفي عام 1994 صدرت له رواية طريق في الكون والتي هي مبنية في جزء منها على سيرته الذاتية، وفي جزء منها مبنية على سفرياته الواسعة حول جزر الهند الغربية، وجنوب الولايات المتحدة الأمريكية، والهند وأفريقيا وبعض الدول الإسلامية وغير العربية.

نرشت هذه المحاضرة في مجلة اتحاد الغوين الحديث، الصادرة في أمريكا، مايو 2002 عدد 3 مجلد 117 ص ص 479-486.

كتابه ضد سانت بيف[2]، والذي جمع من أوراقه الأول.

أما الناقد الفرنسي في القرن التاسع عشر سانت بيف فيعتقد أننا لكي نفهم أي كاتب لابد لنا من معرفة عالمه الخارجي والكثير من تفاصيل حياته. إنه منهج معرفي يستخدمه الكاتب لكي يسبر أغوار عمله الأدبي، ومن الممكن نقض هذه الطريقة. استطاع براوست بصورة مقننة أن يفصله. وأقل أكد براوست بأن هذه الطريقة لسانت بيف تتجاهل أقد قدر من معرفة الذات التي تعلمنا بأن أي كتاب ناتج عن ذات مختلفة عن الذات التي نستعرضها في عاداتنا وحياتنا الاجتماعية وكذلك من زلاتنا. علينا بالبحث في أنفسنا، إذا أردنا أن نفهم ذاتاً محددة، ومن الممكن أن نتوصل إليها إذا حاولنا إعادة تركيبها.

يجب أن تبقى هذه الكلمات معنا عندما نحاول قراءة السيرة الذاتية لكاتب ما، وحتى السيرة الذاتية لأي كاتب يعتمد على ما يمكن أن يسمى إلهاماً. سوف يبقى غموض الكتابة على الرغم من كل

التفاصيل ومشقة الكتابة والصداقة الحميمة التي يمكن أن تنكشف لنا.

مهما كان التوثيق دقيقاً فإننا لن نصل إلى الحقيقة في السيرة الذاتية لكاتب ما، وحتى السيرة الذاتية للكاتب نفسه، سوف تبقى قاصرة عن الحقيقة. أريد أن أعود قليلاً إلى كتاب ضد سانت بيف لأن براوست حاذق في التضخيم الممتع. يكتب براوست من أعماق الذاتية الداخلية وما يكتب في حالة عزلة تامة. هو الذي يمكن أن يعطيه الكاتب للجمهور، ما يكشفه الكاتب عن حياته السرية في الحوار أو المقالات التي تكتب في غرف الاستقبال، أكثر من مجرد حوار يكتب بالقلم. إنه إنتاج ذات سطحية تماماً، وليس من داخل أعماق الذات، الذي يمكن أن يستعيد باستبعاد العالم والذات التي يمكن أن تكون مجبولة على هذا العالم. لم يجد براوست بعد الموضوع الذي يوجهه بنجاح إلى عمله الأدبي العظيم[3].

يمكن أن يكتشف القارئ مما اقتبسته هنا، بأن براوست كاتب يثق في غريزة الحدس لديه وأنه ينتظر رحمة ربه. لقد اقتبست هذه الكلمات من أعمال

كتابية أخرى. السبب في إعادة اقتباسها هنا، هو أنها تحدد الطريقة التي أكتب بها. الثقة في الحدس، هي الطريقة التي كنت أعتمدها في بداية حياتي الكتابية ومازلت أعمل بها: ليس لدي أدنى فكرة عن الطريقة التي يمكن أن أكتب بها، وكيف ستبدو بها الأشياء، وماذا سوف أكتب بعد ذلك، أكتب بغريزة الحدس، وتركت لهذه الطريقة أن تقرر اكتشاف الموضوع الذي سوف أكتب فيه. ليس لدي فكرة كيف سوف أبدأ وكيف أصور شكل كتاباتي التي لم أدركها إلا بعد مضي سنوات عليها. كما ذكرت سابقاً، وكل شيء ذي قيمة في نفسي موجود في كتبي.

والآن أضيف قائلاً إن كل كتاب من كتبي قد كتب بغريزة الحدس وكل عمل قصصي، كتبته بواسطة الحدس. كل قصة مبنية على ما سبقها وتكونت من الكتب السابقة. أشعر في حياتي الأدبية بإمكانية القول إن الكتاب الأخير من كتبي يتضمن كل الكتب السابقة. إنها هكذا بسبب خلفيتي، التي هي في غاية البساطة وفي الوقت نفسه في غاية الالتباس

ولدت في ترينيداد ، وهي جزيرة صغيرة عند مصب نهر أورنقو العظيم في فنزويلا. وهكذا فإن ترينيداد ليست جميعها في أمريكا الجنوبية كما أنها ليست جميعها في البحر الكاريبي. قامت في العالم الجديد كمستعمرة، وعندما ولدت في عام 1932 كان مجموع سكانها ما يقرب من أربعمائة ألف نسمة منهم مائة وخمسون ألفاً هنود وهندوس ومسلمين، وكل أصولهم مزارعون، وأغلبهم تقريباً من سهول نهر الغانج.

كان هذا عالمي الصغير. حيث تدفق المهاجرون الهنود بعد عام 1880م. كان الاتفاق مع المزارعين كالتالي: وقع المزارعون عقد عمل مع ملاك الأراضي للعمل في المزارع لمدة خمس سنوات يحصلون في نهايتها على قطعة أرض زراعية صغيرة تعادل خمسة فدادين أو يسمح لهم بالعودة إلى الهند. ألغي نظام عقد العمل هذا في عام 1917 بسبب الإصلاحات الاجتماعية التي قام بها غاندي وآخرون. وربما لهذا السبب ولأسباب أخرى منح المزارعون الأراضي أو العودة إلى الوطن الأم ولم يعد معمولاً به للقادمين الجدد. كان هؤلاء الناس فقراء معدمين لذلك تجدهم

ينامون في شوارع بورت أسبانيا العاصمة. راودتني فكرة أنهم معدمين كلياً وفهمتها في وقت متأخر في حياتي. لم أبال بهم آنئذ. كان هذا جزءاً من وحشية المستعمرة.

ولدت في مدينة ريفية صغيرة تسمى شاجنقه، وهي على بعد ميلين أو ثلاثة أميال إلى الداخل من خليج باريا[4]. شاجنقه اسم غريب في التهجئة وفي النطق، وكان الهنود المتواجدون بكثرة في ذلك المكان يفضلون أن يسمونها بالاسم الهندي شوهان.

كنت في الرابعة والثلاثين عندما تعرفت على المكان الذي ولدت فيه. في ذلك العمر، كنت أعيش في لندن، وكان قد مضى على إقامتي فيها ستة عشر ربيعاً. في ذلك العمل كنت أؤلف كتابي التاسع. كان هذا الكتاب تاريخاً بشرياً لترينيداد أحاول فيه استرجاع الناس وعاداتهم في مكان ولادتي وقصصهم الشعبية. تعودت أن أتردد على المتحف البريطاني لكي أطلع على الوثائق الإسبانية حول مكان مولدي. أكتُشفَت هذه الوثائق ونُسِخت من الأرشيف الإسباني للحكومة البريطانية عام 1890. لقد تمت هذه العملية

أثناء خلاف حدودي جاد مع فنزويلا. تؤرخ هذه الوثائق للفترة من عام 1530م وتنتهي باختفاء الإمبراطورية الإسبانية.

كنت أقرأ حول البحث الأحمق عن كنز إلدورادو الوهمي والمخطط الطفولي لقتل البطل الإنجليزي سيروولتر راليه[5]. في عام 1595م هاجم راليه ترينيداد وحصد أرواح ما يستطيع من الإسبان واتجه إلى أورناكو[6] للبحث عن إلدورادو. ولما لم يعثر على أي شيء عاد إلى انجلترا زاعماً أنه وجد ما كان يبحث عنه. أحضر معه قطعة من ذهب وبعض الرمال التي عرضها عليهم والتي ادعى أنها قطعة من ذهب من جرف صخري على شاطئ نهر أورناكو. قرر دار صك العملة الملكي بأن الرمال التي طلب سيروولتر راليه فحصها عديمة الجدوى وقرر آخرون بأن الذهب الذي أحضره معه سبق أن اشتراه من شمال أفريقيا. قام سيروولتر راليه على إثر ذلك بنشر كتاب يثبت دعواه، ولمدة أربعة قرون، اعتقد الناس أن سير وولتر راليه اكتشف شيئاً ما. تكمن جاذبية كتابه الذي من الصعوبة بمكان قراءته بصورة خاصة في عنوانه

الطويل. وهو كالتالي: اكتشاف إمبراطورية غويّانا الكبيرة والغنية والساحرة وما يتعلق بمدنها العظيمة والذهبية والتي يسميها الإسبان إلدورادو ومقاطعات أميريا وأرميا، وأمبيميا ومناطق أخرى وأنهارهم المجاورة. كيف نصدق ذلك ولم يصل راليه إلى منبع نهر أورناكو؟ كان راليه مخدوعاً بأوهامه، مثلما هي عادة الرجال الواثقين من أنفسهم. أطلق سراحه من السجن في لندن بعد مضي واحد وعشرين عاماً بينما كان شيخاً هرماً حتى يتمكن من الذهاب إلى غويانا لكي يبحث عن منجم الذهب الذي زعم بأنه كان موجوداً. وأودى الأب بحياة ابنه من أجل سعادته وأكاذيبه في هذه الرحلة المزيفة. عاد إلي لندن وقلبه يتفطر حزناً لأنه ليس لديه أي هدف يعيش من أجله، حيث نُفِّذ فيه حكم الإعدام.

كان بالإمكان للحكاية أن تنتهي عند هذا الحد. لكن المذكرات الإسبانية بطيئة في الوصول وقد يستغرق الخطاب مدة سنتين لكي يصل إلى إسبانيا من ترينيداد. ورغم مضي ما يقرب من ثمان سنوات مازال الأسبان في ترينيداد وغويانا يصفون حساباتهم

مع الهنود الحمر في خليج باريا. في يوم من الأيام اطلعت في المتحف البريطاني على خطاب من ملك إسبانيا إلى حاكم ترينيداد في 12 أكتوبر عام 1625م.

طلب الملك الإسباني من حاكم ترينيداد أن يعطيه معلومات من الهنود الحمر يدعون شيكانو[7]. يقول حاكم ترينيداد إن تعدادهم يصل إلى ألف نسمة وتتصف هذه المجموعة بسوء المعاملة، حتى إنهم هم اللذين أرشدوا الإنجليز عندما استولوا على المدينة. لم يعاقبوا على هذه الجريمة النكراء لأنه لا توجد قوات للقيام بذلك ولأن الهنود لا زعيم لهم سوى أنفسهم. قال لهم الملك: «نفذ أوامري التي أعطيتك إياها إذا أردت معاقبتهم وأخبرني كيف تسير الأمور معك». لا أعرف كيف تصرف الحاكم معهم ولم أجد أي أثر يذكر هؤلاء الشيكانو في وثائق المتحف البريطاني. ربما توجد معلومات أخرى عن الشيكانو في تلال من الأوراق في الأرشيف الإسباني في إشبيلية والتي لم يعرها الحكام البريطانيون أي اهتمام أو وجدوها غير جديرة بالنسخ. إنهم حقيقة قبيلة صغيرة يبلغ تعدادها أكثر من ألف، كانت تعيش على ضفتي خليج باريا.

اختفت تماماً ولم يعد أحد يعرف ما إذا كانوا يعيشون في مدينة شيكانا أو شيوهان. خطر في بالي وأنا في المتحف البريطاني أنني أول رجل يطالع منذ عام 1625م ويعطي معنى حقيقياً لخطاب ملك إسبانيا. اختفى ذلك الخطاب التي استخرج من الأرشيف عام 1896م أو عام 1897م في صمت القرون الخوالي.

عشنا في أرض الشيكانو. عندما بدأت أذهب إلى المدرسة مررت خلال الفصل الدراسي الأول في طريقي من بيت جدتي عبر بقالتين أو ثلاث على الطريق الرئيسي والقاعة الصينية ومسرح الفنون، ومصنع ذي رائحة كريهة ينتج صابوناً أزرق رخيصاً، وصابوناً أخضر رخيصاً ذا قطع طويلة تنشر وتجفف وتصبح قاسية في الصباح. أَمُرّ كل صباح على هذه الأشياء الظاهرية في طريقي إلي مدرسة الشيكانو الحكومية حيث يوجد بعد المدرسة مزراع قصب سكر وقرى ممتدة إلى خليج باريا. لدى هؤلاء الذين جُردوا من أملاكهم وزراعتهم الخاصة وتقويمهم الخاص وقواعدهم الاجتماعية وطقوسهم المتوارثة. حبذا لو أدركوا أن نهر أورنقوا يغذي التيار في خليج باريا.

كل شيء في الوقت الراهن من مهاراتهم وما حولهم عفى عليه الزمن.

إن العالم في حركة دائمة. الناس في كل مكان وفي فترة من فترات حياتهم يجردون من أملاكهم. لقد صدمت في عام 1967م، عندما اكتشفت مكان مولدي لأنه ليس لدي أي فكرة مسبقة عنه. ولكن هذا هو الحال بالنسة لغالبيتنا التي تعيش في جهل تام في المستعمرة. لا يوجد مخطط للسلطات بأن تجعلنا في جهل تام. إنه ببساطة لا توجد معلومات، وأي معلومات عن الشيكانو لم تكن ذات جدوى، ومن الصعوبة بمكان أن تعثر عليها. الشيكانو قبيلة صغيرة وهم السكان الأصليون. كانت هذه القبيلة التي تعيش في البر على ما يعرف باسم غويّانا البريطانية. كانت أضحوكة بالنسبة لنا بأن أولئك الناس ذوي السلوك الشرير كانوا معروفين بأنهم واراهونز Warrahoons ظننت بأن هذه التسمية نحتت لكي تعطي انطباعاً عن وحشيتهم، ولم أدرك بأن هذه التسمية أعطيت لقبيلة كبيرة من السكان الأصليين

إلا عندما بدأت أترحل في فنزويلا، في الأربعينات من عمري.

أذكر من صغري قصة غامضة وهي الآن مؤثرة اجتماعياً. قام بعض السكان الأصليين بعبور النهر في قوارب من البر عبر الغابة. وفي جنوب الجزيرة قطفوا أنواعاً من الفاكهة أو قاموا بتقديم قربان ما. ثم عادوا عبر خليج باريا صوب مصب نهر أورنقو الرطب. لابد أن تكون تلك الشعيرة مهمة والتي عاشت تقلبات أربعمائة سنة على الرغم من إبادة السكان الأصليين في ترينيداد. وذلك علي الرغم من أن ترينيداد وفنزويلا نباتات مشتركة، إلا أن تلك القبيلة جاءت لكي تقطف نوعاً معيناً من الفاكة. لا أعرف حقيقة الأمر ولا أذكر أني استفسرت عن هذا الأمر. لقد خوت الذاكرة في هذه السن، ولو افترضنا بأن ذلك المكان المهم مازال موجوداً فإنني أعتقد أنه أصبح اليوم أرضاً مشاعاً.

الاتجاه العام هو أن الماضي دفن. يخالج الهنود والمهاجرون من الهند الشعور نفسه نحو الجزيرة. لم نستطع بعد تقييم أنفسنا حيث تبدأ معرفة النفس،

على الرغم من أن أغلب حياتنا كانت حياة طقوس دينية. على نصف الذين يعيشون على هذه الأرض لشيكانو يتظاهرون، وربما لا يتظاهرون بل يشعرون، دون أن يجمعوا أفكارهم بأنهم أحضروا معهم نوعاً من العادات الهندية، حيث بسطوا أفكارهم مثل بسط سجادة على أرض منبسطة.

كان منزل جدتي في شيكاغو يتكون من جزأين: الجزء الأمامي ويتكون من آجر وجبس ومدهون بالطلاء الأبيض. إنه نوع من البيوت الهندية حيث يوجد دكة ودرابزين في الطابق العلوي وغرفة للصلاة بالدور الأعلى. إنه غني بالتفاصيل المزخرفة مع وجود نباتات ظاهرة على العواميد ونحوت للرموز الهندية. قام بكل هذا العمل مهندسون يعبون بذاكرتهم من العمارة الهندية، وخلف المنزل هناك عواميد تظهره شاذاً في ترينداد. هذا الجزء الخلفي من المنزل تصل بالجزء الأمامي بغرفة عليا مصنوعة من خشب على الطراز الفرنسي الكاريبي. أما بوابة الدخول فهي في الجانب بين الجزأين الأمامي والخلفي من المنزل. إنها

بوابة طويلة مكونة من حديد معقوف على إطار خشبي. وصنعت من أجل وضعه في عزلة تامة.

وهكذا كان لدي منذ طفولتي إحساس بعالمين: العالم خارج بوابة الحديد المعقوف، وعالم بيتي، أو بالأحرى بيت جدتي. إنه إحساس من بقايا نظامنا الطبقي الذي جعلنا في عزلة تامة. عشنا في بداية حياتنا في ترينيداد أقلية محرومة حيث كنا قادمين جدداً. كانت فكرة الانعزال نوعاً من الحماية حيث عشنا لفترة قصيرة طبقاً لعاداتنا وفي ذكريات ذابلة عن الهند، كونت تلك النوعية من الحياة تمركزاً شديداً حول الذات. عشنا بتطلع إلى الداخل وكان العالم الخارجي بالنسبة لنا مظلماً ولم نستفسر عن أي شيء.

توجد بقالة لمسلم بالقرب من الدار. وكانت أبواب دكان جدتي تنتهي عند حائط دكانه. كل ما أعرفه عن هذا المسلم وعائلته بأن اسمه معين. ورغم افتراضي بأن رأيته فإنه لا توجد أي صورة ذهنية عنه، ولا نعرف شيئاً عن المسلمين. فكرتنا الغريبة

بأننا لا نريد أن نعرف شيئاً عن المسلمين طبعت نظرتنا إلى الهندوس الآخرين. على سبيل المثال تتكون وجبة الغداء من الأرز ووجبة العشاء من القمح. والغريب في الأمر أن هناك فئة من الناس قبلت هذا النظام الطبقي ويتناولون الأرز في وجبة العشاء. تصورت بأن هؤلاء الناس أجانب. ولك أن تتكهن بأني أقل من السابعة من عمري لأنني عندما بلغت السابعة طمست كل الذكريات حول بيت جدتي في شينكاز. انتقلنا إلى العاصمة ومن ثم إلى الشمال الغربي.

ولكن الصورة الذهنية التي تولدت في ذهني بسبب أفراح الحياة وأتراحها طبعت في ذهني لبعض الوقت ولولا وجود بعض الحكايات التي كتبها والدي لما كنت أعرف أي شيء عن الحياة العامة لمجتمعنا الهندي. وسعت تلك الحكايات مداركي، وأعطتني نوعاً من الثبات وموقف أثبت عليه في الحياة. لا أتصور كيف تصبح صورتي الذهنية بدون تلك الحكايات.

العالم في الخارج مظلم بالنسبة لنا، ونحن نبحث عن العدم. كنت في سن مكنني من أن أعرف بصورة عامة عن الملاحم الهندية وخاصة ملحمة راميان(8). الأطفال الذين جاؤوا بعدي بخمس سنوات في حياة عائلتي المديدة لم يحالفهم الحظ نفسه. لم يعلمنا أحد اللغة الهندية، وكل ما تعلمناه هو الحروف الهجائية. فقدنا لغتنا الأم لأن الإنجليزية تأصلت فينا. كان بيت جدتي عامراً بالطقوس الدينية من صلوات وقراءات تستمر لعدة أيام. لم نعد نستطيع متابعة لغتنا الأم لعدم وجود من يترجم لنا أو يشرح تلك الطقوس الدينية: وكانت النتيجة أن انحسرت ديانة آبائنا وأجدادنا وأصبحت غامضة ولم يعد لها صلة بحياتنا اليومية. لم نعد نسأل عن أراضي آبائنا وأجدادنا والأسر التي تركناها خلفنا. تغيرت حياتنا بسبب ذلك. وعندما أدركنا ذلك كان الوقت متأخراً. أنا لا أعرف شيئاً عن أجداد والدي وكل ما أعرفه أن بعضهم جاء من نيبال.

منذ ما يقرب من سنتين أرسل إليّ شخص من نيبال يحب اسمي بضع صفحات من عمل إنجليزي

شبيه بمجلة لعام 1872 فيها أسماء القبائل والطبقات الهندوسية التي تعيش في برناس[9] وبها مجموعة من النيباليين الذين يحملون اسم نيبال، وهذا كل ما أعرفه عن جذوري.

بعيداً عن هذا الجو في بيت جدتي، حيث نتغدى أرزاً ونتعشى قمحاً، يوجد كثير من المجهولين الذين يعيشون في هذه الجزيرة حيث تؤوي أربعمائة ألف نسمة أغلبيتهم من أصول إفريقية. كان يوجد العديد من رجال الشرطة والمدرسين والمدرسات كانت إحداهن مدرستي في مدرسة شيكانو الحكومية وتذكرتها بتقدير وإعجاب لمدة عدة سنوات. بعد ذلك انتقلنا إلى العاصمة حيث الدراسة والعمل، وعشنا لعدة سنوات بين الغرباء. كان يوجد بيننا البرتغاليون والصينيون الذين كانوا مهاجرين أمثالنا. وأكثر غرابة من ذلك أنه كان يوجد الباغنولز Pagnols، حيث تميز هذه المجموعة ملامح بنية داكنة. جاء هؤلاء الناس قبل أن تفصل الجزيرة عن فنزويلا والإمبراطورية الإسبانية. إنه تاريخ من الصعب علي أن أدركه قبل طفولتي.

لكي أعطيكم فكرة عن أصولي يجب علي أن أستذكر معلومات وأفكار تكونت في مرحلة متقدمة من حياتي ومبنية بصورة أساسية على كتاباتي. لا أذكر شيئاً من طفولتي سوى ما تعلمته من حديث جدتي. وأتصور أن جميع الأطفال لا يدركون شيئاً من طفولتهم. فالطفل الفرنسي على سبيل المثال يدرك شيئاً عن طفولته. تلك المعلومات عن الطفولة دائماً حاضرة، وتأتي بصورة غير مباشرة من أحاديث الكبار، وهي متوفرة في الجرائد والإذاعة وفي المدرسة هناك أعمال لأجيال من العلماء تجدها في المقررات المدرسية التي تدهم بمعلومات عن فرنسا والفرنسيين.

على الرغم من أنني كنت ولداً نجيباً في ترينيداد كنت محاطاً بسمات جهل حيث حشوا ذهني بحقائق ومعادلات. لن تنور المدرسة ذهني لأن كل شيء أحفظه عن ظهر قلب، وكان كل شيء مجرداً بالنسبة لي. كذلك لا أعتقد بأنه لم تكن هناك خطة أو مؤامرة لوضع دروسنا بالصورة التي وضعت بها. ما كنا نحصل عليه مجرد دروس متعارف عليها، وربما كان لها تأثير أكبر في بيئة أخرى. أقل ما يقال

عن الذي واجهته إنه كان يعود إلى خلفيتي. كان صعباً علي أن أتخيل انخراطي في مجتمعات أخرى أو مجتمعات بعيدة عني نظراً لمحدودية خلفيتي الاجتماعية. أحببت الكتب من صغري ولكن كان من الصعب علي قراءتها. تعودت على قراءة كتّاب أمثال أندرسين[10] وإيسوب[11] عندما تقدمت بي السن. لا تحد هؤلاء الكُتّاب حدود جغرافية أو تاريخية. عندما أصبحت في المستوى السادس، وهو أعلى مستوى في المدرسة تعودت على قراءة نصوص أدبية لكُتّاب من أمثال موليير[12] وسيرانودي بيرقراس[13]. أفترض بأني عكفت على قراءتها لأنها نوع من حكايات الحوريات. أصبحت تلك الجوانب المظلمة من طفولتي هي الموضوعات التي أكتب عنها. عندما أصبحت كاتباً كتبت عن الأرض والسكان الأصليين والعالم الجديد، والمستعمرات والتاريخ والهند والعالم الإسلامي.

أحس بجاذبية إلى أفريقيا وبعد ذلك انجلترا حيث أمارس الكتابة. هذه هي الأماكن التي غذتني في اللاشعور، وهذا ما أعنيه بالضبط عندما قلت إن

كتبي مبنية بعضها على بعض وأنني خلاصة لكتبي. وهذا ما أعنيه بالضبط عندما قلت إن خلفيتي والمصدر الحالي لآرائي بسيط للغاية وفي الوقت نفسه معقد للغاية. أعتقد أنكم أدركتم كيف الحياة بسيطة في المدينة الريفية، شيكانوس. ربما أدركتم الآن كم كانت الحياة معقدة بالنسبة لي وخاصة في بداية حياتي ككاتب. كانت النماذج الأدبية التي أدركتها بواسطة ما يمكن أن أسميه بالتعليم المزيف، تتفاعل مع مجتمعات مختلفة تماماً. ولكن ربما تشعرون أن الأفكار كانت غنية جداً مما سهّل علي أن أبدأ وأواصل الكتابة. عليكم أن تصدقوني، عندما أقول إن نمط كتاباتي أدركتها في الشهرين الأخيرين أو نحوهما فقط وذلك عندما قُرئت لي نماذج من كتبي القديمة حيث أدركت العلاقة بينهما، وكان من الصعب علي أن أصف للناس كتاباتي وشرح ما قمت به.

أنا كاتب على الفطرة. هذا ما كان ومازال عندما قاربت على نهاية حياتي الكتابية. أنا لا أضع نظاماً معيناً وليس لدي مخطط للكتابة حيث أعمل حسب فطرتي. كل مرة أشعر بأني سوف أقدم على

تأليف كتاب وأخترع شيئاً يمكن قراءته بشوق، أعمل في حدود معلوماتي وإحساسي وموهبتي ونظرتي إلى العالم من حولي. صقلت تلك المشاعر كل كتاب من كتبي. قمت بتأليف الكتب التي كتبتها، لأنه لا توجد كتب تمدني بالموضوعات التي أبحث عنها. كان علي أن أوضح وأشرح ذلك العالم لنفسي حتى أشعر حقيقة بتاريخ المستعمرة. كان علي أن أبحث في الوثائق في المتحف البريطاني وأماكن أخرى. لم أجد أحداً يخبرني كيف كانت الهند أيام أجدادي، مما استدعى سفري إلى الهند حيث توجد كتابات نهرو[14] وغاندي[15].

أيقظ مشاعري غاندي بسبب تجربته في جنوب أفريقيا. ويوجد كبلنك[16] وكتابات هنود بريطانيين آخرين مثل جون ماستر الذي كان مشهوراً في عام 1950. وتوجد كتابات رومانسية بأقلام سيدات. كان القلة من الكتاب الهنود الذين برزوا في ذلك الوقت من الطبقة الوسطى، وسكان مدن لا يعرفون شيئاً عن الهند التي جئنا منها.

وعندما أشبعت رغبتي الهندية تلك برزت رغبات أخرى مثل أفريقيا وأمريكا الجنوبية والعالم الإسلامي وأصبحت جلية واضحة فيّ. كان الهدف دائماً إشباع صورتي عن العالم بدافع ينبع من طفولتي لكي يجعلني راضياً عن نفسي. طلب بعض قرائي مني أن أذهب وأكتب، على سبيل المثال عن ألمانيا والصين. هناك كتابات أخرى ممتازة عن تلك المناطق وأنا مستعد أن أبني على تلك الكتابات وتلك الموضوعات لأناس آخرين. ليست تلك الموضوعات المظلمة التي شعرت بها في طفولتي. وهكذا بما أن هناك تطوراً في كتاباتي وتطوراً في المهارة السردية والمعلومات والأحاسيس، كذلك يوجد وحدة، نقطة ارتكاز على الرغم من أنه يبدو أنني أتخذ اتجاهات كثيرة.

عندما بدأت لم يكن لدي فكرة عن الهدف الذي أسعى من أجله، وكل ما أدركته أنني أريد أن أقوم بتأليف كتاب. جربت الكتابة في انجلترا، حيث أقمت بعد تخرجي من الجامعة كانت خبرتي محدودة وليست لدي المادة التي تكون كتباً. لم أجد كتاباً يكون قريباً

من طفولتي. لدى الكتاب الشبان الفرنسيون والإنجليز الذين يرغبون في تأليف كتاب عدة نماذج يمكن أن يبدأوا منها. ليس لدي أي نموذج أبني عليه. كانت حكايات والدي حول المجتمع الهندي تعود إلى الماضي. يختلف عالم والدي تماماً عن عالمي. عالمي مدني ومختلط. التفاصيل المادية البسيطة والغوغائية لأسرتي الممتدة إلى الماضي. هناك نماذج مثل غرف النوم والمساحات للنوم وأوقات الطعام والناس الزائرون – كان من الصعب علي أن أتعامل مع كل هذا. يوجد الكثير مما يحتاج إلى الشرح داخل المنزل وخارجه. كان يوجد الكثير مما لا أدركه من حولي مثل أجدادي وتاريخنا الممتد إلى الماضي.

وأخيراً راودتني فكرة أن أبدأ بالكتابة عن شارع بورت سباين[17] التي انتقلنا إليها من شيكانوز. لا يوجد بوابة حديد معقوف تغلق العالم من حولنا. كنت أشعر بسرور بالغ وأنا أرقب الشارع من الشرفة لأن حياة الشارع كانت مفتوحة أمامنا. بدأت بالكتابة حول حياة الشارع، وتمنيت أن أكتب بسرعة وأتحاشى التفاصيل، ولذلك كنت أكتب مواداً

مبسطة. كبتُّ في نفسي الطفولة السردية، وتحاشيت التعقيدات الجنسية والاجتماعية للشارع ولم أوضح أي شيء واستمريت على أدنى مستوى ممكن. كتبت حول الناس حسب ما يظهرون وكنت أكتب قصة في اليوم الواحد. كانت قصصي الأولى قصيرة وكنت أخشى الكتابات المطولة. ولكن مع مرور الوقت سحرتني الكتابة وأصبحت أستقي المادة الأدبية من عدة عناصر. أصبحت الكتابة طويلة ومن الصعب أن تنجز في يوم واحد. أصبح الإلهام الذي كان يبدو سهلاً يداعبني في نهايته. أدركت في قرارة نفسي بأني أصبحت كاتباً بعد أن كتبت كتاباً واحداً.

المسافة بين حياتي ككاتب تمت ومادة الكتابين الآخرين. أصبحت الرؤيا أكثر وضوحاً وقادني الحس الكتابي أن أكتب كتاباً كبيراً حول حياتي العائلية، ولقد نما طموحي خلال كتابتي هذا الكتاب. عندما قررت كتابته، شعرت أن المادة الكتابية حول الجزيرة قد نفدت. لم تعد هناك مادة صالحة لرواية بصرف النظر عن مدة التأمل سواء طالت أم قصرت. الحدث الذي أنقذ حياتي هو أنني أصبحت رحالة. قمت

برحلتي حول منطقة الكاريبي وتعرفت على التركيبة الاستعمارية التي كنت جزءاً منها. وسافرت إلى بلاد أجدادي الهند حيث أقمت مدة عام. شطرت تلك الرحلة حياتي إلى شطرين ونمت عاطفتي مع هذين الكتابين ووسعت تلكما الرحلتين مداركي وآلية الكتابة عندي. كم كان صعباً جمع المادة الكتابية التي كونتها حول انجلترا أو منطقة الكاريبي. تمكنت من الكتابة حول الأقليات العرقية في جزيرة ترينيداد وهو أمر لم أستطع فعله من قبل. كانت هذه الرواية الجديدة حول فظائع وأوهام الاستعمار. في الحقيقة إنه كتاب يصور كيف انطوى العاجزون وتقوقعوا على أنفسهم. وهي ذي المادة التي كونت مادة الكتاب. وهي حول البشر المقلدين الساخرين لا عن التقليد الساخر.

إنه كتاب استعماري حول الناس الذين يقلدون أحوال المستعمرين، والذين ترعرعوا على عدم الثقة بأي شيء يدور حولهم. عندما قرأت صفحات لي من هذا الكتاب قبل يوم تدور حول انفصام الشخصية الاستعمارية، لكنني لم أفكر في الأمر على هذا

النحو. لم يخطر على بالي أن أستعمل كلمات مجردة لكي أشرح أغراضي من الكتابة. ولو حدث ذلك كان ليتسنى لي كتابة هذا الكتاب. كان هذا الكتاب نابعاً من حَدْسي ومن ملاحظاتي الدقيقة.

قمت بهذا الاستعراض المختصر العام لحياتي الكتابية في بداية مراحلها لمدة عشر سنوات. قمت بذلك لكي أبين كيف زرع مكان ولادتي وأدرج في كتاباتي. نبعت كتاباتي من حالات السخرية التي تكونت في حياة الشوارع إلى دراسة أنواع الانفصام الواسعة الانتشار. ما كان بسيطاً غدا معقداً.

أمدتني الروايات وكتب الرحلات بنوع من الرؤية. تذكرني كيف أن أشكالي الأدبية كلها تنطوي على درجة متساوية من الأهمية. على سبيل المثال، خطر على بالي عندما كتبت كتابي الثالث حول الهند، بعد مضي ستة وعشرين عاماً على كتابي الأول، أدركت أن أهم موضوع في كتب الرحلات، هم الناس الذين يختلط بهم الكاتب في رحلاته، لابد أن يجدد الناس هويتهم. إنها فكرة بسيطة ولكنها

تتطلب نوعاً جديداً في شد الرحال. إنها الطريقة التي اتبعتها عندما سافرت للمرة الثانية في أرجاء العالم الإسلامي. لا يوجد نظام أدبي أو سياسي معين يدفعني إلى الكتابة وإنما الحدس وحده هو الذي يدفعني إلى ممارسة الكتابة. وذلك هو ديدن أجدادي. ليس لدى الكاتب الهندي ناريان، الذي توفي هذا العام، أفكار سياسية. أما والدي الذي كتب قصصه في وقت دامس الظلام، وبدون النظر إلى أجر معين، فلم يكن لديه أفكار سياسية. ليس لدينا أفكار سياسية لأننا بمنأى عن السلطة لعدة قرون. كوّن هذا وجهة نظر محددة عندنا. ينتابني شعور بأننا نميل إلى السخرية والشفقة.

قبل ما يقرب من ثلاثين عاماً ذهبت إلى الأرجنتين. أثناء أزمة حرب العصابات حيث كان الناس ينتظرون عودة الطاغية بيرون[18].

كان أتباع بيرون ينتظرون عودته من المنفى. وكانت البلاد مشحونة بالكراهية. قال لي أحد أتباع بيرون إنه يوجد تعذيب محبوب وتعذيب مكروه.

التعذيب المحبوب هو ما تفعله أنت لأعدائك، والتعذيب المكروه هو ما يفعله الناس لك.

بالمقابل، أعطى أعداء بيرون التعريف نفسه. لم يوجد حوار حقيقي وإنما كتبت قائلاً مجرد عواطف دفاقة وعبارات ومصطلحات سياسية مستعارة من أوروبا. وحينما تحول قضايانا الحية إلى أفكار مجردة وحيث تنتهي مصطلحات من خلال التصارع مع مصطلحات أخرى، فلا عذر للناس. لا يوجد بينهم إلا العداوة والبغضاء. ومازالت عواطف الأرجنتينيين لم تستنزف بعد، ومازالوا يقتلون ويحصدون الأحياء. لا توجد أي بارقة أمل في الأفق.

قاربت على نهاية مقالي وأنا مسرور لما قمت به، ومسرور بسبب بلوغ أعمالي ما بلغت. وبسبب حاسة الحدس التي أكتب بها ومادتي الكتابية لم تستنزف بعد، فإن كل كتاب من كتبي كان بمثابة نعمة عظيمة علي. أدهشني كل كتاب من هذه الكتب لأنني حينما أشرع في تأليف أحدها ليس لدي أي فكرة عمّا سوف يكون الموضوع الذي يليه. أكبر تحدٍ

لي البداية. أشعر أنني سوف أفشل قبل أن أبدأ لأن مشاعري مازالت تخالجني. سوف أنهي محاضرتي مثلما بدأت بقول شيق من كتاب براوست ضد سانت بيف: «الشيء الجميل هو أننا نكتب لأن لدينا موهبة. وهذه الموهبة في داخلنا مثل ذكرى قطعة موسيقية تفرحنا على الرغم من أننا لا نستطيع إعادة تكوين خيوطها الرئيسية. أما أولئك الذين استحوذت عليهم الذكريات الضبابية للحقيقة فإنهم لا يدركون حقيقة الناس الموهوبين.... الموهبة نوع من الذكريات التي تخلق لهم الموسيقى الغامضة لكي تكون أكثر قرباً منهم حتى يستطيعوا سماعها بوضوح ويحفظوها في ذاكرتهم....».

يقول براوست الموهبة حظ وكثير من الجهد.

الهوامش

1) مارسيل بروست كاتب فرنسي ولد عام 1871م وتوفي عام 1922م. من أهم أعماله القصصية البحث عن الزمن الضائع.

2) سانت بيف مفكر فرنسي وناقد أدبي ولد عام 1804م وتوفي عام 1869م.

3) يشير الكاتب هنا إلى قصة براوست، **البحث عن الزمن الضائع**.

4) خليج باريا داخل في البحر شمال شرقي شاطئ فنزويلا.

5) السير وولتر راليه بحار ومستعمر مقرب من البلاط الإنجليزي وكاتب توفي عام 1618م.

6) أورناكو: نهر ينبع من جنوب شرقي فنزويلا ويتجه إلى الغرب لمسافة 1500 ميل ومن ثم إلى الشمال ثم إلى الشرق حيث يصب في المحيط الأطلسي.

7) يطلق اسم شيكانو اليوم في الولايات المتحدة الأمريكية على أهل أمريكا الجنوبية الذين يعيشون في الولايات المتحدة الأمريكية.

8) ملحمة راميان Ramayyana ملحمة سنسكريتية حول الهند القديمة وتعتبر أيضاً مقدسة عند الهندوس. تحكي قصة مغامرة البطل رامشنادرا Ramachandra.

9) برناس مدينة مقدسة في الهند.

10) أندرسين Andersen كاتب دنمركي ومؤلف لحكايات الحوريات، عاش بين عامي 1805 وعام 1875.

11) إيسوب Aesop مؤلف حكايات حوريات عاش في القرن السادس قبل الميلاد.

12) موليير Molier كاتب مسرحي فرنسي عاش بين عامي 1622 و1673م.

13) سيرانودي بيرقراس Cyranode Bergerac روائي فرنسي ساخر عاش بين عامي 1619 و1655م.

14) نهرو: زعيم قومي هندي عاش بين عامي 1889 و1964م. وتولى رئاسة الهند من عام 1947 إلى عام 1964م.

15) غاندي: زعيم هندي عاش بين عامي 1869 و1948م.

16) كبلنج Kipling مؤلف وكاتب بريطاني.

17) بورت سبين Port of Spain الميناء الرئيسي لجزيرة ترينيداد ويقع شمال غربي ترينيداد. وهي عاصمة الجزيرة.

18) ولد بيرون عام 1895 وتولى رئاسة الأرجنتين من عام 1946 إلى 1955م.

* * *

من الذاكرة إلى القصة عبر التاريخ

جوزيه ساراماجو(*)

ترجمة حسين عيد

إن حضور ما يسمى «رواية تاريخية» في عملي، ككاتب روائي ومسرحي، قد ينسب للوهلة

*) الفائز بجائزة نوبل في الآداب عام 1998م.

*) هذه محاضرة ألقاها جوزيه ساراماجو الحاصل على جائزة نوبل، في مكتبة جون ف. كنيدي، في 19 إبريل 2002، كجزء من ندوة بعنوان «مداخلة لجوزيه ساراماجو: الأدب المعاصر من عالم الناطقين بالبرتغالية»، نظمتها مؤسسة ماسوشيتس للإنسانيات، لمكتبة جون ف. كنيدي، ومركز الدراسات البرتغالية في جامعة دارتموت بماسوشيتس.

*) ترجم المحاضرة من البرتغالية إلى الإنجليزية روبرت هـ. موزر، بجامعة براون.

الأولى إلى تأريخ رسمي معاصر، ساعد كمرجع نظري مسيطر على تسجيل الأحداث الماضية التي صنعها، آخذاً في الاعتبار المبدأ، التنظيم، ووظيفة إنتاجي الأدب. وقد ساعدني بالتأكيد على أن أرعى هذه الفكرة، معرفة حجم ما أدين به، ليس فقط ككاتب ولكن أيضاً كشخص، للتأريخ الرسمي، الذي ارتبط «بمدرسة الحوليات». لم يكن التاريخ أبداً خريطة ملامحة استخدمها؛ كي أكتشف فضاء: عصر الذاكرة، الذي يحتل حقيقة مكاناً بارزاً في تفكيري؛ لأنه يتخيّل الذاكرة كوظيفة طبيعية للنفس، فإننا نكون قد فقدنا بشكل أساسي عقيدة تقليدية لذاكرتين؛ إحداهما طبيعية والأخرى صناعية، حيث يوجد في هذا الشكل المزدوج (ذاكرتنا للأشياء وذاكرتنا للكلمات) اللتان تحكمان كل عناصر فن الاتصال. في فقرة من رواية «أرض الخطيئة» عرّفت كتابتي كنشاط تأويلي مقدم من الذاكرة، نتيجة مواجهات مترابطة منطقياً مع خبرات جديدة، تخضع للذاكرة عبر انتقالات نوعية تقود إلى إبداع نصوص جديدة. يعرف هؤلاء الذين قرأوا كتبي بعناية كافية،

أنهم أمام أكثر بكثير من مجرّد قصص يحكونها، وذلك حين يشكّلون، بشكل أوّلي، ممارسة مستمرة؛ كي يكشفوا الغطاء عن جوهر الذاكرة. والأكثر أهمية من ذلك، أنني بينما أستكشف الذاكرة، فإنني أحصل فوراً على ذاكرة سابقة كانت تُغذّى بشكل مستمر ويعاد تنظيمها، بحثاً عن ترابط منطقي فريد متأصّل في كل لحظاتي، تماماً مثل لحظات ذاكرتي.

تُرشد رواياتي الفرد إلى إعادة قراءة وإعادة تفسير لذاكرة الماضي، التي تدلّل دائماً على أن التاريخ هو مجرد ذلك الجزء من الماضي، الذي تم تنظيمه؛ لأن الفجوات، الفراغات غير المحددة، أخطاء التاريخ تُغوي على إعادة كتابة قصصية، وذلك بالرعاية الموضوعية لتلك الأماكن، التي حُذفت، إما طوعاً أو كرهاً، من التاريخ القائم؛ لأن التغيّرات المفاجئة، التي تُكوّن الذاكرة الشخصية تعمل على أن تنظم تلك المادة القصصية. وهكذا يمكن للروايات أن تقرأ أيضاً كأحداث مترابطة في تاريخ لذاكرة الكاتب. وأنا أدرج نفسي بين كتّاب معينين، يعطون أولوية

لقصص التاريخ المثيرة للاهتمام (hi)stoies[*]، التي يحكونها، لكن ليس للقصة التاريخية التي عاشوها أو يعيشونها، وإنما للقصة التاريخية لذاكرتهم الخاصة، مع تأكيداتها، غرورها، ضعفها، أكاذيبها التي قد تتضمن صدقاً، وحقائقها التي قد تتضمن كذباً. لأنني أعتبر فقط ما أملك من ذاكرة، وتلك هي قصة التاريخ المثيرة للاهتمام (hi)story التي أرغبها، أو التي أكون قادراً على أن أحكيها، بواسطة ذلك الراوي كليّ المعرفة.

وماذا عن الراوي؟. من أجل خاطر المناقشة، سأنحّي جانباً كل حيطة مبدأية، عند المخاطر بتعليق على شكوكي وارتباكاتي، وذلك أثناء النظر إلى هويّة صوت الراوي الحقيقية، التي هي بغض النظر عن الأساليب التي استخدمها؛ كي تنقل فكر المؤلف، ومن ثم ذاكرته أو ذاكرتها. فإنه من الطبيعي أن تدور عملية تفكير المؤلف الفرد حول ما تم إخباره به، وما صنعه من تعبيرات مركبة من أفكار خارجية، ذات

*) قسم الكاتب هنا كلمة تاريخ history إلى مقطعين (hi)story وهو ما قد يعني التاريخ كقصة مثيرة للاهتمام!

طبيعة تاريخية ومعاصرة، حتى أنها تستحضر إما بشكل مدرك أو غير مدرك، حين تتطلب ضرورات الحكي ذلك. وللمثال، فقد سألت نفسي، ماذا يقبع وراء اللامبالاة التي يقبلها الكتاب نظرياً دون تساؤل لراويهم، وهم يكرسون «السيطرة» على موقف الراوي، المادة، الفراغ، التي تنتمي إليهم أولاً بشكل كامل؟ وهل تعتبر هذه اللامبالاة أساساً بشكل مؤكد عن درجة معينة من تنازل، ليس فقط من وجهة نظر أدبية، عن مسؤوليات اجتماعية متعارف عليها، في أن يصنع الكتاب من أنفسهم قوّة ادعاء؟؛ بل يتضح أن هذا سيكون أيضاً سؤالاً عن مناقشة كاملة أخرى.

يتضمن صنع قصة، ليس فقط اختلافات شخصيات، مواقف، مشاهد، تأثيرات، تغيرات غير متوقعة، ومفاجآت: بل يتناول أيضاً في رأي ما، واحداً من المظاهر الأكثر طموحاً لتعبير شخصي متخيّل. وهذا يقودني إلى الاعتقاد بأن ما يجبر القارئ بعمق على أن يقرأ، هو رغبة كبيرة لاواعية في أن يكتشف، من خلال النص الجانبي الخفي، كلي الوجود، الشخصي، للمؤلف. يقرأ القارئ الرواية؛

لأنه ليس هناك طريقاً آخر كي «يقرأ» الروائي.. وأنا لا أعني أن أدلل على أننا يجب أن نحيي نقداً نفسياً للرواية، ولا أقترح أن يُكدّس القارئ أو القارئة، أو أن يفتّش، أو أن يبحث انثروبولوجياً عن الأصل، سعياً وراء ممرات أو طبقات جيولوجية لم تكتشف، تحت زعم أن المؤلف المختبئ، مثل بعض المهتمين، ضحية، أو حفرية. لذا، لا يجب أن يكون المؤلف مطلوباً «خلف» أو «تحت» النص. أكثر من ذلك، فإن حضور المؤلف الذي يدرج في العمل هو شكل أدبي فريد؛ لأنه بدوره، يُنشر افتراضياً بواسطة استراتيجيات تستنبط الاهتمامات الحقيقية للنص، بنوع من التعاون بين القارئ والمؤلف. وأنا لا أصف علاجاً بقواعد سابقة التجهيز لقراءة عملي، حين أصيغ اهتماماتي الخاصة ككاتب. ولن يحدث أبداً، أن أكون صاحب الرأي بأن المؤلف يجب أن يكون موضوعياً، بقوة شاهد كلاسيكي في أي خطط استراتيجية صيغت من أجل تصوّر العمل وتشكله. بكلمات أخرى: إنني ذلك الشخص الذي ينشئ الرواية، متعشماً أن قرائي سيرون وسيفهمون.

إن ما أصوّره في رواياتي ليس فقط تاريخاً شخصياً صريحاً، بل أكثر من ذلك هو تاريخ حياة أخرى معادلة لي، حياتي العميقة جداً، التي من المحتمل أن لا أتمكن أن أعرف كيف أحكمها بصوتي وباسمي الخاص. هذه «الحياة العميقة جداً» لا يجب أن تعيث فيها الفوضى بسبب من ظروف جامدة أو واقعية، تشكل «تاريخاً شخصياً ظاهراً للمؤلف»، لكن تقدم بدلاً من ذلك، سيرة حياة ذاكرة المؤلف. وبشكل أكثر تحديداً، هي سيرة حياة لا تحتاج إلى أن تُرى وفق شروط تطورية، كنوع من يوميات متتابعة صادقة – ودائماً أقول «إن الفن لا يتقدم، لكنه يتحرك» – على الأصح كلحن من رحلة ذاكرة باتجاه نفسها – وهي مدركة وأكثر معرفة بقواها الخاصة. لذلك، فإنه عبر دمجها في سيرة حياة ذاكرة، فإن كل عمل سيعتبر محاولة للقبض على شكل متحرك للتذكّر في مغامرة عبر عالم مساعد للذاكرة. يمد فعل الكتابة بمحيط لهذا الشكل حتى يصبح، من الناحية الأدبية، مخططاً لسيرة حياة شخص، تاركة الباب مفتوحاً لإمكانية شكل ثان مستقبلي، أو على

الأصح، رحلات جديدة، جديرة بالتذكر، والتي بينما تعيد اكتشاف عصر مفترض مستنزف للذاكرة، فإنها تتضمنه أيضاً كموضوع تكوّن سابقاً، تطلب مرجعاً ومرجعاً نفسياً. وهكذا تفيد الروايات كمراحل للتدريب على مهنة، وصفتها مجازاً كعملية «تصبح فيها الشخصية سيداً، ويصبح المؤلف هو من يتعلّم منه أو منها»، لدرجة أن يصبح المؤلف ليس فقط «مبدعاً لشخصياته، ولكنه يصبح أيضاً واحداً من إبداعها». وهكذا تصبح الروايات، ليست فقط مواقع للتأكيد الذاتي، لكن أيضاً لتحوّل هوية الفرد الشخصية، التي تُثرى فيها ذاكرة المؤلف بتجارب شخصياته، وهو الذي يعدّل بدوره الذاكرة الحية لشخصه المادي، إلى حد أن يُشكل الكاتب نفسه بواسطة الخبرة الخيالية «لأولئك الرجال والنساء المصنوعين من حبر وورق». إن رواياتي لا تمثل مجرد رحلات جديرة بالتذكر مقنّنة عبر الكتابة، دون تجريب متساوق للشخص الذي كتبها. وبدلاً من ذلك، فإنها تعتبر أعمال انتقال من حالة إلى أخرى جديرة بالتصديق، لذلك الذي ورّط شخصياته ذاتها، والتي

بناء على ذلك تجذب المؤلف نفسه. وبنفس الأسلوب فإن الذاكرة تبدو مثل قارة، اكتشفت إلى الأبد، وهو ما يمكننا أيضاً أن نفهم الزمن على أنه شاشة عملاقة ينعكس عليها كل شيء (كل ما يخبرنا، وما لا يخبرنا، به التاريخ). تبدو كل الأشياء، على سطح هذه الشاشة، متاخمة لكل الأشياء، في شكل فريد للاّ تكوّن، كما لو أن الزمن قد تم تكثيفه وتسويته، وهكذا لم تُرتب الأحداث، الحقائق، البشر الذين ظهروا، وفق تطور الظاهرة التاريخية، بل بدت أكثر من ذلك في «حالة لا تكوّن»، وهو ما يوجب على الفرد أن يبحث من خلالها عن المعنى ويكتشفه. بعيداً عن تغيّر خواص ماضي، عدمي الشكل غير متصل، مدمج، قابل للتوسع وبتركيز في كل الاتجاهات، عندئذ تبرز إمكانية تجمع بين عهدين بعيدين جداً، من نوع زماني متقابل، والذي بواسطته يبحث موضوعياً، انفجار طاقة، كي تدرج الصورة الذهنية الحاضرة كانعكاس لحالة سابقة. ومن خلال عصر الذاكرة هذا، حيث يفترض أن للزمن شكل فراغ، يظهر الفراغ نفسه كتراكم ترسبات متعاقبة للزمن،

لذلك تأخذ رواياتي شكل الرحلات، وتصور يوميات الرحّال، التي تتحرك باتجاه حدث ذهني أو مزاجي،و ينتج من انصهار: الماضي، الحاضر، والمستقبل، في وحدة زمنية واحدة، هي في ذات الوقت غير مستقرة ومشكوك فيها. إن معالجة وظائف الرواية، في علاقتها مع التصنيف التراجيدي، كوسائل اختيار، تُصنع بناء عليها، رحلة عبر الكتابة، على امتداد طريق واحد محتمل في مسرح الذاكرة، لتنتج مجموعة صور وموضوعات مطردة منظمة طبقاً لتسلسل هرمي معين، تحكم وتتوحد، بانتظار أن «تقرأ». يفهم في هذه الدراسة، التي تعنى بأصل الكلمات، كاختيار وعلاقة في نفس الوقت، حيث يفترض المشهد قاعدة غالبة ومتتالية، لمنطقة معالجة الراوي المعنية، التي ربما تكمن في فئة من «صور نشطة» قادرة على إيقاظ وإثارة ذاكرة الفرد. مثال لهذه «الصور النشطة»، قد توجد في رواية «الإنجيل كما يرويه المسيح»، حيث يوحي وصف لوحة أن الرواية قد بُنيت حول قراءة يصعب تأويلها، وعلى إعادة حكي أيقونة معينة.

كما توجد «صورة نشطة» عند نشوء كتابتي لرواية «بلتازار وبليموندا». وبشكل أكثر تحديداً، فإن الدير في قرية «مارفا» قد أصبح، بالنسبة لي، شكلاً مبتوراً. كنت في السابعة أو الثامنة من عمري حين أحضروني إلى «مارفا» في رحلة قصيرة، حيث رأيت شكلاً مبتوراً لتمثال سانت بارثولوميد، ممسكاً بيده اليمنى، لحمه الممزق من الرخام المتحلل. وبعد ذلك بعدة سنوات، وفي عام 1980، حين كنت ماراً عبر «مارفا»، متأملاً مرة أخرى قامة عملاق الدير، فكرت «ذات يوم، قد أحب أن أضمّن هذا في رواية». وهكذا وُلدت رواية «بلتازا وبليموندا» من مشهد منفتح كلي، «يفك شفرة» دير ذاكرتي، عبر «إعادة قراءة» تمثال سبق أن شوهد منذ ستين سنة. تنطلق رواياتي دائماً إما من صورة مثل هذه، أو من أفكار مفاجئة لعنوان، تأتيني كالهام. هذا هو الحال مع رواية «الإنجيل كما يرويه المسيح»، وتماماً مثل رواية «كل الأسماء» التي تعيد الاعتبار للتقسيم القديم بين «ذاكرة الفرد للأشياء» و«ذاكرة الفرد للكلمات». ويهدف النص في رواية «عام موت

ريكاردو ريليس»، عند أحد المستويات بشكل أولي إلى أن يجيب على سؤال «فكري» طال أمده، واضعاً بيسوا والمؤلف متقابلين، ككلمتين لهما نفس الهجاء وتختلفان في المعنى والنطق. كما يعتبر الأمر، على مستوى آخر، تعلماً ذاتياً خاصاً للتربية. إن التعلم الذاتي الفردي هو شكل يبرز في تاريخ الأدب معرفة ثقافية تكون مطلوبة عند هوامش تلك المؤسسات المسؤول عن إنتاج الثقافة خارج الحدود المسكونة بهؤلاء المتعلمين من خلال منهاج الدراسة الرسمي للمدرسة، لذلك ينزع التعلم الذاتي للتربية بسهولة إلي الأخطاء وعدم الفهم، التي تسببها أفكار غير مألوفة وانحرافات، تمنح في نفس الوقت، أرضاً خصبة للخيال المبدع. وذلك على وجه التحديد، أحد تلك الأخطاء الناتجة التي تقع على القطب الأكثر انعزالاً لرواية «عام موت ريكاردو ريليس»، التي تفترض ابتداءً أن ريكاردو ريليس كان شاعراً مستقلاً مخلوقاً من لحم ودم، حتى يُكتشف، مؤخراً فقط، أن ريليس كان شخصية خيالية أبدعت بواسطة شاعر آخر هو فرناندو بيسوا. إن الاهتامامات المضللة التي تضمنها

مشروع بيسوا لشخصيتين، ككلمتين لهما نفس الهجاء، تسببت في موقف جرّب فيه «قارئ بريء» حقيقة كلمتين لهما نفس الهجاء وإن اختلفا في المعنى والنطق، قبل أن يهتم بطبيعة تلك الـ «الصنعة». إن كلاً من ذاكرتي للأشياء (المنشئة لرواية «بلتازار وبليموندا»)، تماماً مثل ذاكرتي للكلمات (المنشئة لرواية «عام موت ريكاردو ريليس») تُشخّص بذاكرة «مرئية»، تُفهم الرؤية فيها على أنها عملية متدرّجة خُطّط لها بواسطة إمكانية حدة تركيز رؤية الفردة، التي تؤسس تقنية مشهد عملية مختارة من تنظيم خططي غرائبي. كما يوجد للثلاثة أوجه للرؤية سريعة الفهم والإدراك (أن تنظر، أن ترى، أن تلاحظ/ أن تقبض على) بأعلى درجة من تركيز - مُصلح - تحدث نقطة تلاقي أولية للملاحظ نفسه مع إغراء الموضوع ذاته، وهكذا تتحول الرؤية إلى أداة بنائية تهدف إلى إبداع كائن. هذا هو ما كتبته في رواية «تاريخ حصار لشبونة»: «يمكن فقط لمصلح أن يقترب من رؤية كاملة، وذلك، عند نقطة معينة، أو بالتدريج حين يصبح اهتمام الفرد مركزاً بقوة. يُحدث هذا إما

كاستجابة لأهمية اختيار نوع غير مرغوب، أو إجباري، من حس متزامن، يمكن أن يُرى مرة ثانية بواسطة إشارات، تُمرّر بالتالي من إحساس إلى آخر. كل ذلك يحدث مع الاحتفاظ والإمساك بنظرة فرد محدقة؛ ليكون الأمر كما لو أن الصورة ستظهر في منطقتين منفصلتين من المخ، خلال جزء من ألف من الثانية بين واحدة وأخرى: أولاً الإشارة المختزلة، ثم الصورة المحددة في قطع واضح، طالبة التعريف، القول، كعقدة برونزية كبيرة، لامعة أمام باب أخضر قائم. تلك التي تصبح فجأة حاضرة بكل معنى الكلمة».

آه أن تنظر، أو نظرة محدقة، كتقنية للتواجد، تكون مدركة على نحو بيّن، كما ظهر في الفصل الأول من رواية «الإنجيل كما يرويه المسيح»، الذي توصف فيه لوحة رسمها دورر. ومن خلال وصف دورر «الذي كرّس مكاناً لغرض نبيل في تراث صناعة الأيقونات، لا ينكره أحد» الذي يسكن، مجازاً «مشروع» الرواية: التي تعتبر قراءة جديدة لقصة المسيح، تمت بواقعية في ذهن قارئ الزمن الحاضر،

وهدفت إلى دحض تصور كهنوتي للتراث، فيما يتعلق بإعادة تنظيم فسيفساء تأويلية، طبقاً لتراجيديات جديدة للمعنى. يُقرأ مشهد صلب المسيح من نقطة بدء رؤية متجولة. يبدأ القارئ في قراءته - كما لو كانت من نص مكتوب: يبدأ الفرد بنظرة محدقة إلى الركن الأيسر الأعلى، حيث تمثل الشمس، ثم يهبط متحركاً من اليسار إلى اليمين، ملاحظاً ما يوجد على صدر اللوحة، ثم يؤوب عائداً إلى الخلفية. هذه القراءة، مع ذلك، ليست خطية أو متوالية، ولكن حركتها تدور، بدلاً من ذلك، من الخلف - و - الأمام - بين شخصيات ومستويات الحدث، حيث يؤول تركيز الفرد إلى أن يتحرك بشرود، كما لو ليستكشف أرضاً ثابتة، تقفز من أشكال أولية إلى تفاصيل، ثم تنتقل من التفاصيل؛ كي يلتقي بالشخصيات ثانية.، يتم كل ذلك، بينما تطوّر فروض حول مشاهد مبهمة مخططة في الخلفية. يلتقط الفرد، أثناء مروره ملاحظة عدم تطابق تعكس موضوعية الرسّام في تصور رئيسي مهم. يكمن الأمر بدقة في هذه التفاصيل، التي تصنع «قراءة» الرسام

في تشكيل فسيفساء الصور الصاعدة من، والمملاة بواسطة، تراث صناعة الأيقونات. أما بالنسبة إلى قرّاء اللوحات، فإن حركة نظراتهم المحدقة لم توحد فقط بين الحركة والتبئير لنظرات الشخصيات المحدقة، بل ستخدم أيضاً في أن تعيد تشكيل موضوع اللوحة وتعرّف بتلك الشخصيات. نحن نعرف أن أول شخص صُلب أمكن أن يُصور هو «بانديت الطيب»، «بتعبير وجه، الذي كان واحداً من ملهمي المعاناة، كما كانت نظراته المحدقة ترتفع باتجاه السموات». وبشكل مماثل، بسبب من طهارة الملابس والوضع، فقد أبرزت اثنتان من أشكال الإناث أن من الممكن تمثيل مريم المجدلية. إن البرهان، الذي لا يمكن مهاجمته، والذي «يقوّي ويثبت الهوية الإيجابية، مع ذلك» هو الذي جاء من قراءة نظر المرأة المحدقة ذاتها: «هذه النظرة المحدقة، بتعبيرها الجدير بالتصديق وحبها، وقد أبهجت إلى أقصى حد، فإذا هي تصعد بمثل هذه القوة، التي تبدو كأنها تأخذ الجسد كله معها، كل كينونتها الدنيوية، مثل هالة مشعّة، تصنع هالة تامة، وهي تدير رأسها ملطّفة من ظنون وانفعالات

شاحبة مقارنة بها. فقط امرأة واحدة هي التي أحبّت، مثلما نتخيل مريم المجدلية حين أمكن لها أن تحب، يمكن أن نقيّم تلك النظرة المحدقة، لدرجة أننا نكون أخيراً متأكدين من أنها هي، هي فقط، وليس أي فرد آخر».. إن نظرات الشخصيات الأخرى المحدقة، تجبر القارئ على أن يركز على شكل اللوحة المركزي. المسيح على الصليب، تتحرك نظرته المحدقة باتجاه معاكس للآخرين. عوضاً عن ذلك «يضع رأسه معلقة بشكل منخفض، حين ينظر نظرة محدقة، عارية تماماً، إلى الأرض»، تصمم هذه النظرة المحدقة رمزياً يوميات الرحّالة في رواية «الإنجيل كما يرويه المسيح» عبر آثار الذاكرة الإنجيلية، وكل «الأشياء الأرضية، التي ستبقى على الأرض»، والتي يبدع منها الكاتب «القصة الوحيدة الممكنة».

كتقنية لتشييد حضور، تحوّر النظرة المحدقة أهمية الصلة لمكونات بناء جملة بناءً موضوعياً.

تتجلى بوضوح في تمثيل الدير في مارفا فضائل فوضوية للنظرة التي تتبع البروتوكولات المرئية

الثابتة. لا يوصف أبداً الأثر في فضاء الكتاب بشروط جمالية: بل على العكس، فإن العناصر التي تصوّره هي إما صور نقية لمشاهد مرسومة وأبنية هشّة، تدّعي أن ذلك هو البناء التعريفي - أو أن تكون مواد خام لصرح يضغط علينا بكل كتلته الضخمة ووزنه. ولذلك يظهر الدير؛ كي يعيد التشكيل في إطار مجموعة من وحدات منفصلة، تقع في سلسلة مختلفة غريبة المنشأ، كل إسهام لها في الإبداع له تأثير مشوّش مدرك. إن المستوى الوحيد لنفاذ البصيرة، القادر على إبداع تأثير «إضافة» قوية، هو أن يحصل الدير على شكل أيقونة موسع، بمعنى أن يكون للصورة بعداً أخلاقياً ورمزياً بواسطة رجل مشوّه ذُكر سابقاً. وربما يوجد نفس البعد الأخلاقي في الثالوث، الذي يظهر في عبارة مقتبسة من رواية «العمى»: «إذا أمكنك أن ترى، فانظر. إذا أمكنك أن تنظر، فلاحظ». إن الخسارة المفاجئة لقابلية التميز الأخلاقية، التي يُفترض أن يمثلها مشهد الشخصيات - تُفهم كقدرة على أن تُمسك، بكلمات بول ريكور، «إن الآخر هو مثلي وله حق أن

يقول أنا » - الذي تجلّى، في ذلك المقطع من رواية «العمى»، من خلال هدم ذلك البناء الاجتماعي والسياسي للجملة، الذي يطيل بقاء العالم.

سأوجز النتائج. أنا لا أفهم بصعوبة أن يتحقق غالبية البشر، بشكل أساسي، من الماضي الذي يمتلكونه. بينما، يقبل البشر ذلك على مضض، على المستوى الشخصي؛ لأنهم يتعرفون على أنفسهم، قليلاً أو كثيراً، كغير منفصلين أو قابلين للفصل عن ماضيهم الخاص. وهم يتقدمون، على مستوى جمعي، كما لو أن الماضي قد صُنع من لحظات غير مستمرة، لكل منها حاضرها الخاص، مع وجود بداية ونهاية لكل منها. إن الماضي يتقدم، حقاً، في داخلنا أكثر شبهاً بفيضان يتحرك عبر فراغ. ووراء الماء يوجد ماء أكثر؛ هذا هو السبب في أن الماء يتحرك، فالماء هو الشيء الذي يحركه. إذا لم أكن على صواب، فإنه ماء الذاكرة فقط هو الذي يمكنه أن يكشف لنا أسرار الزمن.

* * *

الوقائع التي أحاطت بنشر مائة عام من العزلة رواية خلف رواية

غابرييل غراسيا ماركيز

ترجمة مزوار الإدريسي

في بداية آب - أغسطس 1966 توجهنا **مرسيدس** **Mercedes** وأنا إلى مكتب بريد **سان أنخيل** **San Angel** بمدينة **مكسيكو** كي نبعث إلى **بيونس آيريس** النص الأصلي «**لمائة عام من العزلة**». كان النص طرداً يضم **590** ورقة، من الورقة العادي، كُتِبَتْ برقانة احترمت فراغاً مضاعفاً ما بين الأسطر، ومرسَلاً إلى المدير الأدبي لدار النشر «**سُودْ أمِركانا**»

فرانسيسكو (باكو) بُورُّوَ Francisco (Paco) Porrua.
وضع مستخدم البريد الطرد في الميزان، وأنجز حساباته الذهنية، ثم قال:

- المجموع اثنان وثمانون بِيسُوس.

عدَّتْ مرسيدس الأوراق النقدية والقطع المفردة التي كانت تحملها في الحافظة، ثم واجهتني بالحقيقة:

- لدينا ثلاثة وخمسون فحسب.

ولكثرة تعودنا على هذه العثرات اليومية، بعد عام وأكثر من الأزمات، فإننا لم نفكر كثيراً في الحل؛ فتحنا الطرد، قسمناه إلى جزأين متعادلين، وأرسل إلى **بوينوس آيرس** النصف فحسب، دون أن نتساءل حتى عن الكيفية التي سنحصل بها على المال كي نبعث بما بقي. كانت الساعة السادسة مساء لجمعة، ولن يفتح البريد حتى الاثنين، وهكذا كانت لدينا نهاية الأسبوع برمتها كي نتدبر الأمر.

لقد فضُلَ أصدقاء قلائل للاعتصار، وأفضل ممتلكاتنا ترقد في سبات الصالحين «بجبل الرحمة»[1]. كانت لدينا بالطبع الرَّقَّانة المحمولة التي

كتبت بها الرواية في أكثر من سنة، بمعدل ست ساعات يومية، لكننا لم نستطع رهنها، كنا سنفتقدها لحظة الحاجة إلى الأكل. وبعد مراجعة معمقة لمحتويات المنزل عثرنا على شيئين قد يصلحان للرهن: مدفأة غرفتي التي يقتضي حالها أن يكون ثمنها جد زهيد، وطحَّانة أهدتها إيانا **صُولِدَاد مِنْدُوصَا** **Soledad Mendoza** في **كراكاس** حينما تزوجنا. كان لدينا أيضاً خاتما الزواج اللذان استعملناهما للزفاف فقط، واللذان لم نتجرأ على رهنهما اعتقاداً في أن ذلك طالع شؤم. لقد قررت **مرسيدس**، هذه المرة، أن تذهب بهما للرهن، كيفما كانت الحال، باعتبارهما احتياط طوارئ.

ذهبنا في الساعة الأولى من يوم الاثنين إلى «جبل الرحمة» الأقرب حيث كنا زبونين معروفين، فأقرِضْنا - دون حاجة إلى الخاتمين - أكثر بقليل مما كان ينقصنا. وفقط لحظة عبأنا في البريد بقية الرواية فطنا إلى أننا كنا قد بعثنا بها معكوسة: صفحات النهاية قبل صفحات البداية. **مرسيدس** لم يرقها هذا الحدث، إنها كانت دائماً لا تثق في الصُّدَف.

– آخر ما فَضُل – قالت – أن تكون الرواية سيئة.

كانت العبارة تتويجاً رائعاً لثمانية عشر شهراً أمضيناها نحارب معاً لإتمام الكتاب الذي عقدنا عليه كل آمالنا. حتى ذلك الحين كنت قد نشرت أربعة أعمال خلال تسعة أعوام، وبها نلت أقل من قليل، باستثناء رواية «**ساعة نحس**» التي فازت بجائزة قدرها ثلاثة آلاف دولار ضمن مسابقة **La Esso Colombiana**، بها واجهت ميلاد **غونثالو Gonzalo**؛ ابننا الثاني، واشتريت سيارتنا الأولى.

هكذا عشنا في منزل من صنف الطبقة الوسطى بتلال **سَانْ أنْخِيلْ إينْ** في ملك كبير ضباط القيادة بالجيش الرائد **لويس كودريير Luis Coudrier** الذي كان أحد مشاغله الاهتمام شخصياً باستخلاص كراء المنزل. لقد عثر **روذريقو Rodrigo** ذو الستة أعوام **وغونثالو** ذو الثلاثة أعوام في المنزل على حديقة جميلة للعب حينما لا يذهبون إلى المدرسة، أما أنا فقد كنت منسقاً عاماً لمجلتي «**وقائع**» و«**العائلة**» حيث أوفيت بالتزام أن لا أكتب كلمة واحدة طيلة سنتين مقابل أجر جد محترم. هكذا كيفنا سينمائياً

كارلوس فوينتس Carlos Fuentes وأنا «**الديك الذهبي**»، وهي رواية أصلية **لخوان رولفو Juan Rulfo** أخرجها سينمائياً **ربروتو كابلدون Roberto Cavaldon**، كما اشتغلت مع **كارلوس فوينتس** على النص النهائي **لبدرو بارمو Pedro Paramo** لفائدة المخرج **كارلوس فيلو**، كما كتبت سيناريو «**زمن الموت**»، أول فيلم طويل **لأرتورو ربستاين Arturo Ripstein**، وسيناريو «**تنبؤ**» بتعاون مع **لويس ألكوريسا**. وما تبقى لي من الساعات كنت أنجز فيها مهاماً عرضية متنوعة: نصوص للاشهار، إعلانات تجارية للتلفزة، كلمات أغان، مما كان يوفر لي ما أعيش به دون ضيق، لكن ليس ما يساعدني على الاستمرار في كتابة القصص والروايات.

ومع ذلك، فقد كانت تعصف بي منذ زمن بعيد فكرة إنجاز رواية خارقة تكون مختلفة ليس عما كتبته حتى ذلك الحين، بل تكون مختلفة عما قرأته، واتخذ الأمر شكل رعب لا أصل له. وفجأة، في مستهل **1965** بينما كنت ذاهباً مع **مرسيدس** وابنينا لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في **أكبولكو** إذا بي أحس

أني مصعوق برجة نفسية جد حادة وجارفة لدرجة أني نجحت في تفادي بقرة كانت تعبر الطريق. عندها أطلق **روذريقو** صرخة سعادة:

- أنا أيضاً حينما سأكبر سأقتل أبقاراً على الطريق.

لم أنل لحظة هدوء في الشاطئ، وحينما عدنا يوم الثلاثاء إلى **مكسيكو** جلست إلى الرقانة لكتابة جملة استهلالية لم أقو على تحملها داخلي: «*تذكر الكولونيل **أورليانو بونديًا** - بعد مضي سنوات عديدة هو يقود فرقة المشاة - ذلك المساء القصي الذي استصحبه فيه أبوه لكي يعرفه على الثلج*». ولم أتوقف، منذ ذلك الحين يوماً واحداً كما لو كنت في نوع من حلم مدمر حتى السطر الأخير حيث جرف العارُ ماكوندو.

لقد حافظت في الشهور الأولى على مواردي الجيدة، لكني في كل مرة كان ينقصني وقت أكثر لكي أكتب مثلما أحب، وإذا بالأمر يصل بي حد العمل إلى ساعات متأخرة من الليل كي أفي بالتزاماتي المعلقة، إلى أن أضحت حياة مستحيلة،

وشيئاً فشيئاً بدأت أهجر كل شيء إلى أن أجبرني الواقع اللايُدَارَى على أن أختار دون لف أو دوران بين الكتابة أو الموت.

لم أحتر، ذلك أن **مرسيدس** - وأكثر من أي وقت مضى - تكفلت بكل شيء بعدما أتينا للتو على إرهاق كل الأصدقاء. وأفلحت، دون توسل، في الحصول على قروض من دكان الحي وجزار المنعطف.

منذ الأزمات الأولى قاومنا إغراءات العقود ذات الفوائد إلى أن ضقنا ذرعاً، فشرعنا في غاراتنا الأولى على جبل الرحمة. وبعد أن خففنا وطء الأزمة بِرَهْنِ بعض الأشياء الزهيدة؛ لم نجد محيداً عن الاستنجاد بمجوهرات **مرسيدس** التي حصلت عليها من عائلتها فيما مضى. فحصها خبير فرع المؤسسة بصرامة طبيب تشريح، وزن، وراجع بعينه السحرية جواهر القرطين وياقوت الخواتم، وفي الأخير أعادها لنا.

- هذه زجاج خالص!

لم يكن لدينا أبداً مزاج ولا وقت كي نتأكد متى

تمَّ تعويض الأحجار الثمينة بقعر القنينات، لأن ثور البؤس الأسود كان يهاجمنا من كل الجهات. قد يبدو الأمر كذباً، لكن أحد المشاكل الأكثر استعجالاً كان هو الحصول على ورق للرقانة، فقد كانت لدي تربية سيئة تجعلني أعتقد أن الأخطاء الطباعية واللغوية أو النحوية هي أخطاء إبداعية، وكلما وقفت عليها كنت أمزق الورقة وأرمي بها في سلة المهملات لأبدأ من جديد. كانت **مرسيدس** تنفق نصف ميزانيتنا الشهرية في اقتناء أهرام من الحزم الورقية التي لا تدوم أسبوعاً كاملاً، وربما كان هذا أحد أسباب عدم استعمالي ورقاً كربونياً.

وأصبحت مثل هذه المشاكل العادية أكثر استعجالاً حتى أنه لم يكن لدينا حماس لكي نتفادى الحل النهائي: نرهن السيارة التي اشتريناها مؤخراً، دون ارتياب في أن العلاج سيكون أكثر فداحة من الداء. لقد خففنا من حدة القروض المتأخرة، لكن لحظة دفع الفوائد الشهرية بقينا معلقين على شفا من الهاوية ولحسن حظنا أن صديقنا **كارلس مدينا Carlos Medina** - الذي لديَّ نحوه دَيْنٌ كبير - تكفل بدفعها

نيابة عنا، ليس لشهر واحد فقط، وإنما لشهور عديدة إلى أن تمكنا من إنقاذ السيارة. وإلى حدود أعوام قلائل عرفنا أنه أيضاً رهن أملاكه كي يؤدي فوائدنا نحن.

كان أفضل الأصدقاء يتناوبون على زيارتنا كل ليلة، وكانوا يظهرون كما لو أن الأمر محض صدفة، وبحجة الرغبة في مجلات وكتب كانوا يأتوننا بقُفَفٍ من السوق عَرَضاً. وكانت **كارمن** **Carmen** و**ألَبارو موتيس** **Alvaro Mutis** الأكثر مواظبة يمنحانني الحبل كي أقرأ عليهم فصلاً من الرواية أكون بصدد تحريره. وكنت أتهيَّأ لأبتكر لهما حكايات لتَطَيُّري من أن يكون قَصِّي لما أكون بصدد كتابته يرعب العفاريت.

كارلوس فوينتس، فبالرغم من خشيته من الطيران خلال تلك الأعوام، فقد كان يقطع أرجاء العالم جيئة وذهاباً. كانت عودته حفلة أبدية لكي نتناقش حول كتبنا التي نشتغل فيها كما لو كانت كتاباً واحداً. وكانت ماريا **لويزا إلِيُّو** **Maria Luisa Elio** بدُوَارِها الثاقب النظر و**خوصي غرسيا أسكوطا**

Jose Gercia Ascota – زوجها الذي تشله دهشته الشعرية – ينصتان إلى قصصي المرتجلة كما لو أنها علامات مشفرة من العناية..... وهكذا، لم يكن لدي أي تردد، منذ زيارتهما الأولى، في أن أهديهما الكتاب، إضافة إلى أني انتبهت مبكراً إلى أن تفاعل الجميع وحماسهم كان ينير لي مسار روايتي الحقيقية.

لم تعد **مرسيدس** إلى التكلم معي عن حيلها في نيل القروش حتى مارس **1966** – بعد مرور عام على شروعي في تحرير الرواية – حين كان علينا ثلاثة أشهر كراءً. كانت تتكلم عبر الهاتف مع مالك المنزل، مثلما كانت تفعل باستمرار كي تشجعه على انتظاره، وفجأة، أغلقت بوق التخاطب بيدها كي تسألني متى أتوقع الانتهاء من الكتاب.

واستناداً إلى الإيقاع الذي امتلكته خلال عام من الممارسة حسبت أنه يبقى لي ستة أشهر. وقتذاك، أنجزت **مرسيدس** حساباتها التنجيمية، وقالت لصاحب المنزل المنتظر بنبرة لم يطلها أدنى ارتجاف:

- يمكننا أن ندفع جماع الكراء بعد حوالي ستة أشهر.

- عفواً سيدتي - قال المالك مندهشاً - هل تدركين أن المجموع سيكون حينذاك هائلاً؟

- أدرك - قالتها مرسيدس هادئة - لكنه حينذاك ستكون كلُّ مشاكلنا قد حُلَّت، كن مطمئناً..

بالنسبة للعسكري المُسرَّح الطيب الذي كان أحد الرجال الأكثر أناقة وصبراً ضمن من تعرفنا عليهم. هو أيضاً لم يرتجف صوته كي يجيب: «حسن جداً، سيدتي، أكتفي بكلمتك». وأفصح عن حساباته القاتلة:

- أنتظرك في السابع من سبتمبر.

لقد أخطأ: لم يكن اليوم هو السابع، بل الرابع من وصول الشيك الأول غير المنتَظَر مقابل حقوق الطبع الأولى.

عشنا الشهور المتبقية في منتهى الهذيان. كانت مجموعة من الأصدقاء الأكثر قرباً منا العارفين بالوضع يزوروننا باستمرار أكثر من السابق؛ محمَّلين

دائماً بالمعجزات كي نستمر أحياء. لم **لويس ألكوريزا** **Luis Alcoriza** وزوجته النمساوية **جانيت ريسنفيلد** **Janet Riesenfeld** من الزوار المثابرين، لكنهما كانا ينظمان في منزلهما جلسات تاريخية مع أصدقائهما العلماء، ومع فتيات السينما الفاتنات. كثيراً ما كان ذلك حجة بسيطة من طرفهم لزيارتنا. لقد كان **لويس** الإسباني الوحيد الذي يُحَضِّر خارج إسبانيا وجبة ***بهية*** مماثلة لبهية **بلنسية**، وكان باستطاعة زوجته أن تبقينا غير ثابتين بفن رقصها الكلاسي. أما السيد **غارسيا ريبرا** **Garcia Riera** وزوجته المفتونان بالسينما فقد كانا يجرانا إلى منزلهما في ليالي الآحاد، ويسقيانا من جنونهما السعيد كي نواجه الأسبوع القادم.

كان العمل في الرواية آنذاك جد متقدم، حتى إنه كان يمنحني ميزة متابعة إغناء الحكايات الواهية التي ارتجلها أثناء زيارة الأصدقاء، وكثيراً ما أنصت إلى استظهار حكاياتي من طرف أناس آخرين لم أقصها عليهم قط، وكنت أفاجأ بالسرعة التي كانت تنمو بها الحكايات وتتشعب أثناء انتقالها من فم لآخر.

وفي أواخر آب - أغسطس وبين عشية وضحاها، تجلت لي عند منعطف زاوية الشارع نهاية الرواية. لم أكن أستعمل ورقاً كربونياً، ولم تكن آلات النسخ موجودة عند زوايا الشارع، لذا كانت الرواية في أصل واحد من زهاء ألفي ورقة. كان النص وجبة ثمينة بالنسبة **لإسبرَنْسا أريّسا** **Esperanza Araiza**، تلك **بيرا** **Pera** اللاتنسى؛ إنها إحدى الفضليات عند **مانويل بريشانو بونسي** **Manuel Barbachano Ponce** في قصره **دراكولا** **Dracula** للشعراء وكتّاب السيناريو بمزرعة **Cuauhtémoc**. لقد اشتغلت **بيرا** أعواماً، خلال أوقات فراغها، تنقل إلى ورق نظيف الآثار الكبرى للكتاب المكسيكيين، من بينها «**الجهة الأكثر شفافية**» **لكارلوس فوينتس**، و«**بيدرو برامو**» **لخوان رولفو**، وسيناريوهات أصلية متنوعة لروايات **بونويل** **Bunuel**. إنه حينما اقترحت عليها أن تُبيِّض لي النسخة النهائية للرواية في ورق نظيف، وكانت الرواية في مسودة غرقى في التصويبات؛ فالسطر الأول بالحبر الأسود، ويليه سطر بالحبر الأحمر تفادياً للالتباس. لكن هذا الشأن لم يكن ذا بال بالنسبة

لامرأة اعتادت العثور على كل الأشياء في قفص المجانين. لم تقبل **بيرا** المسودة بحكم فضول قراءتها فقط، بل إنها قبلت أيضاً أن أؤديها ما في وسعي مباشرة، وما تبقى عندما أؤدي عن الحقوق الأولى للمؤلف.

كانت **بيرا** تنقل فصلاً كل أسبوع، بينما كنت أنا أصحح الفصل الموالي بكل أصناف التصحيحات وبحبر مختلف اللون تجنباً لأي دَخَلٍ، وليس من أجل الفرضية البسيطة بجعلها أقل حجماً، وإنما جعلها في أقصى درجات الكثافة إلى حد أنها صارت مقلصة إلى نصف النص الأصلي تقريباً.

ولقد اعترفت لي **بيرا**، أعواماً بعد ذلك، أنها بينما كانت تحمل إلى بيتها النسخة الوحيدة للفصل الثالث مصححة من طرفي، زلّت قدمها لدى نزولها من الحافلة بفعل أمطار طوفانية، وأن أوراق الرواية ظلت تطفو على وحل الشارع، وأنها جمعتها مبللة بمساعدة بعض الركاب، وأنها كادت تكون غير مقروءة، وأنها جففتها بمكواة الملابس في منزلها.

وكان تأثري الشديد في تلك الأيام ذات سبتٍ لم تكن لديه فيه قائمة تصويبات للفصل التالي، فاتصلت بي بيرا كي أقول لها إنني سأحمل الرواية يوم الاثنين. وبعد تردد طويل تجرَّأت على أن تسألني إن كان **أورليانو بونديًّا** سيلتقي **رِمديوس مسْكوط** في النهاية. وحينما أجبتها بالإيجاب أطلقت تنهيدة عزاء متعجبة:

- الحمد لله لو لم تقلها لي لما أغمض لي جفن حتى يوم الاثنين.

لم أعرف كيف توصلت في تلك الأيام برسالة غير متوقعة من **باكو بَرُّوَا** **Pac Parrua** - الذي لم أسمع كلاماً عنه قط - يطالب فيها مني أن أمنح دار نشره **سودّ أمرِيكانا** حقوق نشر كتبي التي يعرفها جيداً في أولى طبعاتها. أحسست بقلبي يتقطع، لأن كل كتبي كانت لدى دور نشر مختلفة بعقود أمدها طويل، ولم يكن سهلاً التخلص منها. وكان عزائي الوحيد الذي خطر عليَّ هو أنني أحببت **باكو** أنني على أهبة الانتهاء من تأليف رواية طويلة ليست

عليها أية التزامات، وأنه بوسعي أن أبعث له خلال الأيام القلائل القادمة النسخة الأولى تامة.

لقد أخبرني **باكو بروا** تلغرافياً بقبوله الاقتراح، وبعث لي مع عودة البريد شيكاً بقيمة خمسمائة دولار كمقدَّم أداء، أيما يعادل بالضبط أشهر الكراء التسعة التي التزمنا بأدائها خلال تلك الأيام، ولم نكن ندري كيف سيمكننا ذلك بسبب حساب خاطئ من طرفي بصدد موعد الانتهاء من الرواية.

على كل حال، إن النسخ النظيف للنص الذي أنجزته **بيرا** مع ثلاث نسخ كربونية كان قد تمَّ في غضون شهرين أو ثلاثة على الأكثر. لقد كان **ألفارو موتيس** **Alvaro Mutis** القارئ الأول للنسخة النهائية من الرواية حتى قبل أن أبعث بها إلى المطبعة. اختفى يومين، وفي اليوم الثالث هاتَفَني في حالة غضب ودود حينما اكتشف أن روايتي لم تكن في الواقع تلك التي كنت أقصها تسلية لأصدقائي، وكان هو يحكيها بشغف لأصدقائه.

- حضرتك صيَّرتني مثل منديل بالٍ، أيها النَّدل! -

وصرَخ فيَّ – هذا الكتاب لا صلة بما كنت تقصه علينا.

ثم قال بعد ذلك، وهو يكاد يموت ضحكاً:

– على الأقل أن هذا أفضل بكثير.

لست أذكر إن كنت آنذاك أتوفر على عنوان الرواية، ولا أين ولا متى، ولا كيف خطر على بالي. لم أستطع تحديد ذلك لا مع أصدقائي تلك الأيام، ولا في كتاب من كتبي الكثيرة، بل حتى في كتاب أخي **إلخيُّ غابريل** **Elegio Gabriel** الأكثر مصداقية وتركيزاً من بين الكتب الكثيرة التي أُلِّفت في الموضوع. ولحسن الحظ، لن نفتقد مؤرِّخاً يتكفل بخياله اختلاق حكاية التسمية.

كانت النسخة التي قرأ **ألبارو موتيس** هي التي بعثنا بها في طردين عبر البريد، والنسخة الأخرى كانت الضمانة التي حملها هو نفسه، وقتاً قليلاً بعد ذلك، أثناء سفر له إلى **بونيس آيرس**. أما النسخة الثالثة فهي انتقلت في **مكسيكو** بين أيدي الأصدقاء الذين رافقون إبَّان الشِّدَّة. بينما النسخة الرابعة فهي

التي بعثت بها إلى **برَّانْكِلا** **barranquilla** كي يقرأها ثلاثة من المثلين الحميمين للرواية: **ألفونسو فوين ميُّرْ** **Alfonso Fuenmayor**، و**خِـرْمـان فَـرْغـاس** **German Vargas**، و**ألـبـارو سِـبـدا** **ALVARO Cepeda** الذي لاتزال ابنته **باتريسيا** **Patricia** تحتفظ بها لحد الآن كأنها كنز.

حينما توصلنا بالنسخة الأولى للرواية مطبوعة في يونيو **1967**، مزقنا **مرسيدس** وأنا الأصل المخروم الذي اعتمدته **بيرا** في نسخها. لم يخطر على بالنا أن ما يمكن أن يكون من النسخ الأكثر قيمة، بفصلها الثالث الذي يقرأ بالكاد نتيجة المطر وبسبب حديد المكواة. لم يكن قراري بريئاً في شيء ولا عادياً، بل إننا مزقنا النسخة كي لا يطلع أحد حيَل صناعتي السرية. وبالرغم من ذلك، ففي مكان ما من العالم يمكن العثور على نسخ أخرى، وعلى الخصوص الاثنتين اللتين بُعثتَا إلى دار النشر **سود أمركانا** للطبعة الأولى. ودائَماً اعتقدت أن **باكو برُّوا** – وله الحق في ذلك – احتفظ بها كذخيرة. لكنه أنكر ذلك، وكلمتُهُ من ذهب.

حينما بعَثَت لي دار النشر بالنسخة الأولى من نسخ الطبع التجريبية حملتها مصححة إلى حفلة بمنزل عائلة **ألكريزا**، لكي أروي على الخصوص الفضول النهم لضيف الشرف السيد **لويس بُنْويل Luis Bunuel** الذي نسج كل أصناف التأمل الحذق حول فن التصحيح، ليس من أجل التحسين، بل من أجل الإخفاء. لقد رأيت **ألكريزا** جد مبهور بالنقاش حتى أنني اتخذت القرار بأن أهديه النسخة التجريبية: إلى **لويس** و**جانيت**، إهداء مكرر، لكنه الحقيقي الوحيد: «*من الصديق الأكثر حباً لكما في هذا العالم*». ومع التوقيع كتبت التاريخ: **1967**. إن الإشارة إلى التوقيع المكرر وإلى علامتي التنصيص في الجملة الأخيرة يعودان إلى إهداء سابق كنت قد وقعته في كتاب لعائلة **ألكريزا**. وثمان وعشرون سنة بعد ذلك، بعدما كانت «**مائة سنة من العزلة**» قد قطعت مشوارها أحدٌ ما ذكَّر بتلك الواقعة في المنزل عينه، ورأى أن النسخ من الإهداء تساوي ثروة. حينذاك أخرجتها **جانيت** من صندوقها، وعرضتها في الغرفة إلى أن مُزِحَ معهما

بأن هذه النسخ بوسعها تخليصهما من الفقر. وقتها أنجز **ألكريزا** مشهداً من مشاهده الخاصة، إذ ضرب بقبضتي يديه على صدره صارخاً بصوت مدوٍّ حسن الجهر فيه إصرار الإسبانيين:

- وإذن، أنا أفضل الموت على أن أبيع هذه التحفة المهداة من طرف صديق!

وفي خضم تهليل الجميع، عدت إلى إخراج قلم المرة الآنفة نفسه الذي لازلت أحتفظ به، وكتبت أسفل إهداء الثماني عشرة سنة السالفة: مؤكد، **1985**. ثم عدت إلى التوقيع مثلما المرة الماضية: **غابو**. هذه الوثيقة التي من **180** ورقة، و**1026** تصويب بخط يدي وحرفي هي التي ستعرض على العموم في مزاد يوم **21** سبتمبر من هذه السنة ضمن عيد الكتاب ببرشلونة، ودون مشاركة أو طائل لي من وراء ذلك.

ولا مراء في أن هذه العملية مشروعة. ما حيَّر البعض هو كيف بقيت نصوص النسخ الأصلية في حوزتي، إن كان عليَّ أن أعيدها إلى **بوينوس آيرس**

كي تدمج التصويبات النهائية في الطبعة الأولى. والحقيقة التي لم أعدها مصححة بخط يدي وحرفي قط، وإنما بعثت بريديا بلائحة للتصويبات منقولة بالرقانة سطراً سطراً، لخوفي من أن يضيع المؤلَّف أثناء عودته.

لقد توفى **لويس ألكريزا** كما قضى سنة الحياة في **1992**، على إحدى وسبعين سنة، في معتكفه **بكورنفاك**. و**جانيت** استمرت هناك، وتوفيت ستة أعوام بعد ذلك، وكانت قد اقتصرت على نواة صغيرة من أصدقائها الأوفياء، من بينهم الأكثر وفاء من الجميع **هكتور دلغادو Hector Delgado** الذي تبنياه كأبوين، واعتنى هو بهما خلال السنوات العجاف للشيخوخة أفضل مما لو كانا أبويه الحقيقيين. وقبل وفاتهما أعلناه وريثاً شرعياً لهما ببينة شهادة. ويبدو لي أن الشيء الوحيد الذي ليس عادلاً في هذه الحكاية، وهو في الوقت ذاته لا يصدَّق، ويظل يتذكَّر هو أن **لويس** و**جانيت** عاشا سنواتهما الأخيرة بآلاف الدولارات محفوظة من الزمن والعث في قعر

الصندوق، عملاً بالمروءة الإيبيرية التي تأبى بيع هدية الصديق الذي أحبهم أكثر من أيٍّ كان في هذا العالم.

* * *

لانسون: المنعطف(*)

ميشيل جاريتي

ترجمة محمد أحمد طجو

إذا كان الانتقال من القرن التاسع عشر إلى

*) هذا النص يمثل الفصل الأول من كتاب **النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين La critique littéraire française au XXe siécle**، وهو بقلم ميشيل جاريتي Michel Jarrety أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة بيكاردي جول فيرن Picardi Jules-Verne. وقد صدر الكتاب في عام 1998 عن المطابع الجامعية الفرنسية Presses Universitaires de France ضمن سلسلة ماذا أعرف ?Que sais-je. وللمؤلف كتب أخرى منها **الشعر الفرنسي من العصر الوسيط حتى أيامنا** (1997) بالاشتراك مع عدد من المؤلفين، و**بول فاليري** (1992)، و**فاليري أمام الأدب** (1991).

القرن العشرين ذا أهمية عظيمة بحيث يغدو منعطفاً حقيقياً، فإنه قد اجتمعت في عشريتين أو ثلاث، الأحداث الكبرى التي مهدت لظهور مقاربة جديدة للمؤلفات الأدبية وهي: الميلاد الجديد للجامعة الفرنسية، وإعادة تحديد المعرفة الأدبية، ونهاية التمييز النسبي بين مختلف الخطابات النقدية.

ازداد عدد الطلاب حوالي سنة 1880 فاتسعت الجامعة، وصاحب اتساعها إعادة تشكيل ميادين الدراسات الأدبية. إذ توطدت فروع الأنساق العلمية الحقيقية التي تصرف اهتمامها إلى المعرفة الوضعية – كالتاريخ وعلم الاجتماع، وتاريخ الأدب الذي سنّ قوانينه غوستاف لانسون Gustave Lanson (1857-1934). وقد أدى هذا الاهتمام بالدقة العلمية إلى امّحاء طوابع الذاتية وعلامات الكتابة، وتداخلت التخوم بين التاريخ والأدب، وأبلغ شاهد على ذلك ميشليه Michelet، أو بلزاك Balzak، إذ زالت التخوم تماماً، كما اختفت حالة الغموض والتأرجح التي كانت قائمة بين الممارسات النقدية المتباينة. وقد ساعد تطور الصحافة في القرن التاسع عشر على ازدهار نقد رفيع

المستوى بلغ بلا ريب أقصى مداه خلال حكم الإمبراطورية الثانية - ويمثله سانت بوف Sainte-Beuve (1804-1869)، وكذلك زولا Zola (1840-1902) - وتم فرض الأستاذية على جمهور واسع فتداخلت الأمور، وتوطدت حالة جديدة هي التباين بين النقد الذي يقدمه الكتّاب والنقد الجامعي، إذ إن سانت بوف الكاتب كان أستاذاً أيضاً وزولا الروائي ناقداً. ولكن منذ بداية القرن التي تشكل منعطفاً حاسماً تأكدت حقيقة ثابتة هي التقسيم الثلاثي التي أشرت إليه في المقدمة: النقد الصحافي، ونقد الكتّاب، ونقد أساتذة الجامعة.

ولئن حدث في الجامعة تحديد لأحد الأنساق الأدبية، فإن هذا التجديد قد نُسب عن جدارة إلى لانسون، لأنه عرف كيف يُنظّر له تنظيراً شاملاً، ويسطّر برنامجه، ويجسّده كذلك بعمل هام تمثله هذه الكتب: **تاريخ الأدب الفرنسي** (1894) و**فولتير** Voltaire (1906) والطبعة النقدية **للرسائل الفلسفية** (1909) وبعد ذلك بمدة: **التأملات الشعرية** لـ لامارتين lamartine (1915) كما أنه نشر ما بين 1909 و1912،

أربعة مجلدات أشرف عليها من **الدليل البيبليوغرافي في الأدب الفرنسي الحديث** من سنة (1500-1900). وكذلك لأنه عرف كيف يعتمد على مواقعه القوية التي طال أمدُها لمحاضر متمرن في شارع أولم rue d'Ulm منذ سنة (1984) وأستاذ في السوربون سنة 1904، ومدير المدرسة العليا للمعلمين سنة 1919. وقد فرض لانسون بالتدريج إصلاحاته على المؤسسة الجامعية والمدرسية، وأعاد في الوقت نفسه، إلى الأدب مكانته اللائقة به، في مواجهة سيطرة التاريخ، بعد أن تدهور تعليم الأدب شيئاً فشيئاً لافتقاره إلى المناهج المناسبة.

لكن اتساع مدى التجديد الذي تزعّمه قد اتخذ أبعاداً قدّرها مسبقاً. ولا ريب أن طموحه سياسي لأنه يرمي من وراء تعليم الأدب إلى توطيد هوية الأمة. وخلافاً للنقد الدوغمائي أو الاعتباطي، أو الانفعالي الذي يشتت، فإن تاريخ الأدب يجمع مثلما يفعل العلم الذي استوحى منه لانسون (**منهج تاريخ الأدب**، 1910). كما كان هدف لانسون تحديثياً أيضاً لأنه يسعى إلي توسيع مجال الأدب الفرنسي في مواجهة

الآداب القديمة التي توطدت سيطرتها. ومشروعه في نهاية الأمر - مشروع ثقافي بكل بساطة، ومشروع تربوي إن جاز القول. لأن من يسعى إلي التربية لابد له من أن يقدم إلى الناس منهجاً تعليمياً يتلاءم مع متطلبات الجمهور الواسع. وكان يرى أن تكوين الفكر بواسطة الأدب - بمنهجه العلمي، وحسه الجمالي، وإدراك الحياة، هو متسع سعة تكفل التطور التام للفكر: وبذلك يكون الأدب وسيلة من وسائل التعليم.

بقي أن نقول إن مذهبه أكثر تعقيداً مما شاع لدى الناس. لأن محاضراته عن برنامجه أو منهجيته كانت وافرة، وكان حريصاً على مقاربة ميادين الدراسة الأدبية كلها، مما أدى به طوال سنوات عديدة - إلى تقديم مقترحات مختلفة، يصل اختلافها أحياناً إلى درجة التناقض.

إن النسق العلمي الذي أسسه مقتبس من التاريخ حتماً، ولكنه ظل بعيداً عنه أيضاً، ليحافظ على خصائص موضوعه، وينفتح بالتالي على علم الاجتماع. ولا ريب أن مقاربته الوضعية تهدف إلى

المعرفة الموضوعية، ولكنه لم يتوقف - في الوقت ذاته - عن تأكيد بقاء «لذة النص» (وهي العبارة التي سوف يستعملها بارت لاحقاً) وأنه يمكن «تذوقها» (Goute) والتمتع بها (Déguste) حسب تعبيره، كما لا يمكن تجاهل ذاتية القارئ.

لكن المهم في الأمر أن مصطلح «تاريخ الأدب» الذي استخدمه لانسون ونحن من بعده، لكي يشير إلي هذا النسق الجديد، مصطلح مراوغ جزئياً. لأن لانسون المؤرخ والوضعي في آن واحد، كان يراجع التفكير في المؤلفات الأدبية ضمن مسيرة التاريخ، انطلاقاً من منهجية تصرف اهتمامها إلى سكة العلم، والوقائع المؤكدة، ولكن هذه التسمية قاصرة عن التعبير، وإن كان التجديد فيه واضح، فذلك لأن مطمح دراسته هو «النص» الذي أثبت منعطف القرن دخوله بقوة إلى حقل الدراسة الأدبية. وبذلك ارتقت مكانة الكاتب: لم يعد تأليف كتاب نقدي كتابة ثانوية تنافس كتابة أولية، بل أصبح خطاباً مقتصراً على العمل الأدبي الذي يربو عليه، فيتضاءل أمامه تاركاً له مجال الكلام.

وحين يكتب لانسون سنة 1894 قائلاً: إن الناقد أستاذ «فهو لا يثبت مكانة هذا النسق العلمي (الذي ينقص من قدر الصحافي). ولا يعيده إلى الجامعة التي استلب منها فحسب، لكنه يثبت موقف الناقد الذي بدأ يبتعد عن الكاتب الذي يدرسه».

1 – أمجاد التاريخ

إنه لمن المؤكد أن لانسون، في كثير من الأحوال، لا يبتكر بل يقيم الأسس والمعايير. وإن تاريخ الأدب الذي أصبح نسقاً علمياً، ووضعياً، يشهد بوضوح على أمور ثلاثة: لم يعد تاريخ الأدب منذ الآن مسألة إحساس بل مسألة معرفة، وهو يسترشد بالنماذج العلمية الملائمة لموضوع الأدب، وقد أصبحت مقاربته للأعمال الأدبية لازمانية. وبذلك قطعت إجرائية لانسون هذه علاقاتها بالإجرائيات السابقة عليها. وإن استدرك بعدئذ، أشاد بفضائل السابقين عليه.

والدليل على تباعده المبكر هذا، مقدمته لكتاب **رجال وكتب** (1895) فهو حين يجعل موضوع دراسته

أفراداً بأعيانهم أي الكتّاب، فإنه يتناولهم ضمن النصوص التي عليه فك رموزها، على العكس من سانت بوف مثلاً: «فبدلاً من أن يستخدم السيرة لتفسير الأعمال الأدبية، استخدم الأعمال الأدبية لتكوين السيرة». وقد استنكر لانسون طريقة تين Taine أيضاً (1828-1893) الذي يحدد الشخصية بثلاثة عوامل معروفة هي: العرق، والبيئة، والزمان. ووجد أنه يتناسى الخصوصية التي تزدهر في العمل الأدبي، وينحاز إلى القوانين العامة. سيكون من الإجحاف أن ننسب البُعد المعرفي الذي تشهد عليه منهجية لانسون إلى الوضعية فحسب. ولا ريب أن اهتمامه بالوقائع الثابتة، وثقته بالمعرفة الوضعية تخترق مؤلفاته كلها، إلى حد المجازفة بإفساد تلك المقاربة الموضوعية فعلاً.

إن ما يستنكره على تين أو برونتيير Brunetiere (1849-1906) – وهما وريثا – كونت Conte – علموية الأول، والتصلب التنظيري لدى الثاني. ولئن جعل لانسون، هو أيضاً، الدقة العلمية في خدمة التاريخ الأدبي، إلا أنه لم يخضع لها خضوعاً تاماً.

لكنه على العكس ميز تمييزاً حاسماً بين الدراسات العلمية البحتة الهادفة إلى العام؛ والمقاربة الأدبية الملتصقة بالخاص. كما أنه اقترب من الأدب أشد الاقتراب، لأنه التفت إلى التاريخ، وأحدث تبديلاً في النموذج. إذ كان نموذج النقاد الذي يتبعونه حتى الآن، هو العلوم الطبيعية ومنها يقتبسون أسسهم النظرية؛ كما هي حالة التصنيفات لدى سانت بوف ونظرية «تطور الأنواع» (1890) التي سادت لدى برونتيير متأثراً بداروين Darwin. وقد سعى لانسون إلى أن يفلت من إسار المنهجة، لكي يدرك العمل المتفرد، وعمد إلى السخرية من تين وبرونتيير بقوله: «نحن نعرف مكونات التراجيديا الكلاسيكية ولدينا المعادلة: هذا هو الشيء الذي يتكون منه كورني Corneille ولكن هل هو بيير Pierre أو توماس Thomas؟ (**منهج تاريخ الأدب**، 1910).

إن الاقتباس من التاريخ يعني اتباع منهجية أشد علمية تم تحديدها، ولكن ينبغي المحافظة دوماً على خصوصية موضوعه لأنه ليس تاريخاً. وقد وضع لانسون في خدمة نسقه العلمي الخاص المنجزات

المكتسبة من المقارنة الوضعية أي: البحث عن الوثائق، وتحقيق النصوص، والدقة العلمية التي لا توصف برفضها لأي إغراء شكلاني. وكان يأبى النقد الذي «ينغلق على المؤلفات، يحللها ويسبر غورها وينقّب فيها، ويصنفها، ويحكم عليها مستخدماً أدوات الذوق، والعاطفة، والمنطق، وعلم النفس، والأفكار الشائعة» و«علم تاريخ الأدب» كما كتب سنة (1900) في مجلة **التوليف التاريخي**.

لقد دوهمت المؤلفات الأدبية من خارجها، بفضل العلوم المساعدة كلها من ببليوغرافيا، وعلم المفردات، ونقد النصوص ومراجعة المخطوطات. ولئن كانت تلك العلوم المساعدة تسبب الدمار، وتعرقل القراءة أكثر مما تؤيدها - واتضح هذا لدى ورثة لانسون أكثر مما اتضح لديه - فإنه كان يرى أن مثل هذه العلوم ينبغي لها أن تظل ثانوية، فليس نشر العلم هدف الدراسات الأدبية بحال من الأحوال. إذ إن الغاية بعيدة عنها، وهي فيما وراءها تحديداً. والواقع أن القضية تدور حول مقاربة التفرد أو الخصوصية، أي نوعية العمل الأدبي، وذلك بقياس اختلافه الواضح عما سبقه،

والبحث عن المصادر والمؤثرات التي تتيح لنا «المعرفة والتحديد، وتقييم الأصالة الإبداعية، ونوعيتها، وقوتها». وهذا ما ترمي إليه، على وجه الخصوص، الطبعات النقدية التي تميل إلى هذا البحث - ولها أن تقبل في النهاية - مثل لانسون نفسه - احتمال عثورها على سبب الأصالة الكامنة في العمل الأدبي، أو على ما هو منسيّ، ولم يخطر على بالنا في هذه العملية، أو النقطة العمياء التي ندعوها «عبقرية المؤلف».

كل شيء يدعو إلى الاعتقاد - تحت ستار المقاربة الأفضل لأصالة العمل الأدبي- بأن المهم هو البحث عن الدوافع الموجودة فيه. ولذلك لم يستطع تاريخ الأدب، على الرغم من ادعائه خلاف ذلك، أن يقطع روابطه بالنقد السابق عليه، وخصوصاً لدى تين. وإن الخطر الداهم هو الاعتقاد الذي توحي به العديد من عبارات لانسون، بأن تاريخ الأدب وبطريقة تطورية - ليس سوى استمرارية واسعة من المؤثرات والتوالدات التي ينبغي إظهارها لذاتها.

إذا كان هدف المنهجية تدعيم قراءة العمل الأدبي تدعيماً ضرورياً، وتنمية المعرفة الوضعية فلن تنمحي العاطفة الشخصية من هذه المقاربة للأدب التي لا ترفض لذّة القراءة، كما تشهد عليها وبشكل مبكر مقدمة **تاريخ الأدب الفرنسي**: «ليس الأدب موضوعاً للمعرفة: إنه جوهري وثابت لدى لانسون وينم عن حذره وإدراكه لخصوصية الأدب في ميدان المعرفة حيث هدف المنهجية الابتعاد عن المغالاة أو شطط الانطباعية المرتبطة ارتباطاً مشروعاً بمقاربتنا الجمالية للمؤلفات. إن التوازن الذي أقامه لانسون بين المنهجية والعاطفة يبدو هشاً ومضطرباً. ولئن صح القول بأن العديد من العبارات المتباعدة تدعو إلى الظن بأن هذه المنهجية قادرة على التهوين من شأن تلاوين العاطفة لكي يظهر تأويل للنص وضعياً فعلاً - فلن يتحقق ذلك إلا بعملية تفسير النصوص - كما سنرى.

وقد أكد لانسون ذلك في محاضرة ألقاها سنة 1909 قائلاً: «إن دراستنا تاريخية، ولذا ستكون

منهجيتنا منهجية التاريخ». ويبقى علينا تأمل هذه التاريخية تحديداً، لأنها لا تنتمي إلى التاريخ حقاً. فالنقد الذي سبق لانسون - إما لمغالاته في العلموية، وإما لإغراقه في الذاتية - توسّع في تناول المؤلفات بعيداً عن أية محاكمة تاريخية. فأصبح المطلوب بعدئذٍ إعادة إدماجها في التاريخ من وجهة نظر ثلاثية المتطلبات.

أولها: إن المقتضى التاريخ يتأسس علي هذه الاستمراريات أو الانقطاعات التي أشار إليها مبكراً بشيء من الحذر التنظيري. يقول في مقدمة **رجال وكتب** (1895): «الأمر الثابت هو أن المؤلفات السابقة تحدد - جزئياً - المؤلفات اللاحقة: إنها بالضرورة نماذج ينبغي اتباعها أو مخالفتها، فهي تقلَّد في إحدى الفترات وتخالف في فترات سواها. وبذلك يتأسس تيار دائم يسري من المؤلفات إلي الأذهان، ثم يرجع من الأذهان إلى المؤلفات». اختلاف وتكرار يقتضيان الاهتمام بكل عنصر من عناصر السلسلة المنطقية الطويلة، وهما يهتمان بترابط هذه

السلسلة ذاتها، وهذه القراءة المزدوجة تؤكد مجدداً، اللبس السائد لدي لانسون.

و**ثانيها**: توضّع المؤلفات في التاريخ، ومفادها القطيعة مع الوهم المريح القائل بأننا قادرون على قراءة نصوص الماضي وكأنها ماتزال معاصرة لنا. وذلك دون أن ينصرف ظننا أيضاً إلى أنها لا تكتسب قيمتها إلا باعتبارها من مخلفات الماضي. ينبغي لتاريخ الأدب أن يُفهم ضمن هذه الصلة المرهفة بين هذين المصطلحين «التاريخي» من حيث إن المؤلفات موجودة ضمن استمرارية شبكة ما، و«الأدبي» من حيث إنها تدافع عن خصوصية المؤلفات.

ولا ريب أن ما يؤكد هذا التباعد عن التاريخ لدى لانسون، هو كفاحه في الجامعة ضد سيطرة النسق الشقيق. ولما كانت المنهجية تاريخية، ولكن موضوعها ليس تاريخياً كلياً، فالنص - خلافاً للأرشيف - هو ماض يظل حاضراً لدينا، ولا شيء قادر علي تعويض حضوره. وهذا ما يفسر التصاق تاريخ الأدب بالخاص، على حين أن التاريخ يتصف

بالعمومية، وهو شاهد على تجربة جمعية. ولأن أصالة العمل الإبداعي التي لا يمكن تجاوزها مرتبطة باستجابتنا الجمالية، فإن الدراسات الأدبية تحتفظ بنصيب من العاطفة الفردية، على العكس مما يحدث في دراسة التاريخ.

يبقى أن نقول: إن الحد الفاصل الذي حرص لانسون على ترسيمه، على الرغم من كل شيء، هو استقلالية نسقه العلمي مع الاتساع في تحديد طبيعة موضوعه نفسها، وقد اعترف بذلك قائلاً: «من أصعب الأمور تعريف العمل الأدبي (**منهجية تاريخ الأدب**، 1910).

و**ثالثها**: البحث في إشكالية علاقة العمل الأدبي بالزمان والمجتمع اللذين أنتجاه، والخروج عن النص لتحديد أسباب ظهوره. ويشهد على هذه الفكرة مبكراً **تاريخ الأدب الفرنسي** حيث نلمس لدى لانسون رغبة شديدة في تقدير المعطيات الاجتماعية - السياسية البحتة التي يعمل الكاتب من خلالها. وهذا الاهتمام المزدوج بالإنتاج الأدبي والشروط

الاجتماعية لإنتاجه قد وسعه لاحقاً مؤكداً «أن الظاهرة الأدبية في جوهرها واقعة اجتماعية»؛ وفي هذا تجديد للدراسة من نواحٍ عديدة. ولا شك أنه مايزال الجانب الخفي لفكر لانسون، وهو في الوقت نفسه نصيبه الأكثر جرأة وإبداعاً. إنه برنامج الاتساع المزدوج لنسقه العلمي: اتساع نحو التاريخ، من جهة أولى، إذ إن تفرد العمل الأدبي والإبداعي خاصة يتجاوز هذا العمل بانفتاح التحليل على المظاهر الجماعية للحياة الأدبية؛ واتساع نحو علم الاجتماع، من جهة ثانية، الذي يتجاوز تفرد العمل الأدبي محاولاً صياغة قوانين تجعل الدراسات الأدبية مرتبطة ببعض الاهتمام بالتعميم. وكانت بداية هذا الاتساع سنة 1903 في محاضرة عنوانها: «برنامج دراسات حول التاريخ الريفي للحياة الأدبية في فرنسا». وهذا أمر هام إذ وسّع لانسون **تاريخ الأدب في فرنسا** ليشمل الأرياف كلها، وينفتح على الحياة الأكثر جماعية، ويدرس الصحافة الأدبية كما يدرس المؤلفات الشعبية التي قد تصبح لاحقاً «لوحة الحياة الأدبية لدى الأمة، وتاريخ الثقافة، وفعالية الجمهور

المبهم الذي يطالع، مثلما هو تاريخ الأفراد النابهين الذين يكتبون». وسوف يكون الاختلاف مع تاريخ الأدب مزدوجاً: فلم يعد الاهتمام منصرفاً إلى المؤلفات الإبداعية التي تتداولها دراسات عقيمة لا قيمة لها، بل ينصرف إلى ممارسة أوسع للأدب. ومن ناحية ثانية: استبدال الاستمرارية بدراسة آلية تتيح استخلاص علاقة المجتمع بالأدب. وكان لانسون حين سطر هذا البرنامج يشك في إمكانية إنجازه فوراً، ولكنه عرض علينا سعة الغاية الأدبية والتاريخية معاً. وبهذا تبدت الفائدة في امتزاج بين هذين النسقين. إنه برنامج ولد ميتاً أو شبه ميت. ويكفي التذكير بأنه إذا حقق إنجازات جزئية وباهرة أحياناً؛ فإن المؤلفين فيه كانوا مؤرخين أولاً. ويكفي لتوضيح ذلك الإشارة إلى مشكلة الزندقة في القرن السادس عشر من خلال كتاب مثل **ديانة رابليه** La Religion de Rabelais (1941) للوسيان فيفر Lucien Febvre (1878-1956) الذي يشكو من أن برنامج لانسون لم يكتمل، وجاء بعده تلميذه مورنيه Mornet (1878-1954) فتخلى عن هذا البرنامج: **معارك في**

سبيل التاريخ (1953). ونجد في أيامنا هذه بعض الأعمال الاستثنائية كأعمال آلان فيالا Alain Viala في ميدان الدراسات الأدبية: **ميلاد الكاتب** (1985)، كما نجد دراسات أكثر عدداً تنتمي إلى التاريخ (جان بيير ريو J-P. Rioux، وجان فرانسوا سيرينللي J.-F. Sirenelli): **من أجل تاريخ ثقافي** (1997)، وهي أعمال تبقى دون طموح القدماء الذين توقعوا منه الكثير.

أما الاتساع الآخر فكانت مناسبته محاضرة أخرى سنة 1904 حول «تاريخ الأدب وعلم الاجتماع»، إذ صرف فيها انتباهه مجدداً إلى الجمعي، بتجاوزه العلاقة للكتاب بالقارئ. وقد سعى لانسون إلى مقاربة وظيفة الجمهور منذ لحظة إنتاج النصوص. فإذا كان العمل الأدبي ينقل فكر الكاتب إلى الجمهور فيجب أن نأخذ باعتبارنا أنه «يتضمن هذا الجمهور مسبقاً»، لأن الكاتب يفكر بهذا الجمهور قبل أن يتوجه بعمله إليه. وبما أن الأمر يقتضي أن نأخذ بعين الاعتبار تجدد النص الذي تتداوله أجيال القراء

فيُغنونه أو يفقرونه، وهذا على خلاف رأي الكاتب في اقتصار العمل الأدبي علي معنى وحيد قابل للفهم، فإن لانسون يعيد هنا تقييم الوظيفة الإبداعية للجمهور. وهذا مصدر الصياغة المحتملة لهذه القوانين، أو بحذر أشد هذه «الأحداث العامة» التي يسمح البحث الاجتماعي بإلقاء الضوء عليها، وبفضلها يبين وبطريقة أكثر جزماً - عن العلاقات المتنوعة للأدب بالحياة التي لا يعبر عنها إلا جزئياً، وعن الصلة التي تربط استخدام شكل ما بالأثر الذي يتوقعه الكاتب منه. وكذلك شروط انبثاق العمل الأدبي، أو طرائق تأثيره في الجمهور، إلخ. وإذا ظل مثل هذا البرنامج الرحيب، الذي يستبق ما ندعوه اليوم التلقي، مجهولاً، فإن المسؤولية تقع بلا شك على الجامعة التي لم يتردد عندها صداه. وتقع كذلك على لانسون نفسه الذي ما إن أشرع حقل الدراسات الأدبية على مصراعيه حتى ظهر وكأنه يغلقه على الاهتمام المتزمت بالنص - وهذا هو الجانب الآخر من منهجيته.

2 - إعادة تأسيس النص

إن الحديث عن مقاربة النص بعد إلماحنا إلى ضرورة علاقته بالتاريخ الذي ينتمي إليه، معناه الإشارة إلى أن التفسير الفرنسي (فالأمر يخص أدباً وطنياً) قد تعقَّد سنة 1902 بواسطة برونو Brunot، ولانسون، واقتحم المدارس الثانوية، وأصبح مركز التمارين فيها، باعتباره طريقة ومنهجية نقدية في الوقت نفسه تبوأتا مكانتهما اللائقة بهما. وأصبح النص ضرورة لا غنى عنها لمعرفة تاريخ الأدب الذي ستجعله الجامعة حكراً عليها، فتقررت دراسة أكبر قدر ممكن من المؤلفاَت الأدبية في التعليم الثانوي.

إن الفصل بين هاتين المهارتين له طبيعة تتابعية إجرائية وليس فصلاً تنظيرياً، لأن الدراسة المدرسية للنص لا تغفل عن أن محتواه لا ينفصل عن الحضارة التي يعبر عنها. ولعل الأمر الجوهري هو أن الاطلاع على المؤلفات يتحدد بكونه تأهيلاً كاملاً من النواحي التاريخية، والأدبية، والمدنية، والثقافية. ولئن كان التمايز واضحاً بين تفسير النص وتاريخ الأدب، فإن

التماسك يظهر جلياً بينهما من خلال السؤال الذي طرحه لانسون سنة 1904 للتعريف بنسقه العلمي: «ماذا نريد؟» وكان جوابه: «نريد تفسير المؤلفات».

لكن هذا التفاني في تفسير المؤلفات اتخذ شكل تطور طويل نتجت عنه شروط سوف تُعرض على التعليم، وعلى ممارسة النقد الجامعي، ألا وهي: أن سيطرة النص الأدبي ستحاط بجهاز كامل العدة، وتدين في الوقت نفسه، أية كتابة متفردة تتنافس مع هذا النص، وكأنما الذاتية التي نلمس في النص آثارها، يجب أن يكون جوابها موضوعية الدارس، وكأن الحديث عن النص يعني الاستهلاك التام للمادة اللغوية، والأدبية، والتاريخية، والأخلاقية مع الإعلاء الدائم من شأن الإيضاح الذي يجمع القراء حول التأويل الذي فرّق شملهم سابقاً. فالنص تفرد، وليس التفسير الذي يدور حوله.

إن العملية المعاكسة لهذه الممارسة، قد بدأت منذ زمن بعيد. ولا ريب أن علم البلاغة، وهو فن القول، ودراسة صور الخطاب، قد مات منذ مطلع

القرن التاسع عشر، حيث أدانته الرومانتيكية باعتباره قانوناً جامداً، يحد من حرية الفرد، ورأت أن مقاربة الأدب يجب أن تخضع للتاريخانية. ولكن علم البلاغة قاوم الفناء واستمر في ميدان التعليم مدة قرن تقريباً. فلم تكن دراسة المؤلفات لمعرفتها لذاتها فحسب، بل لاتخاذها نماذج ينبغي الاقتداء بها، وكانت مواضيع الامتحانات تقترح أشعاراً وخطابات، أي: ممارسة، وليس تعليقاً على الأدب.

حوالي سنة 1880، حينما أخلى الخطاب مكانه للبحث عن دراسة المواضيع، وقبل أن يُلغى درس البلاغة من المدارس سنة 1902 - اتضح أن علاقة القارئ بالنص قد تبدلت: إذ كان الحال حتى ذلك الحين أن يتعلم الطالب الكتابة متبعاً مثال كبار الكتاب، فأصبح عليه أن يتعلم القراءة بواسطة هذا التمرين الشفوي، ألا هو شرح النص، وأن ينتج تعليقاً بكتابة نقدية تعتمد على البحث الذي يخلو من علم البلاغة. ولم تعد القضية مرتبطة بالتقييم - في هذه الحالة أو تلك، بل بقدرة الطالب على الإبداع. وهذا مصدر عبارات لانسون الحاسمة، قبل أن يتأسس

الإنشاء الفرنسي، أكثر فأكثر، على الشرح التاريخي: «إن الخلل الجذري هو أن استبدال البحث بالخطاب لم يؤد إلى إلغاء الخطاب، بل على العكس، زاده وبالاً لأن هذا النوع من الإنشاء يتطلب جهداً فردياً مبدعاً، إنه تمرين فني» (**الدراسات الحديثة في التعليم الثانوي**، 1903).

ونذكّر بأن تاريخ الأدب كان يتناول في حالات عديدة، وبواسطة العلوم المساعدة، ما هو خارج النص، فيسعى الشرحُ وبطريقة تكاملية، إلى فهم ما بداخل النص، وذلك بمقاربة حددها لانسون عدة مرات، وإن تخللها بعض التردد التنظيري. ونجد في «بعض الكلمات حول شرح النصوص» فرضية تشكل بوضوح أساساً للتمرين: «إن للنصوص معنى في ذاتها، مستقلاً عن أذهاننا وحساسياتنا، نحن معشر القراء»، وتبرز من خلال هذه العبارة كلمة «مستقلاً»، التي تبيح البحث الموضوعي عن المعنى، وهو ما يوصف بالتعسف في أيامنا هذه. ولقد أضاف إليها لانسون بعض التلاوين في ملاحظة لاحقة، لكي يفسح المجال أيضاً للاستجابة الفردية لكل منا. ولكن

هذا الحذر قد أصابه التشدد ، وكان سبب ذلك الاعتقاد بأن هذه التأويلات الفردية قد يكون فيها ، على الرغم من كل شيء، «عنصر دائم ومشترك» ، وأنه يمكن، من جهة أخرى، البحث «عن دلالة يظنها المؤلف معبّرة عن كتابة على الأقل». وهاتان الوجهتان خاليتان، بالتالي، من أية ذاتية للقارئ وأكثر غرابة من هذا خلوهما من تاريخانية المؤلفات. أما الوجهة الأولى التي تخص تخييلها اللازمني، فتلك نقطة التقاء متوهمة، أو هروب من القراءات المتعاقبة كلها. وأما الوجهة الثانية فتخص توقيتها المحسوب تاريخياً. ومهما يكن الأمر، فإنه يتعلق باكتشاف المعنى الموجود سابقاً، وليس بابتكار معنى شخصي. ولئن اعترف لانسون - كما فعل دوماً - بشرعية الاستجابات الفردية، فإن كل شيء يدعونا إلى الاعتقاد بأن دور المؤسسة هو التقليل من هذه الاستجابات. ونجد الأمر ذاته ما بين الزمن التاريخي ولحظة القراءة. فالازدواجية موجودة في هذا التردد الشبيه بالحركة الملتوية، فمن جهة أولى: «لا تكفي معرفة القيمة التاريخية للنصوص، بل يجب البحث

عن قيمتها الحاضرة»، ولكن من جهة ثانية: «كل شيء مشروع، ولكن القارئ لا يضيف إلى الكاتب. والسؤال الذي يخص ما يدعوه لانسون «المعنى الأدبي» لا يطرحه هنا إلا ليتركه مفتوحاً على شيء من التردد. أو بالأحرى، يعبر كعادته عن توجه عام، ويترك للآخرين استكماله.

أما الشرح فإنه يتوجه أولاً، إلى المعنى الحرفي حيث نجد التاريخ، إذ الشرح هو الفهم بدءاً، على حين أن تطور اللغة، وتبدل الحساسية، وتقلبات الذوق تمنع القارئ من التعامل بيسر مع مؤلفات الماضي. وحيث نضع باعتبارنا هذه الحقيقة لا ننظر إلى المؤلفات وكأنها لازمانية بل نفكر في مسافتها التاريخية، ونعرف كيف نجتاز هذه المسافة أيضاً كي نفهم مؤلفات الماضي، وبالتالي - نتدرب على قراءتها ولا نقتصر على تذوقها. وقد أثر نموذج الدراسات في العصر الوسيط وتطور فقه اللغة هنا كما أثرا في تحقيق النصوص: يغدو العمل الأدبي موضوعاً للمعرفة، لأن لغة ما بدون شفافية، قد صاغته، وتبعات ذلك أن العمل الأدبي قد أصبح شاغل

الصحافة، بعد الإهمال النسبي الذي أبدته الجامعة تجاهه وهو في سبيله إلى التكوين. ولاندهش بالتالي، إذا كوّنت الجامعة حركة الأدب الفرنسي واحتفت به من حيث المقارنة التي ذكرها لانسون، بين شرح النصوص من ناحية و«التفسير الحاصل في علوم الدين وفقه اللغة اليوناني واللاتيني»، من ناحية ثانية. وكان الشرح يمثل العنصر الأولي في ممارسة أوسع: من إعداد البيبليوغرافيات إلى المؤلفات الميسرة، ومن تحضير الوثائق إلى دراسة الأعلام، إلى الاستنتاج التركيبي البسيط. ويتألف من كل ذلك نظام يحيط بالمؤلفات، وليس التعليق الشفوي على شَذَرة من العمل الأدبي سوى أولى مراحله. وتأتي بعدئذ، الطبعة النقدية لتمثل ثقلاً إضافياً، أكثر علميةً، ثم يتوالى على العمل الأدبي كله الفقه اللغوي أو التحليل التاريخي من جهة أولى، ثم التأويل من جهة ثانية، حيث تختفي تماماً تلك الذات التي تقوم به، لأنها مرتبطة بتحقيق النص، ودراسة المصادر والأصول (البحث عن المسوّدات، ودراسة التنويعات، والأسّ التكويني). وقد برّر لانسون هذه

المرحلة الواسعة بسببين يتيحان تباين الإجراءات التي تحدث تحت اسم شديد الغموض هو: التاريخ الأدبي. أولهما- أن معرفة النص تعني التعرف على نشأته، فالمنقول الذي تصححه الببليوغرافيا وتستكمله، يحدد لنا المؤلفات موضوع الدراسة. وثانيهما - أننا «نتعرف إلى النص ثم نطرح عليه بعض الأسئلة»، وتقدم لنا **منهجية التاريخ الأدبي** (1910) عدداً دقيقاً منها.

لا شيء ينجو من هذه الحركة الواسعة الشاملة التي ترتبط بالنص ذاته، ولكنها تدمجه أيضاً في شبكة من الأسئلة السابقة له واللاحقة عليه. وبالإضافة إلى هذه الأبحاث الحديثة البحتة، المتعلقة بثغرات النص واستكماله، وبأصالته أو عدمها، يجري تحديد تواريخ تأليفه ونشره. ويدور الأمر حول الاهتمام بما أسماه جان بلمان نويل Jean Bellemin-Noel «ما قبل النص». وهذا استباق للنقد التكويني في زماننا، لأنه ينبغي دراسة تكوّن العمل الأدبي منذ مسوداته الأولية حتى الطبعة الرئيسية، ويتدخل بعد هذا كله، تحليل النص نفسه، مع التركيز

على المعنى اللغوي الذي يتدخل فيه فقه اللغة، ثم المعنى الأدبي، وكذلك علاقته بسيرة الكاتب. ويأتي - أخيراً - دور دراسة ما بعد النص، أي مدى نجاح العمل وتأثيره الأدبي والاجتماعي، مقاسين أولاً، بانتشار الكتاب نفسه.

لقد أصبح الانصراف إلى المصادر هماً أساسياً، وموضع سخرية من العلماء اللاحقين، فلا عجب إذا رأينا تاريخ الأدب مقتصراً عليه.

بقي أن نذكر أن تلك الحركة اللامتناهية من البحث الشامل قد شجعها لانسون دون ريب، مشيراً إلى إمكانية الوصول إلى المحتوى وإلى المعنى دون جدال، موهماً بأن سعة العلم الراجعة إلى المنابع تسمح بإدارته، وهذا التوكيد شهير في مقدمته لـ « **الرسائل الفلسفية**: «كانت الفكرة هي الوصول إلى اكتشاف ما وراء جملة من عمل، أو نص، أو مناسبة أو قدت ذكاء أو مخيلة فولتير».

وقد تحدد بهذه النهضة الحقيقية للنص موضوع الدراسات الأدبية الذي عالجه النقد اللاحق بطرائق

متباينة. فالمقاربة الشاملة التي أقامها لانسون تأخذ باعتبارها نهاية «الآداب الجميلة»، وبزوغ ما ندعوه «الأدب»، حوالي نهاية القرن الثامن عشر. ولسوف ندرك معنى المعرفة المؤسَّسة. إنها قاعدة صلبة لا ينغبي أن تتحمل أوزار من جاء بعدها. وأبرزهم دون ريب تلامذته: رودلر Rudler (1872-1957) ومورنيه (1878-1954) على سبيل المثال. وكان ورثته قد قصروا مذهبه على سعة العلم الجافة، وعزلوا الجامعة، بينما كانت سعة الأفق لدى لانسون تغذي رغبة في الوصول إلى الجمهور الواسع من غير المختصين.

هذه اللانسونية لا صلة لها بلانسون، ولا شك أنها خيبت آماله. وما ذلك إلا لأن الأسس التي قام عليها مبادئها من تجديد تنظيري هام لم تتوسع، ولم تتجدد بواسطة خلفائه المباشرين، بل إنهم تناسوا تماماً تلك المقترحات الجريئة، كالتزاوج مع التاريخ أو علم الاجتماع. أما الميراث الأكثر أهمية، ولعله الأصعب تقييماً، لأننا مانزال نعيش عليه، فهو فقه اللغة الدقيق، وتحقيق النصوص، وبدونهما لا يمكن إعداد شرح ذي قيمة.

رانيـة(*)

كورتيس دوبلر(*)

Curtis Doebbler

بسطت ذراعيها محتدة،
ألوان ناعمة تشع من عيني طفلة،
حلقت في الفضاء حكايات فستان وشَعر،
فامتزجت مع صيحات تذمر وشكوى.

حيويتها تشع بهاء،

*) كتبت هذه القصيدة على خلفية لقاء مع طفلة عراقية في بغداد اسمها رانية.

دموعها مترددة في توازن سرمدي،
أبت أن تنهمر، تتلألأ هناك في مقلتيها ،
حبات فضة تنحدر من عينين سوداوين:

«تتساقط من السماء نار،
ويهبط من السماء رجال في حلل سوداء،
ليخطفوا أبي وأمي...
سيصيدهم أخي، سيضربهم.
وسيدافع عني.
ولكنهم سيقدّون يدي وقدمي».

تخرج الكلمات في إثارة ورعب،
فكلما تراه يرعبها.
هي رانية، مجرد فتاة صغيرة،
تنكمش رعباً تحت سحب الحرب،
تظل منتظرة يوماً بعد يوم
يحدوها الأمل،
أن تفقد حياتها علي نحو آخر.

ترجمة محمد الشوكاني

تغيير النظام يبدأ في الوطن

سو ليتلتون

Sue Littleton

«مثل سمك في برميل، يا رجل،
كان الأمر مثل صيد سمك في برميل! »

لم يكن بالبرميل ماء،
والسمك كان مكوماً على جنبه
كأوراق لعب فضية،
أنفاس تتردد بعصبية

أفواه تنفتح وتنغلق
في صرخات صامتة.
البؤبؤ في دوائر أعينهم التي لا تغطيها أجفان
يعكس وميض الضوء
كلما تقافزت وتلوت أجسادهم
تحت وابل من الرصاص،
تتشقق جلودهم ليتدفق دم باهت.

لم يكن بالبرميل ماء...
ولكن بداخله
لمعان الزيت القزحي الأسود.

ترجمة لمياء باعشن

في عمق الهدف

دانييلا جوزيفي(*)

Daniela Gioseffi

(مهداة إلى الروائية الهندية ارونداتي روي Arundhati Roy)[1]

لأني أعيش كما تعيشين أنت

*) شاعرة أمريكية من أصول إيطالية. نشرت أكثر من عشرة دواوين شعرية، فاز أحدها بجائزة الكتاب الأمريكي السنوي.

1) اروانداتي روي كاتبة وروائية هندية شهيرة بدفاعها عن المضطهدين في جميع أنحاء العالم، كانت أول من كتب عن خطورة حرب الرئيس الأمريكي بوش ضد الإرهاب، والتي رأت أنها ستتحول إلي حرب مدمرة للإنسانية، كما كتبت ضد السلاح النووي وضد الدول التي تمتلكه. وهي داعية سلام شهيرة.

في عمق أهداف الصواريخ النووية،
فهل أهرب من نيويورك،
وتهربين أنتِ من نيودلهي؟
لكن إذا ما هربنا سيصير أصدقاؤنا رماداً،
وسيتحول أطفالنا الأحبة رماداً،
وستصبح حدائقنا التي زرعناها رماداً،
وستفنى كل الطيور التي نراقبها من نوافذنا كل يوم،
وسيفنى جيراننا الذين نقرئهم السلام كل صباح،
وستندثر بيوتنا المشيدة وفق هوانا ،
وستحترق كل الكتب المصطفة على أدراجنا ،
فمن سنحب ونهوى، حين يتلاشى كل ذلك؟
ومن يا ترى سيقابلنا حين نعود إلى منازلنا ،
قابلين بنا كما نحن؟

الأحرى أن نظل في منازلنا ،
ملتفين حول أنفسنا ، قرب أطفالنا الأحبة،
وقرب أصدقائنا ، وحدائقنا ، وشجرنا ،
لأننا نحبهم جميعاً.
ولنتخيل كم هو مؤسف أن نموت الآن،
ولنا أن نتناسى الخطر المحدق بنا
حتى يصبح الفناء الشنيع مألوفاً لنا.

ننتظر كل يوم نشرة الأخبار الجوية،
وننتظر كل يوم العدالة للمحرومين،
وبدلاً من ذلك نستمع إلى أخبار
«القدرة على توجيه الضربة الأولى»،
أخبار تأتي من الهند وباكستان
ومن روسيا وأمريكا،
وكأنما الجميع يناقشون لعبة شطرنج،
أو نتائج لعبة البيسبول.
ثم نتنبأ بما سيأتي،
نهز رؤوسنا رعباً مما سيأتي.
ونتحدث عن أفلام وثائقية
تحكي عن هيروشيما ونجازاكي.

وتومض كرة نارية ضخمة،
تخلف أجساداً محروقة تعيق انسياب الجداول،
وتخلف أطفالاً يبكون،
رؤوسهم صلع، جلودهم كوتها النار،
تطفئ حرارتها الشديدة
توهج عيونهم إلى الأبد،
أمهات يتنفسن بصعوبة،
أجساد آباء وأطفال محروقة ينبعث منها دخان أسود،

ماء مسمم، ممزوج بزيت كثيف، هواء ملتهب،
والسرطان زرعوه في كل مكان،
موت خبيث خلفوه لمن لم يولد بعد،
مهروه وراثياً في البذور،
في ماء الرجل والبويضات.
نتذكر امرأة انصهرت تماماً مع سلالم عمارة.
نتخيل أنفسنا منصهرة تماماً مع الصلب والأسمت،
كياننا كله يغدو بقعة دم على رصيف مشاة.
ونتخيل أطفال المستقبل، أطفالاً مرضى، مشوهين،
يشيرون نحو بقعة دم كانت كياننا كله، قائلين:
«كانت شاعرة! » ليست «تلك» بل «ذاك الشيء! »

ألمح زوجي يقرأ جريدته تحت ضوء المصباح –
أفكاره نتاج ملايين من سنين النشوء والارتقاء،
تبخر منها العقل والإحساس.
أعرف قطة مرقطة تعدو على مدى الطريق،
تختفي تحت هذا السلم أو ذاك،
فهل ستصبح هي الأخرى بقعة إشعاع نشط،
بقعة برتقالية أو بقعة قاتمة على قارعة الطريق؟
آه ففي لحظة ستقتلع زهور السوسن الرقيقة،
والورد وأوراق الحديقة،

كلها ستتحول في طرفة عين إلى رماد!
ولا مكان حينئذ يحمي سكان مدننا.
«ردع نووي»، يا لها من دعابة شنيعة!
يطير ساستنا في «مهمات سلام»،
تنتهي ببيع أسلحة لحلفاء يتقاتلون،
فلماذا نسمح بهذا؟
لماذا نحيي الأعلام، التي تبقينا رهائن
تحت وابل من إطلاق النار
وثلوج سرمدية؟
لماذا نحتمل بناة الموت،
من يبتز البشرية جمعاء،
من يبتز أرضنا وروائعها الجميلة؟

كيف لنا أن نكتب قصيدة أخرى؟
في زمن لا قيم للموسيقى وفنون الكون
عند أغبياء بلهاء.
أشرار أعطيناهم زمام قيادة الكون؟
نحن نعيش على خط النار - جميعنا هناك -
ابنتي الحبيبة بجدائلها الطويلة الصهباء،
زوجي مع جريدته، والقطة المرقطة،
وزهور السوسن القرمزية المتوهجة في حديقتنا،

والشجيرات الفائحة عطراً،
أنت اروانداتي، هناك في نيودلهي،
وأنا ، هنا في نيويورك،
كلنا في مرمى أهداف طغاة العالم القتلة،
مازلنا نأمل أن نسلم من طغيانهم
ويسلم معنا من نحب.

ترجمة محمد الشوكاني

بالتعاون مع جورج بوش

روبرت آدامسن

Robert Adamson

مقولة اليوم، من النيويورك تايمز:
«حروبنا قد أكسبتنا كل ساعة نعيشها في حرية».
الرئيس بوش، في مقبرة قرب شاطئ أوماها في 27-5-2002

حروبنا قد أكسبتنا كل ساعة نعيشها في حرية
الحرية عندنا شيء من ساعات غير معدودة
وبعد أن نكسب كل حرب

ننتظر مرة أخرى في خوف
وكلما ازدادت مكاسبنا.
قل الزمن الذي نعيش

وكلما ازدادت مكاسبنا،
قل الزمن الذي نعيش
لكن حروبنا قد أكسبتنا كل ساعة نعيشها في حرية
ونبتهج في الساعات التي كسبنا
ونحن خائفون مما تأتي به الحروب
ونستمر نحيا الخوف مثلما نشن كل حرب

حروبنا قد أكسبتنا كل ساعة نعيشها في حرية
رغم أن ثمن هذه الحرية يكلفنا قنبلة
نعلم أبناءنا أن الحرب تجعلهم أحراراً
حريتهم عندنا شيء من ساعات غير معدودة

في الوقت الذي نسلبهم حرياتهم السرية
يفهمون أن الحياة هنا تستلزم أجراً مريعاً
حروبنا قد أكسبتنا كل ساعة نعيشها في حرية
الحرية عندنا شيء من ساعات غير معدودة

ترجمة لمياء باعشن

هذه هي الحرب التي أشعلها جورج

إي. رسل سميث

E. Russell Smith

هذه هي الأرض
التي دارت عليها الحرب
التي أشعلها جورج.
هذا هو الزيت
الذي ينبع من الأرض
التي دارت عليها الحرب
التي أشعلها جورج.

هذه هي الجرّارة
التي يحركها الزيت
الذي ينبع من الأرض
التي دارت عليها الحرب
التي أشعلها جورج.
هذا هو الفلاح
الذي يقود الجرّارة
التي يحركها الزيت
الذي ينبع من الأرض
التي دارت عليها الحرب
التي أشعلها جورج.
هذا هو الابن
الذي يستلقي على الرمال
هذا هو الزيت
الذي يحترق فوق الأرض.
هذه هي الحرب التي أشعلها جورج.

ترجمة لمياء باعشن

اليوم اللاحق

شون ستريت

Sean Street

لم يبق شيء من الزمن الآن،
على الأقل فنحن لن نلحظ في كل الأحوال،
البحار لن تمد وتجزر ثانية،
لا وقت اليوم.
لا مواسم الآن،
قد ضاع ذلك التواتر الأليف
بين الضوء والظلام.

لا شفق أو غسق
لا ليل لا نهار.
لا مستقبل الآن،
تلاشت كل الخيارات.
علامات الزمن؟ مستحيل،
لا أناشيد اليوم.
لا شيء سوى الأحزان
تعودوا أن الزمن يداوي الجراح
فبدون الزمن ستبقى
آلامنا بالطبع للأبد.
نجوم؟. توقفت جميعها عن الدوران،
لا شيء يرقص اليوم، لا رياح،
لا شيء يقف على خط مستقيم،
اليوم هو اليوم الذي
ينتهي به كل شيء،
هذا الآن هو زمن الركود.
تعطلت أجهزة الإرسال، كل الساعات هامدة
اليوم يتوقف الزمن.

ترجمة لمياء باعشن

جنات عدن

روث فينلايت

Ruth Fainlight

كانت هنا البداية،
في مكان بين الفرات ودجلة: جنات عدن
حيث الخير والشر، لأول مرة ظهرا.

الآن، موعدهم مع الموت
في بابل ونينوى وسامرا
كلهم سواء.

مهد التاريخ،
يستظل بأبراج بابلية نصف ميتة،
بينما الطائرات تستعد للغارات،
على مدائن نبوخذ نصر الملكية
القائمة عبر قرون مديدة
وستغدو مواقع منسية.

القادة يتكلمون عن صراع الثقافات/
لكنها جميعاً ستنتهي هنا ، حيث بدأت،
في النفط المشتعل واللحم الممزق،
فتغدو يباباً

ترجمة محمد العبداللطيف

الأمر حقيقة؟

كليف ماتسون

Clive Matson

حلمت بالأمس
أن السماء تحولت
إلى لون برتقالي وأبيض
وأسقطت فطراً كبيراً
قفزت بداخل الخندق
واضعاً رأسي بين يديّ
لثوان

حتى زال كل شيء.
تبدو التلال الغربية اليوم
ضبابية خضراء داكنة.
لدي أشياء أعملها.
الناس يتجولون داخل الأسواق
وخارجها.
تشرق الشمس
على الطريق المضيء
وكأن شيئاً لم يحدث!

ترجمة عبدالعزيز السبيل

الحرب – الصيغة الدقيقة

راشل بنتام

Rachel Bentham

خلاف بين الناس
هكذا نبدأ
صراعات معينة
عداوات مسلحة
«فن الحرب»
إنه بالتأكيد ليس علماً
لكن ألا يبدع الفن؟

الاستراتيجية والتكتيك
موجودة في الحروب؟
طفل الحرب
عروس الحرب
جرائم الحرب تنتهك
القوانين الدولية
وكأن القوانين تبقى نافذة
زمن الحرب

صرخة الحرب
حرب الإنهاك
حرب الأعصاب
حرب الهلاك

أقلقتني الحرب،
حين قرأت الكلمات

ترجمة عبدالعزيز السبيل

المؤتمر الصحفي

آنا دوينا

Ana Doina

تفقد السيطرة على حواسك
عند سماع كلمات الجنرال
وترى كل العتاد الثقيل
يتحرك عبر الطبيعة الموشاة بالغربة
فيبادر لذهنك السؤال
كيف يطهى الطعام؟
وكيف تغسل الأسمال؟

بينما كل شيء يكر، يفر أو يتفجر

كل شيء يبدو بسيطاً،
فالأعلام تغرسها أعواد الخلال في الخريطة
هنا اقتحمنا مدينة، هناك القتال يشتد وطيسه.
فعلى سطح الخريطة تبدو الأماكن ساكنة
لكن التقارير تنطق بتدمير المعابد،
إغلاق الطرق، حرق المشافي
تيتم الأطفال، تمزيق الرجال.
اليوم، الدخان ورائحة اللحم المحترق،
والدم والبقايا المحترقة،
وشحت جميعها الغروب بالسواد.

الجنرال
صوت هادئ، وجأش منتشي
يعبث بالأوراق، ويجيب على الأسئلة دون اكتراث.
يرخي بصره، ويعلم كل شيء
وكأن حرب الواقع قد غدت
كتاب تاريخ مضت عليه قرون

تفقد السيطرة على حواسك

عند رؤيته يطوي الصفحات كأسفار قديمة
يشير أن التوقعات اثنان أو ثلاثة في المائة
في أسوأ الحالات
وكأنما من ماتوا في الأخبار
عاشوا في هذه الأسفار
وكالموميات المحنطة خلدوا بالدثار.

ترجمة محمد العبداللطيف

عبر كردستان

نادين ماكنيس

Dadin Mclnnis

السماء وطن نمر عبره
وهاماتنا نحو الأسفل.
لم نعد نحس بالطين
يحرق ببرودته أقدامنا.
هذا ليس طيننا
وهذه ليست جبالنا
فقد تشابكت

بحدود غير مرئية
تعلو وتهبط كالحمى.
وحين تنطق السماء
نمارس الإصغاء
للهجات لا نفهمها:
الرعود والطائرات،
تصب البرد على الأطفال بين يدينا
حتى يتجمدوا كالحجارة.
يخف الحمل عنا
عندما يمخرون عباب الفضاء
ويغدون مواطنين في السماء
وما يسقط من علو يدعى نجدة وغذاء.
حلو وغريب، يسقط اللبان، والحلوى القاسية
ودقيق الشاي سريع التحضير.
هذا ما يأكله الأطفال في السماء
أو في أمريكا
بعد أن يكونوا لتوهم
وصلوا حد الامتلاء.

ترجمة محمد العبداللطيف

فلنشارك بمظاهرة ضد الحرب

تشن ين

Chin Yin

سألتني ابنتي،
«ما هو الجبل الأعلى في الأرض؟»
قلت لها،
الجبل الذي يتكون من الهياكل العظمية
التي خلفتها الحروب هو الأعلى!
سألتني ابنتي،
«ما هو النهر الأطول في العالم؟»

قلت لها:
النهر الممتلئ بالدماء
التي سببتها الحروب هو الأطول!
قالت ابنتي:
«إني لن أحارب!»

سألني ابني:
«ما هو أضخم الاستثمارات في الأرض؟»
قلت له:
المال المدفوع للحروب هو الأضخم!
سألني ابني:
«ما هو الضرر الأقوى في العالم؟»
قلت له:
أقوي الأضرار ما يتعرض له الناس أثناء الحروب!
قال ابني:
«إني أريد السلام!»

فلنشارك، إذاً، بمظاهرة ضد الحرب.

ترجمة عبدالعزيز السبيل

السرير

عبدالله قهّار(*) - أوزبكستان

ترجمها عن الأوزبكية مرتضى غازي سيد عمروف

أنجبت زوجة (غني جان) مولوداً جميلاً بعد فترة طويلة من زواجهما.

عندما أصبحت زوجة (غني جان) حاملاً، وعندما كانت تنتظر مولودها، وعندما اقترب ميعاد

*) عبدالله قهّار - (1907-1968) كاتب أوزبكي مشهور، له عدد من المجموعات القصصية والروايات، وترجم عن الأوزبكية رواية مكسيم غوركي «جامعاتي»، ورواية ليف تولستوي «الحرب والسلام» وغيرهما.

ولادتها، رأى الزوج أن هذا حدث يحدث في القرية كل يوم وفي كل مكان. ولكن ولادة مولوده بدت له - في ظنّه - حدثاً لم يحدث أبداً في أي زمان، وفي أي مكان، وبدا له كأن جميع الناس كانوا ينتظرون هذا اليوم، وكأنهم يتحدثون عنه فقط، وكأن كل من يأتي إليه يحمل هدية، أو يقول له: «مولود مبارك» كان يصدق ظنه. وشعر (غني جان) بإحساس غريب عندما سمع أول مرة كلمة «أبوه»، ودغدغت هذه الكلمة مكاناً ما من جسمه، ولمسته بلمسة دافئة، وارتاح جسمه.

وذهب (غني جان) إلى السوق في مركز المنطقة ليحضر سريراً لابنه، واشترى سريراً صغيراً بدا له أنه أجمل سرير في السوق، وحمله على جواده، ورجع به.

لقد تجمدت القنوات على جانبي الطريق بسبب البرد، وتحولت الأشجار إلى ما يشبه مكنسة مقطوعة، وكان الجو متجهماً، ولذلك أظلمت الدنيا قبل المغرب، أي باختصار، لا يوجد شيء يسر أحداً، رغم ذلك كان (غني جان) مستمراً في طريقه وهو يغني على توقيعات من أقدام جواده:

يا حبيبتي، يا عزيزتي،
أنت قلبي، وأنت روحي،
وفي الليالي المظلمة
أنت مصباحي...

وعند مخرج قرية (بختة آباد) رفع شخص يده، وهو جالس على جانب الطريق، وقال شيئاً ما لـ (غني جان) وفي نفس الوقت كانت تمر بجانبهم سيارة، وبسبب ضجيجها لم يسمع (غني جان) كلامه. وجفل الجواد من صوت السيارة، وجمح، ثم أسرع راكضاً في الطريق، ولم يرغب (غني جان) في العودة، وواصل طريقه، ولما قطع ميلاً من المسافة، طرق أذنه صوت طلقة بندقية من مكان قريب، ونعبت عشيرة غربان وهي تطير من شجرة على تلّة عالية في اتجاهات مختلفة، وذكره نعيب الغربان بالبرد فاقشعر بدنه، كما ذكر ذلك الرجل الذي يجلس على جانب الطريق، وهو يرفع يده. ترى من يكون ذلك الرجل؟ ولماذا يجلس في هذا الجو البارد في الشارع؟ ولماذا رفع يده؟ وماذا قال؟ ربما كان مسافراً خرج في وقت غير

مناسب، وربما قال «احملني على جوادك»، إذن لماذا لم يقم من مكانه؟

نظر (غني جان) فجأة إلي الوراء ولكنه استمر في طريقه، وأراد أن يغني أغنية ما، ولكنه لم يستطع أن ينسى رجلاً يجلس على جانب الطريق، ولم يتذكر أية أغنية.

لماذا هو يجلس في الطريق؟ ولماذا لم يقم من مكانه إذا كان يريد الركوب معي؟ هل هو مريض؟ وإذا كان مريضاً فليس من الجيد أن أتركه في هذه الحالة، ولابد من العودة! طيب، وكيف إذا كان الرجل مشوّهاً معفي من الخدمة العسكرية؟!

وردّ (غني جان) جواده إلي الوراء، وحثّه علي الركض، ووجد مكاناً ظن أن ذلك الرجل كان يجلس فيه، ولم يكن أحد هنا، صاح ونادى، ولم يرد أحد، وبحث عنه طويلاً ولم يجده. وظنّ أنه ذهب إلى القرية وهو يعرج. ورجع (غني جان) في طريق القرية بجواده، وأوقف عدة أشخاص، وسألهم عنه، ولم يقل أحد «إن ذلك الرجل أنا»، أو «رأيت ذلك الرجل».

وعاد (غني جان) بتفكيره إلى الوراء... «ربما ذهب ماشياً ولم أره»، وبحث في نحو ميلين من المسافة في الطريق، ثم رجع...

وصل (غني جان) إلى بيته في منتصف الليل، وكان متعباً مرهقاً، سألته زوجته، وهي لا تنظر إلى السرير الجميل الذي يحمله:

- يا إلهي، ماذا بك؟

- لا شيء... تعبت، - قال (غني جان)، ولكنه استحيا من التحدث عما حدث.

وهكذا استيقظت زوجته من نومها، ولكنها غرقت في النوم من جديد، ولم ينم (غني جان)، ولمّا يُغلق عينيه، وها هو يرى أمامه رجلاً أعرج يستند على عصا وكأنه يقول: «هل هذا تصرف حسن؟» قام (غني جان) ليدخّن، وأوقع صينية من الرف، استيقظت زوجته.

- أيوا، ماذا تفعل؟ لماذا لم تشعل المصباح؟

- أين التبغ؟

- ماذا تفعل بالتبغ؟

- سأركب عليه وأذهب إلى السوق!.. ماذا يفعل الرجل بالتبغ؟ إنه يدخّنه! - قال (غني جان) غاضباً.

- لماذا تغضب؟ ليس من عادتك أن تدخن في الليل، ولذلك أنا أسأل.

استغربت الزوجة، لأنها لم تر زوجها في مثل هذه الحالة، ولم تسمع منه كلمة خشنة أبداً، وقعدت في فراشها.

- هل يُؤلمك شيء؟

- لا، أبداً.

دخّن (غني جان) التبغ، ثم رقد في فراشه.

ومسحت الزوجة على رأس زوجها بلطف، وسألته:

- هل زعلك شخص ما؟

- لا.

سألته بعد قليل:

- لماذا تأخرت؟

- طرأ لي مشوار في الطريق.

- أي مشوار؟ ماذا حدث؟ قل، من فضلك... ولمن تقول إذا لم تقل لي؟

فهم (غني جان) أن زوجته قد قلقت، وبدأ يتحدث:

- هناك شخص جالس على جانب الطريق، وأنا قادم على الجواد، ورفع يده، وربما قال: «يا أخي، احملني معك».

- ومن كان هذا الشخص؟

- لا أدري، فهو لم يقم من مكانه، ولذا ظننت أنه قد يكون مشوّه حرب، وقد أعفي من الخدمة العسكرية... أنا متأكد أنه مشوّه حرب!

- ولماذا لم تحمله معك حالاً؟!

- إن الجواد المعلون سحبني، ولكنني رجعت، لم أجده، وناديته، وبحثت عنه هنا وهناك، ولكنني لم أنزل عن الجواد لأنظر المكان الذي كان يجلس فيه، ولذلك فإنني قلق قليلاً، فقد يكون جريحاً، وأغمي عليه، وقد استلقى...

- ومن الممكن أن الأمر غير ذلك... أولاً، لا يجلس الشخص الذي يعود من الخدمة العسكرية على الطريق وينتظر من سيمر بهذا الطريق، لأن العربات والسيارات جاهزة عندهم دائماً، وهي في خدمتهم متى شاؤوا.

وبدأت زوجة (غني جان) تطمئنه، ولكنها كانت قلقة، وبدأت تظن أن ذلك الشخص في الحقيقة مشوّه حرب، وأغمي عليه نتيجة انفتاح جرحه، ولعله الآن يتأوّه على الطريق.

- ألم تبحث في المكان الذي كان يجلس فيه؟

- نظرت فيه، ولكني لم أنزل عن الجواد، وقد حلَّ الظلام.

- هل من المعقول أن يكون الرجل هادئاً بهذا الشكل، ولماذا لم تنزل عن جوادك، ولم تبحث جيداً؟ وماذا حدث الآن؟

ونهض (غني جان) من فراشه منتفضاً، وقال:

- هل أذهب إليه؟

- أتظن أنه راقد هناك حتى الآن؟

- ربما لا يكون راقداً حتى الآن، وقد يكون أحد ما أخذه، ولكننا لا نستطيع أن نقف مكتوفي الأيدي.

لبس (غني جان) ملابسه بسرعة، وذهب إلى سائس الخيل في القرية (نصيب علي)، وأيقظه، وكان في نوم عميق، وتحدث معه، وبدا على وجهه أنه يشعر بملل:

- إلى أين تذهب في هذا الوقت المتأخر جداً؟

وكذب (غني جان) لكيلا يطوّل الحديث.

- عاد ابن عمي من الخدمة العسكرية، سأذهب إليه وسأزوره.

دخل (نصيب علي) إلى حظيرة الخيل، ورجع، وهو يقود جواداً منها.

- يجب على الإنسان أن يكون حذراً عندما يركب الجواد، - قال (نصيب علي) وهو يثبت السرج على ظهر الجواد، - فقد كدت أن تصدم سيارة...

- متى؟

- هذا المساء، عند مخرج قرية (بختة آباد)!

- أأنت الذي رفع يده؟ وماذا كنت تفعل هناك؟

- ذهبت لأحضر شعيراً.

- الله يسلمك! كفى. لا أحتاج جواداً!

وقف (نصيب علي) مستغرباً. وعاد (غني جان) راكضاً، ودخل البيت، وهو يصيح:

- إنه (نصيب علي)... (نصيب علي).

وكانت زوجته ترضع الطفل، فوقفت وقالت:

- الحمد لله!

نسي الزوج والزوجة بعد قليل كل ما حدث، وأمسك (غني جان) السرير من طرفه وقال لزوجته:

- هل رأيت هذا السرير؟ هكذا تكون الأسرّة، وعليك أن تنجبي أولاداً، وعليّ شراء الأسرّة!

هدأ الزوج والزوجة، وناما.

1945م

* * *

الثلج الكريه

جمال مير صادقي(*) - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري

كنت في الرابعة أو الخامسة عشرة من عمري حين، كنت أذهب إلى بيوت الناس أو أطاردهم وأطالبهم بديونهم لنا. كان معلمي يمدحني أمام أبي كثيراً ويقول: «ما شاء الله.. ابنك ولدٌ شاطر. عندما

(*) ولد في طهران سنة 1931، من رواد الجيل الثاني في مجال الفن القصصي. من أعماله (الأميرة ذات العين الخضراء)، (عيناي متعبتان)، (الوردة الصفراء)، (طول الليل)، (الرياح تخبر عن تغيير الفصل).

أبعثه وراء الزبائن، لا يرجع من عندهم إلا والنقود معه». كان دكان جزارتنا في ناصية الشارع وكان زبائننا من كل فرقة. كان حيُّنا وكراً للبائسين، كنت ترى المُخبر والضابط والنصّاب. يأخذون اللحم شُككاً وبعد فترة يتناسون بأنهم مدينون بمبلغ للمحل، لهذا كان يجب أن يذكّرهم أحد بذلك، فإذا رأى معلمي أحدهم من بعيد، كان يقول لي: «آقا[1] جعفر اركض، لنرى ماذا تفعل، يا ولد».

عملٌ قذرٌ تحتاج فيه إلى كثير من الوقاحة والجرأة، لمّا أتذكّر ما كنت أفعله تتغير أحوالي. ولكن هذا العمل الوحيد الذي كنت أتقنه وأعرف زواياه وخباياه. لهذا السبب كان معلمي يهتم بي كثيراً وكان يمدحني عند هذا وذاك: «ولدٌ شاطر... ولد شاطر». دائماً كان يمدحني ويمدحني.

قد أصابني الغرور بشكل فظيع. كنت أظن أني الوحيد الذي أدبر هذا العمل والصبيان الآخرون لا يستطيعون إجادة عملي، لهذا كنت أرفع أنفي أمامهم

1) «آقا»: تعادل كلمة «السيد».

وأتفاخر عليهم. أما الزبائن فأعذارهم كانت دائماً متشابهة:

«نعم، نعم، قد نسيت الأمر بتاتاً، غداً آتي وأدفع المبلغ، أما الآن فليس معي النقود».

إما لم تكن معهم نقوداً أو يكونوا على عجلة من أمرهم أو حجج أخرى وفي النهاية يحاولون إرجاعي بالسبِّ والوعيد:

«ابن وقح، غُور، وإلا سلّمناك إلى الشرطة».

كثيراً ما كانوا يستعملون هذه العبارات ويغلّظون صوتهم ويعقدون حاجبيهم ويجحظون عيونهم ويحرّكون بأيديهم. لا طائل من وراء كل هذه الأعمال، لم أدعهم يفلتون فأبدأ بالصراخ والصياح:

«تريدون أن تأكلوا اللحم ولكن لا تريدون دفع ثمنه».

وإن فكّروا في ضربي، فسأقيم لهم مسرحاً وأجمع الناس عليهم فيخجلون ويدفعون دَيْنَهم. وفي النهاية يثلجون صدورهم بسببي بألفاظ ركيكة

ومستهجنة، ولا ينسون حق معلمي من السب وبعدها يسيرون في طريقهم وعندما أعود عند معلمي وأقص عليه ما جرى لي، يقهقه ويقول:

«أولاد... تعوّدوا على النصب، يحتالون على الناس لتمتن رقابهم».

كان الزبائن من كل جنس وهيئة: رجال ونساء، محجّبات وسافرات، مَدنيين وعسكريين كلٌّ يدخل المحل بمظهره الخاص به، أحدهم مهندم أنيق والآخر بقُبَبه العسكرية الذهبية على كتفه.

ولكن الويل من النساء، كن يحتلن على «آقا محمود» مساعد معلمي حيلاً كثيرة عجيبة. في أحد الأيام كنت أطارد إحداهن قد تبرّجت وكأنها دُمية أجنبية. قد أخذت ثلاثة كيلوات من اللحم المشرح دون أن تدفع ثمنه، فمنذ ذلك اليوم حتى يومنا هذا لم تعد. أتذكّر جيداً لما استلمت اللحم ووضعته في زنبيلها، قالت وهي تصطنع الحياء: «آخ، قد نسيت محفظتي، يالسوء الحظ، ماذا أفعل الآن، يا معلم».

وكانت تغازل آقا محمود بعينيها وتبتسم له، فيردّ آقا محمود دون تعلّل ويقول:

«لا بأس سيدتي، ادفعي فيما بعد، واصل».

ولما ابتعدت عن المحل سأل معلمي آقا محمود:

«أقول آقا محمود، أتعرفها جيداً؟».

«والله، لا أعرفها جيداً، أتت مرة أو مرتين لشراء اللحم، زبونة».

يقول معلمي له: «من الأفضل أن تبعث جعفر وراءها».

يرد عليه آقا محمود: «لا يا معلم، لا أظنها من تلك النساء، ربما تحس بإهانة». وبعد ثلاثة أربعة أشهر، لما يئس محمود من عودة تلك المرأة، يقول: «يالها من عفريتة، لا تستطيع معرفتهن، إنّ كيدهنّ عظيم».

لما رأيت مظهرها الأنيق، ظننت أنني أستطيع أن آخذ المبلغ بسهولة منها، ولكن حقاً كانت عفريتة، ركضتني من زقاق لزقاق ومن شارع لشارع حتى أتعبتني. كانت تتظاهر أمام الناس بأنني صُبيها

فأتبعها ولما أقترب منها في مكان مزدحم وأريد الصراخ، تغير نبرة صوتها وتقول بعطف: «حسناً، حسناً، أمهلني قليلاً».

كنت أ ظن بأنها تبحث عن مكان غير مزدحم لكي تخرج النقود وتعطيني لأن كثيراً ما حدث لي أن يطلبن مني إلى أن يصلن لمكان غير مزدحم في زاوية زقاق أو ظُلّة بيت فيرفعن أثوابهن وأمام عينيّ الجاحظتين يخرجن ورقة نقود منكمشة من الجوارب أو العُروة ويعطونني إياها.

لم يكن هذه المرة ظني في مكانه، كانت تتحايل عليّ .... لا تريد أن تُفضح أمام الناس وعندما كنت أختلي بها، كانت ترميني بحجارة وتسبني، مرّت حجارة أو حجارتين من جنب أذني.

إلى أن أوقعت بها في السوق، فبدأت بالصراخ والتغجير، اجتمع الناس حولنا فاضطرت أن تدفع النقود مرغمة، أخرجت المحفظة ورمت النقود وتركت المكان. كنت في بعض طريقي فانتبهت بأنها تتبعني مسرعة وكأنها نَدِمة على دفع النقود. كانت تظن أنها

تستطيع أن ترضيني بدرهمين وتسترجع النقود. كانت نذلة بمعنى الكلمة. كنت أتمنى أنك موجود هناك، في الزقاق الخالي، وتراها كم أصبحت لطيفة وحنونة!

في صباح ذلك اليوم، بدأ الثلج يتساقط، أيَّ ثلج، حبذا لو كنت هناك، سد الثلج بداية الأزقة والشوارع، ثم فرش نفسه على كل شيء: البيوت، الأزقّة، الشوارع والأشجار. أصبح كل شيء أبيض. ثلج وثلج وثلج. كان يسقط الثلج فوق الثلج. كان يشكل صوراً غريبة: مرة مثل رجل عملاق رافعاً يده إلى السماء، مرة يصبح مثل الشجرة وتارة كالعصافير الصغيرة البيضاء جلست فوق أغصان الشجرة. وأخرى كقطة صغيرة متدلية من المزراب. ثلج وثلج وثلج. في هذه اللحظات يتمنى أن يجلس عند الموقد وينظر لسقوط الثلج.

كنا جالسين حول المجمرة دون عمل، لأن الزبون لا يخرج في مثل هذا البرد من البيت. كان البرد قارصاً ولا أحد يريد الخروج. كانت العظام متكومة على طاولة الدكان لم يأت خادم العقيد ليأخذها

لكلبهم. أصبحت الطاولة سيئة المظهر، كان علينا أن نضعها في كيس ونرميها خارجاً. ولكن مَنْ يترك دفء المجمرة ويدخل في الثلج، لاسيما عندما كان المعلم يكلمنا عن ذكرياته الماضية.

كان يتكلم عن أيام الخير، عن تلك الأيام التي كان يشتري سيراً(2) من الزيت بفلس والبيض بأقل. كانت الدنيا بخير. لا يحب المعلم الثلج، كان يكره الثلج وعند سقوطه كان يتعكر مزاجه ويقول:

«ما أحلى نزول المطر! ينزل المطر وينتهي بعد قليل، ولكن الثلج، تباً له، يبقى ويسد مسام الأرض. الثلج عدو الناس وحياتهم. يدمر البيوت ويجوّع الحيوانات».

ثم يقصص علينا قصصه ويقول:

«في قديم الزمان، نزل ثلج أكثر من طول رجل. بلّل أساس البيوت وقوّض حيطانها ويبّس الأشجار وأمات الحيوانات. تدهورت حياة الناس، انتشرت

2) «السير»: من الوزن يعادل (75 غراماً».

المجاعة، كان الناس يفعلون أي شيء ليحصلوا على لقمة عيش فقط. كانت تنتفخ بطونهم وينكبّون على وجوههم ويموتون». يحدّق معلمي في حبّات الثلج المتساقطة ويستمر:

«الله يرحم الحاج يحيى وينوّر قبره في هذه الليلة. في تلك الليلة طبخ كم كيس أرز من غير أن يعلم أحد به. ووضع الأرز في صحون وناداني وقال لي: حبيبي عباس آقا، جُزيت خيراً. أوصل هذه الصحون لمن يستحقها. ربنا يعوّضك. كان الثلج قد غطّى كل مكان والبرد قارص. أخذت الصحون ووضعتها على أبواب المستحقين».

لم أنس هذا أبداً. أخذت صحناً منها لي واتجهت إلى بيتي. فجأة سمعت صوت أنين وبكاء من كوخ في طريقي. تقدمت ونظرت إلى الداخل من ثقب. رأيت امرأة شابة تضع ثديها في فم طفلها الرضيع.

كان يأخذ الطفل بالثدي ثم يتركها ويجهش

بالبكاء وفي زاوية أخرى طفل في الثانية أو الثالثة يبكي ويقول: «أمّاه، إني جائع، جائع...».

لا تدري ماذا أصابني في تلك اللحظة. ضعفٌ قوي سيطر على جسدي. طرقت الباب بهدوء. فتحت المرأة مضطربة الباب. أعطيتها الصحن. وأدخلت يدي في جيبي وأخرجت كل النقود التي كانت معي ووضعتها في جانب الصحن وذهبت إلى البيت».

كان يتكلم وينظر إلي الخارج. آثار الفرح ظهرت على ملامحه لأن سقوط الثلج قد خفّ وخرج بعض الناس وحبّات الثلج تسقط متناثرة. ما كان يتساقط الآن بقايا للثلج الصباحي الذي كان النسيم يأخذ به إلى هنا وهناك. كان المعلم ينظر إلى الخارج، وفجأة تزحزح عن مكانه وقال:

«جعفر، اركض لا تدعها تفلت منك».

قمت من أمام المجمرة وركضت إلى الخارج والبرد يقرص وجهي، هذا البرد القاسي، قال معلمي:

«مدينة لنا بعشرين توماناً، كانت تأخذ اللحم وتوعدنا بالدفع».

لما وضعت رجلي على الثلج، أحسست برجفة تجتاحني، ما أسوأ اختيار هذه المرأة لساعة الخروج. أنتِ لم تظهري قرب المحل منذ زمن، فماذا الذي أتى بكِ الآن في هذا البرد، الذي لا تخرج فيه حتى الكلاب. أتيت لأترك مكاني عند الموقد؟ ما أسرعها من امرأة، كدت أخطو خطوة حتى دخلت في الزقاق بمداسها وتجر أذيال عباءتها وراءها. أردت أن أزيد على سرعتي فكدت أنكبّ على وجهي في الثلوج، هذا الثلج الكريه. فلما وصل إلى رأس الزقاق لم أر أحداً. قد فشلت هذه المرة لأنها قد فلتت من يدي. بحثت عنها في الأزقة الأخريات دون جدوى وكأنها اختفت نهائياً، فرجعت مهزوماً إلى الدكان قال المعلم: «تركتها تفلت من يديك، أيها الفاشل».

أردت أن أجلس، فأشار بيده إلى العظام المتكوّمة وقال:

«مادمت قائماً، خلّصنا من هذه العظام».

وضعت العظام في كيس وعقدته من فوق ثم حملته على ظهري. هرولت إلى الخارج وكأني حيوان

يرتجف بعد الضرب، ياللتعاسة، عندما يكون الجو مشمساً أجمع اللحوم الفاسدة والعظام وأرميها في مزبلة بناصية الشارع ثم أصفّر بفمي فتجتمع الكلاب حولي مجرجرة ذيولها.

أما الآن ففي مثل هذا البرد من يقطع كل هذا الطريق؟ فرميت العظام في زاوية من الزقاق وعدت إلى الدكان. قد تقوّضت رجلي بسبب هذا الثلج، هذا الثلج الكريه، وضعت رجلي أمام النار، ما ألذه وما أحلاه كنت أتمنى، في تلك اللحظة، أن أطمس رجليّ في النار، لم تحتر رجلاي جيداً، فإذا معلمي يصرخ مرة أخرى:

«ها هي، الحق بها، ولا تدعها تفلت هذه المرة، إنها مدينة لنا بعشرين توماناً وثمانية ريالات... لا تأتي للشراء ولا تدفع دَيْنَها».

خرجت متحيراً، ضاقت بي الدنيا، قد تجمد الدم في شرياني. ماذا أتى بك اليوم، أين كنت في كل هذه الأيام؟ لحقت بها عند منعطف الشارع وصرخت بها: سيدتي، يا سيدة...».

التفت بعض الرجال إلى الوراء، يااللخجل، قبل هذا جرّبت مع أصحابي بأنك لو ناديت بين ألف رجل: سيدة رقيّة، يا سيـ... » كل الرجال يلتفتون إلي الوراء وينظرون إليك وكأن اسم كلهم «رقية»!

كان الزقاق خالياً فدوًّى صوتي في الزقاق كقنبلة: «يا ياا...».

لن تنتبه المرأة واستمرت في مشيها. قلت في نفسي لعلها من النساء الكبيرات السن الحمقاوات. كنت تعرف هذا الأمر بسهولة، بمجرّد أن تنظر إلى مداسها الممزق. هذه المرة لحقت بها واستقرت خلفها ثم أطلقت صرختي: «سيدتي، يا سيدتي...».

وقفت ونظرت إليّ. فلما رأيت وجهها، أصابتني الدهشة، كانت في غاية الجمال وشابة، لا الجمال الذي يزيل بمطرة أو هوية، كانت جميلة وكان لها عينان واسعتان مقتحمتان، مليحة وخفيفة الظل. قد لفّت عباءتها حولها وتأبطت بقجة[3] كبيرة نظرت إليّ متعجبة وسألت: «ماذا تريد، يا ولد؟».

3) «القجة»: قماشة تُلف فيها الأشياء.

«قد أرسلني معلمي... ».

لن تدعني أتمم كلامي، من البرق الذي لمع في عينيها، عرفت بأنها تذكّرتني فقالت بإكراه: «اذهب وقل لمعلمك أن لا يحاول أن يبعث أحداً ورائي في المرة القادمة، عندما تتهيأ النقود سأرسلها بنفسي».

لم تكن كالأخريات، لم تتغاب أو تتناس. من أول نظرة عرفت بأنها لم تُمثّل علي. ولكن هذا البرد القارس قد عكّر مزاجي، فقلت:

«قال معلمي، لا ترجع إلى المحل إلا ومعك النقود».

نظرت من مفرق رأسي إلى حذائي ثم قالت بشفتيها المرتجفة:

«يا حبيبي، قبيح أن تتبع أثري والناس ينظرون إلينا، ماذا يقولون عني؟ اذهب وقل لمعلمك عندما أحصل على النقود، سأعطيه قبل كل أحد لا أريد أن أنكر عليه ديني منذ كم سنة وأنا زبونته».

قد تعكر مزاجي أكثر فأكثر والسبب كله يعود للثلج، فقلت:

«قال معلمي لا ترجع إلى هنا إلا ومعك النقود، العمل عاطل والسوق شبه ميت».

وقفت المرأة هنيهة وهي تحدّق بي، ثم، دون أن تقول كلمة، أطرقت رأسها وأسرعت في المشي. ظننت تخطط لشيء، لأن سكوتهن بشرى خير. فيأخذن بي عند بيوتهن ويستقرضن من إحدى جاراتهن ويدفعن لي. فلما وجدتها امرأة وقورة، لم أكرر عليها المطالبة. هي الوحيدة التي لم تسبّني ولا رمتني بحجارة. كنت أتبع سيرها ولن أتكلم والمرأة أيضاً لن تتفوه بكلمة والناس يراقبون تصرفاتنا. وفي النهاية وكأنها قد ملّت هذه الحالة، وقفت وحدّقت بي بعينيها السوداوين الواسعتين وقالت:

«يا حبيبي، لو كان معي نقود لأعطيتك. لا تتبعني هكذا، ماذا سيظن الناس؟ لست بطفل، عليك أن تتفهم ظروفي».

صوتها كان يرتجف، لا أعرف أكان من البرد، هذا البرد القاسي، أم من شيء آخر. كنت متفائلاً بأن المرأة ستدفع، والبرد كاد يأخذ بأذني ورجلي. فتعكّر

مزاجي مرة أخرى. تذكّرت كلام معلمي: «تركتها تفلت منك مرة ثانية، أيها الفاشل...» فبدأت بالصياح والصراخ، تفاجأت المرأة: «اخفض صوتك، يا ظالم، ليس معي نقود، من أين آتيك بها؟ أتريد أن تفضحني أمام الناس؟».

رجلاي وأذناي وهذا البرد القاسي... رفعت بصوتي أكثر فأكثر، بدأت تتضرّع إليّ: «حسناً، لا تصرخ، غداً سأدبر له المبلغ من أي كان، قسماً بالله، سآتي بالنقود».

حاولت أن تذهب بسرعة: فقبضْتُ بعباءتها. رجلاي وأذناي، «تركتها تفلت...» كدت أبكي، «أيها الفاشل...».

صرخت بأعلى صوتي، اجتمع الناس حولنا. أصبحت كالأموات، شاحبة اللون، كثرت الأصوات حولي، تواسيني:

«ما بك يا ولد؟ لِمَ تبكي؟».

«ماذا أصابك؟ مَنْ ضربك؟».

علا صوت نحيبي. انقلب الزقاق رأساً على

عقب، فبينما كنت أبكي أو أقول شيئاً، إذ المرأة انكبّت عليّ وبدأت تضربني بيدها الطليقة، على رأسي، على ظهري، كان يؤلمني ضربها. امتلأت عيناي بالدموع. كانت تضربني بكل ما فيها من القوة. ضرباتها كانت ثقيلة وموجعة لم يضربني أحد من قبل هكذا، حتى الحاج والدي. كانت دموعي تسيل وأسمع الأصوات تقول:

«أيتها السافلة، لِمَ تضربيه؟»

«اشتريت اللحم فادفعي ثمنه!»

«لا يحق لك ضربه، أتضربينه لأنه طفل؟»

تحيّرت في أمري، أي نوع من النساء هذه؟ لم يصل الأمر بي من قبل إلى هذه الدرجة. إذا اجتمع الناس حولنا، كان الزبون حفظاً لسمعته، يدفع المبلغ والكل يمشي في طريقه. أمّا هذه المرأة بوجهها الأبيض فلا تكف عن ضربي ولولا الناس وتدخّلهم، لما تركتني حتى...

بعد هذا كله، وقفت جانباً وكأنها في مأتم، لا تترك المكان ولا تأتي كالآخرين لمواساتي. كانت

تضرب وتضرب وكأنها أصيبت بجنون. كانت واقفة بين الثلوج، في الشارع، متأبطة بقجتها والناس يحيطون بنا. كنت أحس بدوار. أردت أن آخذ بثأري وفي نفس الوقت أحس برأفة اتجاهها. كانت التعاسة والكآبة ممزوجتين فيها وظهرتا في ملامح وجهها. كانت واقفة وسط الجماعة وترتجف مثل شجرة عصفت عليها الإعصار من كل جانب.

رجلاي وأذناي ويداي. كان السبب كله في وقوع هذا الحادث يرجع إلى هذا الثلج الذي استأنف سقوطه مرة أخرى. أصبحت ككلب، كلب مسعور، فأخذت بزاوية من عباءتها وسحبتها فوقعت البقجة على الأرض اندهشت المرأة ولم تعرف ماذا تفعل. حاولت أن تقبض على البقجة. فارتجفت يدها فتدحرجت البقجة على الأرض وكأنها كرة قدم. فبينما كانت المرأة تحاول أن تمسك بالبقجة، إذ البقجج تفتح! العظام! تلك العظام التي رميتها في زاوية من الزقاق! تلك العظام التي كان يأخذها خادم العقيد ليلقي بها أمام... أمام عيون الناس، تبعثرت فوق الأرض.

رأيت المرأة انحنت على الأرض ثم انثنت، فمالت نحو العظام والدموع تغسل وجهها.

أصابتني قشعريرة، تقدمت وجلست على ركبتي وجمعت العظام معها. وقعت كل عظمة جانباً. عندها أحسست كم أشمئز من هؤلاء الناس الذين يحيطون بنا وكم أكره نفسي.

لا أعرف ماذا جرى بعدها. كل ما كنت أعرفه هو أني بدأت بالركض تحت سقوط الثلج وأبكي.

هذا الثلج الكريه.

كان سيبني بيتاً

عزيز نسين - تركيا

ترجمة صفوان الشلبي

لأنه ومنذ طفولته، كان يعلم ماذا يعني السكن المستأجر، كان يود امتلاك بيت، أي بيت مهما يكن ليأوي تحت سقفه. الترحال من بيت مستأجر إلى بيت آخر مستأجر. كان أعمق وأقسى ذكريات طفولته. كان أبوه وأمه، مع كل رحيل، يتشاجران ويتخاصمان. الأشياء القابلة للكسر كالصحون

والأواني الفخارية، كانت توضع بين الوسائد وفي الأماكن الطرية وبشكل مناسب. كانت أمه تلف وتغلف بورق الصحف منصب النار وأنابيب المدفأة والمنقل وحتى شواية السمك، وتحشر كل القطع صغيرة الحجم في مكان مناسب.

وبينما تُحمل الأمتعة على عربة يجرها حصانين، تحاول أمه ترتيب نباتات العيهون والقرنفل والحوضية وإبرة الراعي المزروعة في صفائح المعلبات مثقبة القاع. لم ينس أبداً منذ أيام طفولته منظر أواني المطبخ والنملية وقد ربطوا على جانبي عربات الخيل وهي تنقل الأمتعة.

عند وصول الأمتعة إلى البيت الجديد، يكون المصباح وبضعة صحون وكؤوس قد تكسروا، الملابس تكون قد تلوثت من زجاجات فُتحت أغطيتها فسال منها زيت الزيتون أو الخل أو زيت حشيش القنطوريون أو شراب كانت تحضره أمه من زهرة الخشخاش.

كان والده يصيح قائلاص:

- الفقر مذلة!......

كل ذلك كان سبباً لمعاودة والديه الشجار من جديد.

الاستقرار في البيت الذي تم الانتقال إليه بلية أخري. فبعد أن يسكنوا ويشعروا بالاستقرار، إما أن يعجزوا عن دفع الإيجار فيحولون إلى المحاكم والإجراء والشرطة فتلقى أمتعتهم في الشارع، أو يخرجهم صاحب البيت بحجة رغبته بالسكن في البيت أو بإعادة إعماره. لقد أقاموا في معظم أحياء استانبول، فطفولته الأولى، كانت في حي «قاسم باشا» ثم انتقلوا للسكن في حي «اسكودار». بدأ تعليمه الابتدائي في حي «السليمانية». الصف الثالث، أمضاه في ثلاث مدارس مختلفة في أحياء أكسراي وجراح باشا وشهرامين...

أينما ذهب في استانبول إلا وله من ذكرى في بيت في كل حي من أحيائها.

- للدنيا المأوى، وللآخرة التقوى.....

قول أبيه هذا أصبح كقرط في أذنه.

عندما أنهى دراسته الثانوية عام **1930** ودخل

معترك الحياة، كان قد فقد أمه وأباه..... ولعلمه بمعاناة الاستئجار لم يكن على استعداد للزواج قبل امتلاكه لبيت. أمضى خمس سنوات ببدلة واحدة. لم يقارب الدخان ولا الكحول، لم يذهب إلى السينما أو المسرح ولم يرتد الأماكن العامة، عاش مثل راهب أو فقير هندي.

بعد انقضاء خمس سنوات كان قد جمع بأسنانه وأظافره ألفي ليرة. ألفا ليرة تعد بالنسبة لأمثاله مبلغاً كبيراً. كان هناك بيوت معروضة للبيع بما يتناسب ومدخراته بل كان يوجد بألف ليرة فقط بيوتاً للبيع في ذلك الوقت، لكنها ليست حسب رغبته، بل هياكل بيوت خشبية مهترئة ومتآكلة.

فكّر قائلاً: «سأشتري قطعة أرض، وأبني لنفسي بيتاً».

كان يريد بيتاً يقع على شارع عريض، ذا حديقة واسعة وإطلالة جميلة على ساحل البحر. يجب أن يكون!... وجد قطعتي أرض ضمن الشروط التي يبحث وفي المكان الذي يريد، إحداهما كانت معروضة

للبيع بثلاثة آلاف والثانية بثلاثة آلاف وخمسمائة ليرة، كما عرض عليه قطعة أرض ثالثة أكبر مساحة وبألف ليرة فقط، لكنها لم تكن حسب رغبته.

كان يجب أن يدخر أكثر ولفترة زمنية أطول.

في عام 1937، وضع في جيبه أربعة آلاف ليرة هي كل مدخراته، وشرع بالبحث عن قطعة أرض وكله ثقة بأنه سيحصل على أفضل ما يتمنى.

ذهب إلى الأرض التي سبق وعرضت للبيع بثلاثة آلاف وخمسمائة ليرة، كان نصف هذه الأرض قد بيع وأنشئ عليها بيتاً منفصلاً، أما نصفها الآخر فقد كان معروضاً بخمسة آلاف ليرة.

ذهب إلى الأرض التي سبق وعرضت للبيع بثلاثة آلاف ليرة. أصبحت معروضة الآن بستة آلاف ليرة.

الأرض التي لم تنل إعجابه فيما مضى وكانت في ذلك الوقت، معروضة بألف ليرة يُطلب فيها الآن أربعة آلاف وخمسمائة ليرة.

أودع مدخراته في البنك. أصبح أكثر تقتيراً مما مضى.

أصلح حذائه نعل فوق نعل، ورقع ثيابه رقعة فوق رقعة. تخلى عن أمله بامتلاك أرض تطل على ساحل البحر.

بحث عن قطعة أرض في عمق المدينة. سيشتري أرضاً، سيبني بيتاً، سيقتني أثاثاً. سيتزوج وينجب أطفالاً ويصبح صاحب أسرة.

حتى عام 1943، لم يستطع ادخار سوى خمسة آلاف ليرة، إذ على الرغم من غل يده، إلا أنه وبسبب الغلاء لم يتمكن من ادخار أكثر من ذلك المبلغ.

الأرض التي عرضت في الماضي بأربعة آلاف ليرة، أنشئ عليها أربعة بيوت وبقي من الخلف منها قطعة شاغرة. عرضت الآن بستة آلاف ليرة.

تخلى عن أمله بامتلاك أرض داخل المدينة منذ زمن بعيد. بات راضٍ بأطراف المدينة. ولكن أين؟

لم يعد مقتصداً بل أصبح بخيلاً وبخيلاً جداً. لا يأكل، ولا يشرب ليجمع قرشاً فوق قرش.

نال ترفيعاً في عمله، فازداد راتبه الشهري. أصبح دخله الآن أكثر من السابق ولكن، لم يدخر حتى عام 1950 سوى سبعة آلاف ليرة.

كانوا يسخرون منه مستهزئين، قطعة أرض بسبعة آلاف ليرة؟ لا يوجد بهذا المبلغ قطعة أرض لبناء بيت لا خارج حدود المدينة ولا حتى لبناء كوخ.

قطعة الأرض التي عرضت في الماضي بألفي ليرة، لم يبق منها سوى جزء من عشرين. ومعروضة للبيع بأربعين ألف ليرة.

لا أمل لديه بامتلاك أرض إلا بادخار مال أكثر. تابع ادخار المال بسرعة أكبر. كما أنه وضع مخططاً لبيته، سيكون له حمام شرقي وآخر إفرنجي. غرفة نوم رئيسية، غرفة استقبال، غرفة طعام، غرفة معيشة، وغرفة للأطفال الذين سيولدون... كان يريد خمس غرف. لكنه عدّل مخطط بيته بعد أن كان في الماضي يرغب بامتلاك بيتاً بطابقين، فقد كبر بالعمر، وأصبح يريده بطابق أرضي واحد.

في عام 1954 أصبح لديه أحد عشر ألف ليرة.

بحث في كل أنحاء استانبول عن قطعة أرض. بهذا المبلغ من المال لم يتمكن من العثور على قطعة أرض سوى في الأطراف النائية للمدينة حول «تشكمجا وكارتال». ليصك أسنانه أكثر! ليشد الحزام أكثر! كان يجب أن يدخر مالاً أكثر.

لو ا متلك قطعة أرض، لبنى عليها بيتاً!....

عدل عن بناء بيت يتألف من خمس غرف، عدل عن اقتناء حمام شرقي وآخر إفرنجي. تكفيه غرفة واحدة ليأوي تحت سقفها.... وما أن يبني بيته فأول عمل له هو الزواج.

في عام 1956، أحيل على التقاعد. وهكذا براتب التقاعد، مهما قتّر بأكله ومشربه، ما عاد بقادر على الادخار. محصلة ما جمعه خلال عمله ستة وعشرين عاماً قرشاً فوق قرش، كان اثنا عشر ألف ليرة.

لا يوجد قطعة أرض بهذا المبلغ من المال، لا داخل المدينة، ولا خارج حدود المدينة، لا على ساحل البحر ولا على قمة جبل.

بدا، من كثرة ما بحث عن قطعة أرض، وكأن عمره أكبر بعشرين عاماً مما هو. أقوال أبيه كانت ماتزال ترن في أذنه:

- للدنيا المأوى، وللآخرة التقوى!.....

ليس له في هذه الدنيا من دار. فليبحث إذن في الآخرة عن دار.

في إحدى الأمسيات، وبينما هو عائد منهك من البحث عن قطعة أرض، شاهد في طريقه مقبرة. دخل المقبرة. كم كان جميلاً ذلك المكان. حديقة جميلة كما هي حديقة منزل أحلامه. أزهار، نجيل، عشب أخضر يانع وأزهار متعددة الألوان، وعندما رأى القبور الرخامية بين الورود، حدث نفسه قائلاً:

- كم يتوق المرء للإقامة في مثل هذه القبور الجميلة.

سيموت بأي حال من الأحوال، أليس كذلك! فليشتر إذن قطعة أرض لقبر، ويبني لنفسه قبراً على هواه وهو مايزال حي يرزق.

تقع المقبرة على مرتفع يشرف على البحر.

الاستلقاء هناك للنوم الأبدي مع هبات النسيم العليل، أفضل من الحياة، كلا، ليس أفضل ولكنه أسهل.

أسرع في اليوم التالي إلى مديرية المقابر. كان سيشتري لنفسه قطعة أرض لقبر.

قال الموظف المسؤول:

- لا يوجد مكان خال في تلك المقبرة التي ترغبون!

لكن إذا ما شاء، كان يمكنه شراء قبر بإطلالة جميلة في مقبرة أخرى وبعشرين ألف ليرة.

قال بخجل:

- ألا يوجد مكان آخر يناسبني وبسعر أرخص؟

كان يوجد، بخمسة عشر ألفاً، باثني عشر ألفاً وحتى بأحد عشر ألفاً.

فكر ملياً... كان قد تعلم من تجربته المريرة في البحث عن أرض للسكن. حتى يوم غد سترتفع أسعار المقابر ولن يتمكن، بما يملك من مال، من شراء قطعة أرض لقبر. قام باستكمال إجراءات المعاملة في نفس

اليوم، واشترى لنفسه قطعة أرض لقبر دون أن يرى الموقع.

ذهب بعد ذلك للمعاينة، كان مكان قبره يقع بين أحجار قبور مهشمة محطمة، كتيم وبدون إطلالة. ومع هذا فقد بدا سعيداً.

قال وقد لمعت عيناه:

- أووا، هذا المكان لي! ملكي أنا!

هكذا وكل يوم، وكما كان يصحو باكراً فيما مضى للذهاب إلي عمله، كان يأتي إلى قبره، سعيداً إذ أصبح أخيراً مالك أرض، يجلس هناك، يقلع الأعشاب البرية، يزرع ما يحضره من أزهار، وكأنه ينتظر بشوق يوم يلتقي «مأواه».

* * *

السفينة الغارقة

عابد علي خان شيرواني - الهند

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

كان الجو جميلاً، بينما السفينة تتبختر على حركات أمواج البحر في طريقها إلى هدفها المنشود.

كانت السعادة تغمر جميع ركاب السفينة، ومعظمهم من الشباب العائدين إلي ذويهم بعد أن قضوا إجازاتهم خارج بلدهم، أو من العائدين لقضاء إجازاتهم في بلدهم بعد رحلة بحث عن الرزق الحلال،

في بلدان أخرى، وعلى كل حال فهم عائدون اليوم بقلوب عامرة بالفرح والسرور، فمعظهم عائد إلى وطنه بعد غياب سنوات طوال، ولهذا حملوا معهم البضائع والأمتعة الثمينة، وهكذا امتلأت السفينة بأجهزة التلفاز والفيديو والمكيفات والثلاجات، وكل ما يعبر عن الغنى والثروة، وكل ما يدل على وسائل الراحة والرفاهية في الحياة.

كان على ظهر السفينة أيضاً عدد لا بأس به من الأسر التي سافرت للنزهة والاستجمام، وكانت هذه الأسر تضم كبار السن والأطفال والنساء والرجال من مقتبل العمر، وخلاصة القول هو أن السفينة كانت تحمل على ظهرها جميع أنواع البشر، وكانوا جميعاً في طريق عودتهم، كل إلى داره، تغمرهم السعادة، ويلفهم السرور والبهجة، لكن هذا الشعور لم يستمر على وتيرة واحدة.

فجأة هبت ريح عاتية، وتحولت الأمواج بفعل الريح إلى طوفان عارم، فارتفعت أصوات الرعب والخوف والهلع من السفينة، وتداخلت مع بعضها

لتشكل نغمات مفزعة، بينما بدأ ربان السفينة يبذل ما في وسعه محاولاً السيطرة على السفينة.

وبينما علت صرخات الأطفال، استمرت الأمواج العالية تضرب السفينة، مما جعل صوت بكاء النساء يعلو ويعلو، ويتداخل مع صراخ الأطفال، لكن بعض الشباب ممن حاولوا إثبات شجاعتهم عن طريق استمرارهم في المزاح والضحك، بدؤوا يهدؤون بعد أن بدأت ملامح الخوف تظهر واضحة جلية على وجوههم!! إلا أن أحدهم برز من بينهم، وفي محاولة للتعبير عن شجاعته، نظر بازدراء إلى امرأة لفها الرعب وهو يقول:

- انظروا يا رفاقي كيف فزعت هذه المرأة، فأخذت تبكي بحرقة، كأن عفريتاً ظهر لها.

فقال شاب آخر:

- يا صديقي يبدو أنها تركب السفينة لأول مرة.

ولم يكد الشاب يكمل حديثه حتى علت أمواج مخيفة ضربت السفينة بشدة، جعلها تهتز كأنها ضربت بزلزال شديد.. كانت السفينة لاتزال تمضي في

طريقها المقرر، بينما أخذت أمواج البحر ترتفع إلى أعلى، فظهرت علامات الرعب والهلع على وجه المسافرين، وبدأ كل منهم يرى موته قريباً منه، وشعر أن أجله قد دنا دنواً شديداً... وأصيب الشاب الذي كان منذ لحظة يحاول إبداء شجاعته بالخوف والرعب، وتغيرت حالته، وبدأت أصوات البكاء والعويل والصياح تُسمع من كل ناحية.

كان رُبان السفينة يحاول جاهداً أن يثبت في وجه هذا الطوفان العارم، لقد واجه في حياته الكثير من العواصف أثناء أسفاره المتعددة في البحار المختلفة، لكنه لم ير في حياته مثل هذا الطوفان.. لم يكن أمامه من ملجأ إلا الله، فاتجه إليه بالدعاء، وأخذ يتضرع إليه، وتذكر أنه كان يعصي حكم الله وأوامره، ولم يكن يفرق جيداً بين الحلال والحرام.. بدأ يستشعر ما ارتكب من أخطاء في حياته، فأخذ يدعو الله من صميم قلبه أن تهدأ هذه العاصفة، وينتهي الإعصار، وتهدأ الأمواج، وأخذ يتضرع إلى الله أن يهديه إلى طريقة تمكنه من الخروج بأمان من هذه المحنة الصعبة، فقد كان يعرف يقيناً أنه إذا فقد

السيطرة على السفية فإنها ستغرق لا محالة خلال مدة وجيزة.

كان الملاحون على ظهر السفينة يتحركون في كل اتجاه كالمجانين، بينما كان بعضهم يعاون الربان.. بدأ بعض الشيوخ يرفعون أيديهم إلى السماء يتضرعون إلى الله أن ينجيهم، بينما فقد الأطفال شعورهم من شدة البكاء والصراخ، وأخذ الأمهات يهدهدن أطفالهن، وكل واحدة تضم طفلها إلى صدرها، تحتضنه بشدة وهي تبكي متوجهة بالدعاء إلى الله عز وجل.. وعلى ظهر السفينة كان أحد التجار الأثرياء يرفع يده إلي السماء، لا يخفضها أبداً، ولسانه يلهج بالدعاء إلى الله بصوت مسموع:

- يا إلهي! أنقذنا من هذه العاصفة الهوجاء، ومن هذا الطوفان المدمر، أعدك يا إلهي أن أتصدق بكل أموالي في سبيلك، بعد أن أرجع إلى وطني..

وبدأ بعض الشباب يرددون الدعاء:

- يا إلهي! نعاهدك على أن نمضي على الصراط المستقيم..

بدأ كل منهم في هذه اللحظات يتذكر ذنوبه، ويتذكر ما اقترف من خطايا في نشوة الشباب، تلك التي مضى عليها سنوات.. بدأت المياه تتسرب إلى داخل السفينة، بينما العاصفة لم تهدأ بعد، وحاول الناس بذل كل جهدهم لمنع المياه من التسرب إلى السفينة، داعين الله أن ينقذهم من الغرق.

وفي النهاية حلت رحمة الله بهم، وشاءت قدرة الله أن تريهم علامة من علاماتها، فتوقفت العاصفة فجأة، وتمكن ربان السفينة بمساعدة الملاحين من وضع السفينة على مسارها الصحيح..

توجه ربان السفينة بالشكر إلى الله، وبعد أن اطمأن إلى حالة السفينة، تقدم بكل فخر ناحية الشباب وخاطبهم بصوت عال:

- يا سادة! لماذا سيطر عليكم الخوف والقلق هكذا؟

فرد ذلك الشاب الذي كان يتظاهر بالشجاعة بينما كان قلبه لايزال يدق من الخوف:

- لا.. لا.. أين نحن من الخوف الذي نتحدث عنه،

لم نشعر بقلق يذكر، لا شك أن بعض النسوة بكين من الخوف.

ثم عاودت السفينة سيرها إلى هدفها من جديد، ومضت تتهادى كما كانت من قبل، لكن وجوه بعض كبار السن كانت لاتزال شاحبة، يسيطر عليها الخوف والقلق، واستمر هؤلاء يرددون الدعاء، ويشكرون ويحمدون الله الذي نجاهم وأنقذهم من هول العاصفة..

وبعد سفر استمر عدة ساعات وصل الجميع إلى الساحل، وهناك كانت جموع أهالي المسافرين وأحبتهم وأصدقائهم في انتظارهم.. فاستقبلت تلك الجموع الشباب استقبالاً حافلاً.. ورويداً رويداً خلت السفينة من ركابها، وانطلق المسافرون كل إلى وجهته ناسين ما وعدوا به خالقهم منذ ساعات قليلة.. كم من الوعود قدموا إلى خالقهم.. ولو تذكر أحدهم ما حدث الآن لظن أنه كان في حلم يحاول أن يفيق منه.. لكن القليل من الناس هم الذين لايزالون يشكرون ربهم، ويتذكرون ما وعدوا به الله..

واستيقظ الضمير!

سيد نويد أختر زيدي - الهند

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

مرت سنوات طوال لم تقع عيناي عليه، لهذا لم أصدق نفسي حين وجدته أمامي.. هل هو حقاً صديقي الحميم رضا حميدي بشحمه ولحمه! بجسمه القوي المتين، وقامته الطويلة..

لم أصدق نفسي بعد أن رأيت هيئته تلك، كم تغير رضا حميدي! كانت لحيته منفوشة، وشعر رأسه

منكوش غير منظم.. يبدو أنه يعاني من مرض ما، لابد أن الحياة لم تمض على هواه، أو ربما واجه مشكلة، أو تعرض لحادثة قلبت حياته رأساً على عقب، وغيرت من هيأته التي عهدته عليها..

يا تُرى أي حادثة تلك؟!

كان القطار يمضي بسرعة، ينهب الأرض، ويقطع المسافات، متجهاً إلى محطته، بينما جلس رضا حميدي في المقعد المقابل، يغط في نوم عميق، لا يدري بما حوله، وبينما كان القطار يمر بمحطة صغيرة، يوشك على الوصول إلى مدينتي، سيطرت عليّ مشاعر الحيرة والارتباك: هل أوقظه أو أتركه؟ وزاد من حيرتي وارتباكي أن حالته كانت متردية للغاية، فأنا أعرف أنه لم يكن له في هذه الدنيا - بعد الله - غير والده، كان يحب أباه حباً جماً، فقد كان يردد على أسماعنا دائماً حكايات عن أبيه، بينما كنا ننصت إلى أحاديثه بشغف، لا نشعر بمرور الوقت، وهو يعبر بقصصه تلك عن حبه وعشقه لأبيه، وكان يتميز بشيء فريد، وهو أنه لم يكن يتحمل أو يقبل الغلط، ولا يوافق عليه أبداً، وإذا ما رأى خطأ

ما حاول إصلاحه بأي شكل، وحاول أن يجد له حلاً سليماً، وهكذا التف حوله جميع طلبة الكلية، واختاروه زعيماً لهم، بعد أن شكلوا جمعية أطلق عليه اسم «جماعة شباب الكلية»، وهكذا كان الطلاب إذا ما واجهتهم مشكلة ما، ثاروا وقدموا مطالبهم في ظل قيادة رضا حميدي، وكانوا يحصلون دائماً على مطالبهم.. في تلك السنة زادت مصاريف الكلية فجأة، وكنا في السنة النهائية، لكن الطلاب الذين سيعانون هم طلاب السنوات الأولى، ومن هنا قامت «جماعة شباب الكلية» بمقاطعة الدروس، احتجاجاً على زيادة المصروفات، وقرروا الاستمرار حتى تلبي إدارة الكلية مطالبهم، وخسرنا كثيراً نتيجة لمقاطعة الدروس، لكننا كنا مجبرين على ذلك، في وقت لم تحرك فيه إدارة المدرسة ساكناً.

حاولت إفهام رضا حميدي:

- يا أخي إن مقاطعة الدروس خسارة لنا، علينا البحث عن طريق آخر.

فابتسم وهو يجيبني تماماً كما توقعت قائلاً:

- يا صديقي بالتأكيد في هذه خسارة، لكنها خسارة بسيطة إذا ما قورنت بالضرر الشديد الذي يقع على الطلبة الفقراء، فكر بنفسك في الأمر، كيف سيتعلم الطلاب الفقراء المساكين، هؤلاء الطلاب المجتهدون الأذكياء سيحرمون من التعليم ليس لشيء إلا لأنهم لا يملكون نقوداً، وسيقتصر التعليم على الأغنياء فقط، وحين يصير هؤلاء أطباء ومهندسين أو قادة للبلاد فلن يكون ذلك بسبب كفاءتهم بل سينالون هذه المناصب مروراً على جسر الثروة، أما من هم على شاكلتنا، فلك أن تقدر بنفسك مصيرهم، يجب أن نمنع هذا الضرر..

كان دائماً يتكلم، بينما أظل أنا صامتاً أستمع إليه..

استمرت مقاطعة الدروس أسبوعاً متواصلاً، ولم يجد جديد في الأمر، ففكر رضا حميدي في خطة جديدة..

الخروج إلى الشوارع..

وهكذا خرج جميع طلاب الكلية تحت قيادة رضا

حميدي في مظاهرة عارمة، وأغلقت الشوارع، وارتفعت الهتافات ضد عميد الكلية، عندئذ طلب العميد - لأول مرة - حميدي إلي مكتبه، ظل يتحدث معه لفترة طويلة، وحين خرج حميدي من المكتب شاهدنا على شفتيه بسمة الانتصار.. لقد أجيبت مطالبنا ، وتم تخفيض المصروفات بنسبة 75٪..

إن الوقوف في وجه الظلم، ورفع الصوت عالياً ضد أي خطأ هو أمر طيب، لكن إلحاق الضرر بالآخرين في سبيل ذلك لم يكن يلق ترحيباً مني، ولم يكن يعجبني أبداً، وهذا ما رددته كثيراً على مسامع حميدي، فكان يرد على مُقدما الدليل تلو الآخر، عارضاً حججه، حتى أسكت رغم أنني لم أكن أتفق أبداً مع حججه وآرائه، كان بين أفكاري وأفكاره بون شاسع، لكننا إذا ما تناقشنا في أمر ما كان هو الفائز دائماً، وكان يسخر مني قائلاً:

يا صديقي اترك هذا الكلام الدقيانوسي، فنحن لسنا في زمن المثاليات، ففي هذا الزمن لا يمكن للمثاليات أن تؤدي إلي نتائج واقعية.

وينتهي النقاش عند هذا الحد!

وتمر الأيام وتفاجئنا الامتحانات، ثم تظهر النتيجة بعد شهر، نلنا معاً أعلى الدرجات وكانت تقديراتنا مرتفعة، ثم أخذ كل منا طريقه بعيداً عن الآخر، ذهبت إلى مدينة أخرى للحصول علي دبلوم في الصحافة، وعرفت بعدها أنه احترف الصحافة..

فجأة قطع حبل تفكيري صوت رضا حميدي القوي..

وقف رضا حميدي أمامي، يتطلع إليّ في حيرة.. ثم تعانقنا في حب عناقاً طويلاً، أخذنا نتذكر ونسترجع القصص والحكايات القديمة.. لكن ياترى.. لماذا لا أجد في نبرات صوته الوقار القديم؟! أشعر أنه لا يريد أن يفرض رأيه أو يجعلني أوافق عليه، لا يرغب أيضاً في ذلك! في لهجته مسحة من ألم.. لابد أنه محطم من داخله، وفي النهاية وضعت يدي على موضع الألم..

- رضا حميدي! هل أخبرك بشيء؟ لم تعد رضا حميدي الذي عرفته من قبل.. عيونك الذابلة..

هذه العلامات.. هيئتك هذه تدل بالضرورة على أنك تعرضت لحادثة ما ثم..

كانت في عينيه دموع..

- شاء القدر أن يغيرني.. يجعلني أشعر بالذل، أنهزم..

لا أدري ماذا كان يقول.. فبقيت صامتاً أنصت إلى كلامه..

- كنت دائماً ألجمك بكلامي وحججي، وكانت هذه أكبر غلطة ارتكبتها، لم أستمع أبداً إلى كلامك، ولم أقدره، بل كنت دائماً أصرف النظر عن كل ما كنت تقوله لي، ليتني استمعت إليك.. لاأزال أتذكر جيداً حتى الآن ذلك اليوم المنحوس حين خرجنا نحن الصحافيين في مظاهرة ضخمة، نعلن عن مطالبنا، تأثرت حركة المرور إلى حد ما بسبب هذه المظاهرة، واستمرت المظاهرة حتى أذعنت الحكومة لمطالبنا.. ففرحنا بما حققناه، ورجعت إلى بيتي سعيداً منتشياً، وحين وصلت إلى البيت، كان

كل همي أن أبشر والدي بهذا الخبر، لكنني وجدت «قفلاً» ضخماً على الباب!!

يا ترى أين ذهب والداي! وبينما أنا على هذا الحال إذ قدم أحد الجيران فألقى عليّ بقنبلة فتاكة!! أخبرني بأن أبي أصيب بنوبة قلبية وحمله أهل الحي إلى المستشفى، فأسرعت إلى المستشفى.. وهناك وجدت كل شيء قد انتهى.. لقد فقدت صحبة أبي في هذه الحياة، فقدت رفقة أبي لي في هذه الحياة.. لم أكن على استعداد لتصديق ما حدث، فأخذت أصرخ: يا دكتور من فضلك افحصه ثانية، بالله عليك افحصه مرة أخرى.. مكثت أهذي وأنطق بكلمات غير مفهومة.. طالما صحت باحتجاجات، وطالما هتفت بهتافات، حققت بعدها النجاح، لكن احتجاجي هذا، وصياحي أمام الطبيب لم يحقق فائدة تذكر، فقد أجابني بكل وضوح قائلاً: آسف يا سيد.. آسف.. لو جاء أبوك مبكراً بدقيقتين فربما كان من الممكن إنقاذه، لقد توفي في الطريق..

والتفت إلى جاري:

- أفضل! كيف حدث هذا ؟

- كانت حالته لا تحتمل الانتظار يا حميدي، فأسرعنا به إلى المستشفى، حاولنا أن نصل هنا بأسرع ما يمكن لكن مظاهرة في الطريق أعاقت وصولنا بسرعة، كان المرور قد توقف نصف ساعة تقريباً بسبب هذه المظاهرة.

هزتني كثيراً كلمات جاري، وشعرت بأنني قاتل والدي، والآن أيضاً لاأزال أشعر أنني لم أقتل والداي فقط بل.. لا أدري كم من الآباء قتلت!!

وسكت حميدي.. وعلمت سر هذه العيون الذابلة، التي صارت خالية من كل المعاني الحلوة.. وأخذت أفكر: هل سيتوقف رضا حميدي عن رفع صوته ضد الظلم والعدوان؟! لا ليس هذا بالإمكان فأنا أعرف طبيعته، لقد أقسم بالله منذ أن كنا في الكلية أن يواجه الباطل بكل شدة، لكن ربما يلجأ إلى أسلوب آخر، وربما يكون هو الأسلوب الصحيح، وأقصد «لا ضرر ولا ضرار» فقد شعرت بأن همته كانت هي نفس الهمة، وعزمه هو نفس العزم،

وعواطفه ومشاعره لم تتغير، لكن فيها فرق!! وانطلق القطار بأقصى سرعته متجهاً إلى محطة جديدة.

* * *

بــــدءاً

يدور الآن جدل كبير حول قيمة المنتج الثقافي للمبدعين من أبناء الجالية العربية في أمريكا الشمالية، فهناك من يتساءل عن ماهية هذا المنتج وانتمائه، فيشكك في قيمته كرافد من روافد الثقافة الأمريكية أو من روافد الثقافة العربية. وهناك من ينظر إليه بصفته محاولة صادقة للتعامل مع قضايا الاغتراب والهجرة والشعور بالاضطهاد، في أرض الوطن وأرض المهجر على السواء. ويوجد من ينظر إليه بصفته تجربة تولدت عن التفاعل الثقافي، بين ثقافة الوطن الأم وثقافة المهجر الجديدة. ولذا فهو يعكس وجهاً من وجوه تجارب الأقليات المتعايشة على الساحة الأمريكية.

ومع أن هذا الجدل في مجمله يعد ممارسة أكاديمية ما تلبث أن تتحول إلى قضية مطروحة للبحث في مجال الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية، إلا أن واقع الحال يدلنا على أن هناك إنتاجاً ثقافياً متميزاً للأجيال المتتابعة من أبناء وأحفاد المهاجرين العرب في أمريكا الشمالية. ولعل أكبر دليل على ذلك هو صدور مجموعتين جديدتين تعكس عمق التجربة وغناها، فمنذ مدة وجيزة صدر كتاب يجمع العديد من التجارب الإبداعية من أبناء وبنات العرب الأمريكيين وكان يحمل عنوان: Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry وتزامن مع نشر هذا الكتاب صدور مجموعة من الإبداعات النسوية لكاتبات عربيات أمريكيات وعربيات كنديات وكان تحت عنوان: Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists كما تصدر الآن بانتظام دوريتان مهمتان تعنى كلاهما بنشر الإبداع الشعري والنثري للعرب الأمريكيين وهما دورية «Jusoor» ودورية «Mizna».

ولعل هذه التجربة الرائدة تستدعي في المخيلة العربية تجربة الرواد من أدباء المهجر، الذي ولد إنتاجهم الغزير رافداً من روافد الثقافة العربية الحديثة. غير أن الفرق بين التجربة الجديدة والتجربة الكلاسيكية، تكمن في أن التجربة الجديدة كتبت باللغة الإنجليزية لقراء أمريكيين أو عرب أمريكيين. وهذا يعني أن هذا المنتج الثقافي المهم مازال مغيباً عن الساحة العربية، ولم يحظ بما حظي به الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية وتلك مفارقة يجب الالتفات إليها.

إن الأدب العربي الأمريكي الجديد يتطلب منا اهتماماً خاصاً به، فهو جسر من الجسور الثقافية التي ربما غيرت صورة العرب السلبية في الغرب، وربما عملت على تغيير كثير من المفاهيم الخاطئة عن الثقافة العربية هناك.

وبغض النظر عن أهمية هذه التجربة سياسياً وثقافياً وأيديولوجياً، فإن أهميتها تكمن في خصبها كمصدر للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة والتبادل الثقافي عبر الأمم. وهي تضعنا أمام سيل من الأسئلة، التي يجدر بالمهتمين في حقل الترجمة الثقافية الاهتمام بها. ما الذي يحدث للسرديات القومية المشتركة، حين تنزح بعض الفئات من أقاليم المنشأ إلى أقاليم مغايرة لها؟ ما هو دور الصراع بين ثقافة الوطن الأم والوطن الجديد، في تشكل هوية المهاجر وهوية المقيم؟ وهل ينتج عن هذا التفاعل بين الثقافتين أشكال من التواصل يمكن ترجمتها من وإلى إحداهما؟ وإلى متى تظل اللغة القومية بمعزل عن هذا التفاعل الثقافي؟ وهل تتأثر بنية اللغة الأم ببنية لغة المهجر؟ وما هو دور المهاجرين في عملية التهجين الثقافي واللغوي، الذي غدا سمة من سمات عالم ما بعد الحداثة؟

محمد الشوكاني

العدد الرابع والعشرون ربيع الآخر 1424هـ - يونيه 2003

24

قلق القراءة

أنطوان كومبانيون

ترجمة لحسن بوتكلاي

تقديم:

لقد جرى الحديث لفترة طويلة في النقد الأدبي عن لذة القراءة كشكل من أشكال علاقة القارئ بالنص. ونظراً لما تعرفه القراءة من تراجع وانحسار نلجأ غالباً إلى مفهوم اللذة كحصن حصين للدفاع عنها وفرضها وسط أنشطة وليدة الحضارة المعاصرة.

إلا أن أنطوان كومبانيون (أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة باريس IV السوربون، وفي جامعة كولومبيا) في هذا المقال «قلق القراءة» ينتقد هذا الفهم المتسرع، وهذا التوظيف غير المأمون العواقب، مستعيناً برصد علاقات كتاب وشخصيات بالقراءة لينتهي بعد التحليل إلى أن لهذه الأخيرة لذة، لكنها لذة متعبة ومنهكة. وميز بناء على ذلك بين نوعين من الكتب:

- كتب تقرأ بسهولة، فلذتها إذاً عابرة ولا تستحق عناء القراءة أصلاً.
- وكتب تتعب القارئ وتتطلب منه جهداً. وفضلاً عن ذلك تغير أسسه وأذواقه ورؤاه.

ولعل أنطوان كومبانيون يمتح هنا من ثنائية رولان بارت الشهيرة: اللذة/ المتعة. فنص اللذة هو «ذلك الذي يرضي، يفعم، يعطي المرح، ذلك الذي يأتي من الثقافة، ولا يقطع معها. إنه مرتبط بممارسة مريحة للقراءة». ونص المتعة هو «ذلك الذي يضع في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (ربما إلى حد نوع من السأم)، مزعزعاً الأسس التاريخية، الثقافية، النفسية

للقارئ، صلابة أذواقه، قيمه وذكرياته، ومؤزماً علاقته باللغة»[1]. وهو نفس ما توحي به ثنائيته الأخرى، حين ميز بين النص المقروء Lisible، وهو النص الذي «كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها. كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة»، وبين النص المكتوب Scriptible وهو «الذي يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة»[2].

إن المتعة البارتية هو ما يسميه أنطوان كومبانيون «قلق القراءة». والكتب التي تتعب هو ما أطلق عليه بارت «النص المكتوب». ورغم قصر واختزال هذا المقال، فإنه ثري بالمعاني والإيحاءات، ويستلزم من القارئ معرفة موسوعية بالأدب الغربي بصفة عامة (الفرنسي والإيطالي) والإنتاج السردي بصفة خاصة. لهذا ارتأينا تقديم بعض التعريفات الضرورية للشخصيات الروائية المذكورة حتى يتسنى لنا التجاوب مع النص. وفيما يلي ترجمته:

يفضل كثيرون اليوم التركيز على لذة القراءة، ويعد ذلك جزءاً من الأفكار المعاصرة المتداولة؛ فمثلاً

للدفاع عن الكتاب ضد إغراءات الصورة وفتنتها ومد كل ما هو إلكتروني يلجأ علماء التربية إلى التنويه باللذة كألف القراءة ويائها. كما تراهن عليها الأدبيات الرسمية حول اللغة الفرنسية في السلكين الإعدادي والثانوي لإنقاذ القراءة من التراجع أمام التلفزيون والسباحة الشراعية والمخدرات. ولئن كانت المقاصد والنيات التي توجه هذا المسعى حسنة، فإنه يظل محفوفاً بمغالطات كبيرة. إذ لا خلاف حول وجود لذة القراءة، ولا سبيل إلى إنكارها ونفيها؛ فهناك لذة الاستغراق في عالم الرواية، ولذة ملامسة لغة الشعر، ولذة رؤية الزمن يتقلص إلى لحظة خاطفة في الخيال، كما توجد لذة فهم الذات وباقي الوجود. لكنها ليست لذة غير مؤذية تماماً، وإنما هي لذة تستلزم مقابلاً. فلماذا وكيف يتم إخفاء ارتباط القراءة في عمقها بالسأم والقلق إلى درجة أتساءل فيها أحياناً إن لم يكن المكتئبون بمفردهم هم القراء الوحيدون والحقيقيون؟

لاحظ مونتيني مثلاً، هذا النموذج من القراء الذي يأوي إلى مكتبته كي يقرأ، يجد نفسه

و«يستكين ويهدأ» كما قال. إلا أنه بدل أن ينال قسطاً من الراحة وهدوء الروح، تنتابه صحبة الكتب والأوهام والقلق و«الغرابة القاتلة» أي الكوابيس باختصار. وإن أخذ يكتب، فلأن القراءة تؤلمه وتنغص راحته، وبدلاً من أن تهدئه تقلقه، وبدلاً من أن تمنحه اليقينيات والتوازن والارتخاء تزعزع النزر اليسير من اليقين الذي يمتلكه عن الحياة وعن الموت بالخصوص. ولم يستطع أن يبوح إلا بعد مواربة والتواء في كتابه «Des Livers»: «لا أبحث في الكتب سوى أن تمنحني لذة من خلال تسلية مرضية». إن مونتيني يتحدث عن لذة، إلا أنها ليست سهلة المنال تماماً، وإنما تدرك بعد مجاهدة وعناء، وتقود إلى الكآبة.

ولاحظ كذلك مدام بوفاري[3] التي كانت قراءاتها تخفف عن تبرمها من حياة الدير والريف، قبل أن تقودها إلى الانتحار. فكل ما كرهته، وما عشقته باعثهما الكتب. والحال أن القراءة خطيرة فـ «حياتها المضطربة والمدمرة قد شكلتها الكتب» كما قال رولان بارت. لقد ماتت مدام بوفاري بسبب قراءاتها مثل باولو وفرنسيسكا[4] اللذين تحابا تأثراً بلانسلو

وكوينيفر[5] أثناء قراءة روايات المائدة المستديرة « La Table ronde »[6]، واللذين خلدهما دانتي في جهنم Enfer. ويضيف بارت «جلنا - إن لم نكن كلنا - بوفاريون». أمَا إن القراءة لذة، لكنها لذة قاتلة.

ولاحظ مارسيل بروست أيضاً الذي ربط في كتابه «أيام القراءة»، وبصفة نهائية، القراءة بالأيام الطويلة المبهمة من العطل المدرسية أثناء الطفولة. صحيح إن بروست كان يصف القراءة بكونها لذة خارقة تبدو أمامها جميع أنشطة التسلية مثل عقبات: «هذه القراءات المنجزة في أوقات العطل، والتي كنا نخفيها في قراءات ساعات النهار الهادئة والمصونة بما يكفي لتوفير الجو المناسب لها». لكن ما يتحدث عنه فيما بعد هو مع ذلك تجربة مكدرة، لأن ما يتذكره هو «الأيام المتوارية» والرأي الشائع الذي أحاط بالقراءة وأطالها وضايقها أكثر من الكتب: «ربما لا توجد أيام من طفولتنا عشناها كاملة أكثر من تلك التي اعتقدنا أننا لم نحيها، أي تلك التي قضيناها في قراءة كتاب نفضله».

إن زمن القراءة في رأي بروست هو زمن الطفولة

اللامحدود، زمن يشمل 14 يوليو، 15 أغسطس بداية أكتوبر، عيد القديسين، عيد الميلاد، عطلة الربيع؛ وهي مدة طويلة يجب أن تؤثث وتختزل، زمن تعيده أيام الأحد مكثفاً مع كآبة نفس وانقباض صدر وسط ما بعد الظهيرة. فمن منا لا يتذكر طفولته كزمن لانهائي، خفي وبدون طائل؟ إن القراءة لذة: لذة مونتيني، لذة بوفاري، لذة بروست، إلا أنها لذة يلازمها السأم والضجر، لذة تظهر كمذكرة فارغة - ما سماه فلوبير «marinade»[7] - ويتلوها كذلك القلق بمجرد الانتهاء من الكتاب. ولم يكن بروست يجهل هذا أيضاً، حين عالج حالة الضياع التي تعقب لحظة الانتهاء من قراءة كتاب. لقد أدرنا الصفحة الأخيرة «كانت سجون بارم فارغة»، «لقد نال وسام الشرف»، «لنكف عن الحديث عنه»، فنحس بأسف عميق وبدون عمل؛ فنتأمل في فراغ. لقد واصلنا القراءة حتى الساعة الثانية أو الثالثة صباحاً في فراش النوم مخالفين تعليمات الآباء ومتكئين على مرفق ثم على آخر من شدة التعب وفي حالة قصوى من التوتر، والآن لقد مات جوليان. والروايات تنتهي

غالباً بالموت - «أغتسل فأشرع في المشي بمحاذاة سريري» كما يقول بروست لتهدئة الانفعال والتأثر - وسيكلفنا ذلك ليلة أخرى من الأرق.

وهذا ينطبق كذلك على بداية القراءة المكدرة بدورها، فخلال صفحات عديدة: ثلاثين، ستين، مائة ولا أتمكن من الاندماج في عالم الرواية ولا أشعر بأي ألفة داخله. فثمة كتب نلجها بسهولة وهي على الأرجح كتب لا تستحق عناء القراءة. وبالمقابل هناك كتب لا تفارقك فيها الحيرة الأولى، كتب تريد منك أن تتخلى عنها، وإذا ما ثابرت وجالدت فستتضايق إلى حد كبير. لقد حاولت قراءة بعض الكتب عشرين مرة دون تجاوز عتبة اللذة، مثلاً وددت خلال سنوات كاملة إنهاء قصص لموريس بلانشو، وفي كل أحد بعد الظهيرة، حوالي الساعة الخامسة - الساعة السوداء - أشرع من جديد في قراءة «الانتظار» «l'attente»، النسيان «l'oubli» وكل مرة آتيه في أرض قفر من الصعب علي اختراقها إلى حد اعتدت أن قصدية هذا الكتاب هو تضليلي، ومنعي من جني أي لذة قبل القراءة وبعدها وأثناءها كذلك.

هكذا فإن القراءة محاطة بالقلق: قبلها وبعدها وحولها وأثناءها. وماعدا ذلك فدعاية مغرضة تريد أن توهمنا - خصوصاً التلاميذ بغية إرضائهم - بأن القراءة لذة خالصة تستهلك بسرعة كما لو أنها سهلة المنال. والنتيجة أنهم بعد كتب الطفولة ينفرون من الكتب التي تضنيهم وتجهدهم.

تذكر أول لذة حصلت عليها من القراءة، فأثناء هذه الواقعة الأولى شيء ما قد غيرك، ولم تعد كما أنت قبلها مثل باولو وفرانسيسكا. طبعاً يوجد نوعان من الكتب: كتب تخرج منها متغيراً للأبد وكتب أخرى عكس ذلك. والكتاب الذي يتركك كما أنت ليس في الحقيقة كتاباً جديراً بالقراءة.

الهوامش

1) بارت 1982، ص 25-26-27 عن عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت.. إفريقيا الشرق 1991. ص 45.

2) د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. الطبعة الثانية. المركز الثقافي العربي 2000 – ص 180.

3) مدام بوفاري: هي الشخصية المحورية في رواية لجوستاف فلوبير معنونة باسمها، وهي شخصية لم ترض بواقعها وارتبطت بعوالم القراءة والفن. فعاشت أزمة بسبب عجزها عن تحقيق كل تطلعاتها، فلجأت إلى الانتحار.

4) باولو وفرنسيسكا: فرانسيسكا نبيلة إيطالية خلد دانتي حبها التراجيدي. وهي ابنة كويدو بولنتا سيد رافينا، تزوجت بجيوفاني مالاتيستادي ريمي وذلك لترسيخ التحالف بين أسرتيهما. أصبحت عشيقة لباولو أخو جيوفاني الأصغر. وعندما اكتشف زوجها علاقتهما قتل العشيقين. وقد احتفى دانتي بالحب الذي كان يربط باولو وفرنسيسكا في فصل من الكوميديا الإلهية (Enfer، الأغنية V).

5) لانسلو وكوينيفر: لانسلو أحد فرسان «المائدة المستديرة» شغف بالملكة كوينيفر زوجة الملك أرتوس وعانى بسبب ذلك الحب من مصائب عديدة رواها Crhétien et Enide في « Lancelot ou le chevalier de la charrette » إحدى روايات المائدة المستديرة والتي تتكون من خمسة أجزاء وهي: Yvatin, Lancelot ou le chevalier de la charrette, Cliges, Eric et Enide، وPerceval الذي لم ينهه الكاتب بسبب موته.

6) Enfer: تتكون الكوميديا الإلهية للكاتب الإيطالي دانتي من ثلاثة أجزاء وهي: L'Enfer، Purgatoire، وParadis. وفي الجزء الأول، الأغنية V تحدث دانتي عن باولو وفرنسيسكا.

7) Marinade: هي عند فلوبير لحظة فراغ الذهن ونضوبه بعد اشتغال مضن بالكتابة «لقد انزوى فلوبير في كرواسي في الخامسة والعشرين من عمره. وفي هذا الانزواء كان لا يفارقه في مكتبه الأثاث الضروري (الفراش) الذي يستلقي عليه عندما يكون ذهنه فارغاً: وهذا ما كان يسميه Marinade» (حوار مع رولان بارت: أزمة الحقيقة، عن ماغزين ليتيرير. عدد: 108. يناير 1976).

*) كانت سجون بارم فارغة: نهاية رواية La chartreuse de Parme لستندال.

*) لقد نال وسام الشرف: نهاية رواية Madame Bovary لفلوبير.

* * *

علم الدلالة المعجمي

جيـرارتس

D. Geeraerts

ترجمة فتحي الجميل

رغم أن «علم الدلالة المعجمي» يعرّف بطريقة سهلة وشائعة بأنه الدراسة اللسانية لمعنى الكلمة، فإن هذا التعريف لا يخلو من مشاكل. لكنْ بما أن مشاكل التعريف المختص التي تظهر بسبب مفهوم «الكلمة» قد درست في فصل مستقل (انظر: «المعجمية النظرية

= lexicology »)، فإن هذه المشاكل لن تدرس هاهنا أيضاً. ونهتم في هذا الفصل بالتطور التاريخي لعلم الدلالة المعجمي (الذي عرّف تعريفاً غير محكم أعلاه). ونقدم فيه التيارات الكبرى في تاريخ علم الدلالة المعجمي تقديماً زمنياً موجزاً، وستخصص فصول مستقلة للتفاصيل المتصلة بالمفاهيم النظرية والجهود الوصفية لأهم التقاليد الكبرى. أما هذا الفصل فنركز فيه على خطوط التطور التي تصل بين هذه المقاربات المختلفة أو تفصل بينها.

1. علم الدلالة التاريخي ما قبل البنيوي:

لقد أصبح علم الدلالة المعجمي اختصاصاً لسانياً خلال القرن التاسع عشر. لكن ذلك لا يعني عدم وجود بحث دلالي معجمي قبل هذه الفترة. فقد كانت هناك أربعة أنواع من البحوث يمكن اعتبارها إرهاصات لعلم الدلالة المعجمي اللساني هي: المعجمية التطبيقية، والتفكير الفلسفي حول طبيعة المعنى، والتأملات التأثيلية، والتقاليد البلاغية (التي

اعتبرت فيها آليات التغيير الدلالي كالاستعارة والكناية أقساماً أسلوبية).

وقد فرض اختلاف ملحوظ في النظر إلى كل تقليد من التقاليد السابقة بظهور علم الدلالة المعجمي اختصاصاً لسانياً.

1 - في تمييز علم الدلالة المعجمي اللساني عن تقليد صناعة المعجم تمييزاً بالخلاف، لم يحدد علم الدلالة المعجمي اللساني نفسه في مجال تدوين معاني الكلمة تدويناً جزئياً، لكنه حاول أن يعرّف الظاهرة الدلالية التي يدرسها، وأن يصنّفها ويفسّرها.

2 - في تمييزه عن التقليد الفلسفي تمييزاً خلافياً، لم يخص [علم الدلالة المعجمي اللساني] - في مقام أول - في المسائل العامة لطبيعة المعنى والعلامات اللسانية. بل ركز على الظاهرة الدلالية الخاصة (وعلى اللغة الخاصة غالباً). وأصبح علم الدلالة اللساني بهذا المعنى اختصاصاً اختبارياً حقيقياً، بتأليفه بين المقاربة

القائمة على الملاحظة في المعجمية التطبيقية التقليدية والمنظور التنظيري في التقليد الفلسفي. والحقيقة أن تكوين النظرية في علم الدلالة المعجمي أصبح للوهلة الأولى قائماً على أساس ظواهري صحيح للحقائق الملاحظة.

3 - تظل نقطة تشابه صحيحة قائمة في علاقة علم الدلالة المعجمي بالتقليد التأثيلي القديم. ففي حين يقوم هذا التقليد التأثيلي على عجائبية علم الدلالة التأملي (spéculative) وعلى الترسيس الشكلي غير المقيد في أكثر الأحيان. أُسِّسَ علم الدلالة المعجمي على الدراسة العلمية لتاريخ اللغة، التي يعد تطورها أكبر إنجازات لسانيات القرن التاسع عشر، ودُمِجَ فيها. والحقيقة أن علم الدلالة المعجمي كان قبل كل شيء علم دلالة تاريخياً منذ ظهوره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى ظهور علم الدلالة البنيوي سنة 1930 تقريباً (انظر: «علم الدلالة البنيوي»: (structural semantics). وفي حين يفرض منهج اللسانيات التاريخية المقارني قيوداً ذات مبادئ

لكل محاولة ترسيس شكلي (formal reconstruction)، فإنه يمكن - بصفة أخص - اعتبار الدراسة الدلالية المعجمية لآليات التغير الدلالي محاولة لفرض قيود للجانب الدلالي من الترسيسات التأثيلية. إذ ينبغي اكتساب معرفة أدق بالأنماط القياسية لتغيير المعنى الذي يمكن أن تسلكه الكلمات حتى نميّز بين الترسيسات الدلالية المقبولة والترسيسات الدلالية غير المقبولة.

4 - إن تركيز علم الدلالة المعجمي المنشأ حديثاً على وصف أنماط تغير المعنى وتصنيفها هو سبب ربطه بالدراسة البلاغية للمجازات الأسلوبية. فقد وفّر التصنيف البلاغي للظاهرة الدلالية الأسلوبية نقطة بدء لتصنيف جديد لآليات تغيير المعنى. لكن الاختلاف [بينهما] كان يكمن في أن تلك الظواهر - كالاستعارة والكناية - لم يُعَدْ يُنْظَرُ إليها على أنها ظواهر آنية تُسْتَدعَى في النصوص الأدبية بصفة واعية استدعاء كثيراً

أو قليلاً، بل على أنها ظواهر زمانية ظهرت في نطاق واسع غير واع من اللغة كلها.

وينبغي أن نذكر التوجه النفسي في علم الدلالة ما قبل البنيوي باعتباره خصيصة كبرى ثانية، بغض النظر عن التوجه التاريخي الأساسي في المرحلة الأولى من مراحل تطور علم الدلالة المعجمي اللساني. ويتجلى [التوجه النفسي] في ثلاثة مظاهر أخص:

أ - يتجلّى في كون معظم المعاني المعجمية قد اعتبرت كيانات نفسية أي (نوع من التخمينات) (Thoughts) أو الأفكار (ideas). وترتبط هذه المنزلة (Status) النفسية بمنظور عرفاني للغة باعتبارها تفكيراً وإعادة بناء للتجربة، فاللغة تعبير عن الفكر.

ب - إن علم الدلالة المعجمي ما قبل البنيوي قد وجّه وجهة نفسية إلى توسيع يحاول أن يفسّر تغيير المعنى باعتباره نتيجة للمسارات النفسية، وتمثل آليات التغير الدلالي العامة التي يمكن استخراجها من الدراسة التصنيفية لتاريخ

الكلمات نماذج ترابطية (associative patterns) لتفكير العقل البشري.

ج - إذا كانت اللغة تعبيراً عن التفكير والتجربة، فإن المرحلة المنهجية الأساسية في علم الدلالة المعجمي كانت تأويلاً لمادة اللسانية لتبين قصد المؤلف التعبيري الأصلي، لأن مادته الأولية تتكون من نصوص لغات ميتة أو من مراحل سابقة في اللغة الحية. وقد كان منهج علم الدلالة التاريخية الأساسي هو منهج واضع المعجم التاريخي أو العالم الفيولولوجي (فقيه اللغة): أي تأويل النصوص التاريخية في مواجهة خلفية سياقها الأصلي. فمن الواضح إذن أن منهج علم الدلالة التاريخي لم يكن أكثر استقلالية من موضوعه. فقد تضمّن معرفة ثقافية وتاريخية بل معرفة موسوعية بصفة أعم (يمكن أن تجد في فصل «علم الدلالة التاريخي» « Historical semantics » تفاصيل أكثر من علم الدلالة التاريخي ما قبل البنيوي وعن أسماء أهم أعلامه).

2. علم الدلالة البنيوي:

نشأ علم الدلالة البنيوي المستلهم من المفهوم السوسيري للغة كردَّة فعل لعلم الدلالة التاريخي ما قبل البنيوي، وتُنسَب أصول علم الدلالة البنيوي عادة إلى ترير Trier (1931). لكن مع أن مقالة ترير قد تعد في الواقع أول عمل وصفي مهم في علم الدلالة البنيوي، فإن أوّل تعريف نظري منهجي للمقاربة الجديدة قد أسسه وايسغربر Weisgreber (1927) بمقال جدالي نقد فيه اللسانيات التاريخية في ثلاث مسائل:

1 - نقدها في المقام الأول لأن رصيد لُغة ما ليس مجرد مجموعة غير مُبَنْيَنَة من المفردات المشتتة، ولأن معنى العلامة اللسانية يحدد من خلال موقعها في البنية اللسانية التي تنتمي إليها. فليست مادة موضوع علم الدلالة هي التغيرات الذرية في معاني الكلمة - وهي التغيرات التي ركز عليها علم الدلالة التاريخي - بل هي بنية اللغة الدلالية التي تحدد معاني الكلمات المفردة انطلاقاً من علاقات بعضها ببعض.

2 - وجب ألاّ تدرس المعاني اللسانية من منظور نفسي لأن هذه البنية [الدلالية] هي ظاهرة لسانية أكثر من كونها ظاهرة نفسية. كما أن منهجية علم الدلالة اللساني هي أيضاً منهجية مستقلة، لأن مادة موضوع علم الدلالة هي البنية اللسانية المستقلة للعلاقات الدلالية بين الكلمات.

3 - سبق علم الدلالة الآني منهجياً علم الدلالة الزماني لأنه وجب إعادة تعريف التغير الدلالي بأنه تغير في البنى الدلالية: لذا لابد أن تكون البنى الآنية قد درست قبل أن يكون من الممكن النظر فيما طرأ عليها من تغيرات.

لقد ارتبط فهم هذه المحاولة لتطوير نظرية بنيوية في علم الدلالة آنية لا-نفسية بكيفية تصور مفهوم البنية الدلالية. وتوجد، عملياً، ثلاثة تعريفات مختلفة أساسية للبنية الدلالية استعملها علماء الدلالة البنيويون. وقد أُفرِدَت، بصفة أخص، ثلاثة أنواع مختلفة من العلاقات البنيوية بين المفردات المعجمية أُسُساً منهجية خاصة بعلم الدلالة المعجمي

(انظر أيضاً فصل: «علم الدلالة البنيوي»: structural semantics):

أ - هناك علاقة التشابه الدلالي التي تكمن في أساس تحليل الحقل الدلالي الذي افتتحه تريير، وأدّى أخيراً إلى تحليل المكوّنات (Componential analysis) في أعمال علماء لسانيين إناسيّين كفود إينف Goodenough (1956) ولاونسبوري Lounsbury (1956) وبطريقة مستقلة كما يظهر في أعمال البنيويين الأوروبيين كبوتييه Pottier (1964) (انظر الفصل: «الحقل المعجمي: تحليل المكونات» Lexical Field: Componential Analysis).

ب - هناك علاقات معجمية غير محللة كالترادف والتضاد (Antonyny) والانضواء (Hyponymy) والاحتواء (Hyperonymy).

وقد اختيرت هذه العلاقات لأول مرة بطريقة نظامية أسساً منهجية لعلم الدلالة البنيوية من قبل لاينز Lyons (1963).

ج - ميّز بورزيغ Porzig (1934) العلاقات المعجمية السياقية (syntagmatic) وسمّاها «علاقات معنوية جوهرية» (Wesenhafte Bedeutungsbezie- hungen). وظهرت مرة أخرى بعد ذلك قيوداً انتقائية في علم الدلالة البنيوي المحدث الذي دمجه كنز Kanz وفودور Fodore (1963) في النحو التوليدي (انظر الفصل: «العلاقات المعجمية السياقية» - Syntagmatic lexical relations).

3 - علم الدلالة التحويلي البنيوي المحدث:

عُدَّ منوال الوصف الدلالي المعجمي الذي أدخله كاتز وفودور (1963) (وطوّره كاتز بعد ذلك، وخصوصاً في كاتز 1973) مرجعاً بالنسبة إلى الدراسات في علم الدلالة المعجمي، خلال كامل النصف الثاني من الستينات ومعظم سنوات السبعينات [من القرن العشرين].

وتعود أهمية علم الدلالة الكاتزي بالأساس إلى

اندماجه في النحو التوليدي. فقد استفاد من المكانة العالية التي يحظى بها النموذج التوليدي في التنظير اللساني في تلك الحقبة، وساهم كاتز وفودور في الوقت نفسه بعض المساهمة في الحماسة التي كانت المقاربة التوليدية قادرة على بلوغها. فإن كانت جاذبية النحو التوليدي قد قامت في جانب واسع منها على أناقة منوال النظرية النموذجية التي دشّنها تشومسكي Chomsky في كتابه «مظاهر من النظرية التركيبية» (1965)، فإنه من الأفضل ألا ننسى أن المكوّن الدلالي الذي أضافه كاتز وفودور إلى منوال تشومسكي النحوي المتأخر [الثاني] يمثّل مرحلة حاسمة لتشكيل منوال نظريته النموذجية.

لقد ألّف علم الدلالة الكاتزي في جوهره (أي باعتباره نظرية من نظريات علم الدلالة المعجمي) بين ذروة المقاربة البنيوية وخصيصتين كانتا مرتبطتين ارتباطاً حميماً باندماجه في النحو التوليدي:

1 - تبني [كاتز] المكتسبات التشومسكية التي شكّلها التحليل اللساني بطريقة صارمة جامدة، وكان تحليل المكونات في المنوال الكاتزي -

بصفة خاصة - منهجاً في التحليل الوصفي، وفي الآن نفسه جهازاً شكلياً بدا خاضعاً بالضرورة لمتطلبات الشكلنة الخوارزمية التي فرضها التيار التشومسكي.

2 - تبنّى [كاتز] التصور العقلي الذاتي في التيار التشومسكي. وبتعريف مادة موضوع علم الدلالة، باعتبارها اقتدار «مهارة تأويل الجمل» لدى مستعمل اللغة، أصبح علم الدلالة يسهم فيما تَعِدُ بتحقيقه الكفاية التفسيرية (explanatory adequacy) التي لطالما مثّلت أكثر ما يروق [الدارسين] في النحو التوليدي.

3 - وصل علم الدلالة الكاتزي بين الأنواع الثلاثة من العلاقات الدلالية التي يمكن أن تكمن في أساس النظريات البنيوية الدلالية (كا بُيِّنَ في نهاية الفقرة 2). وقد شُرحت علاقات التشابه السياقية خلال مراحل نظرية الحقل المعجمي في تبنّي كاتز وفودور لتحليل المكونات في المقام الأول. ورُصِدَتْ - في المقام الثاني - القيود السياقية في توليف الكلمات، في قيود انتقائية (ومثال

ذلك أن المفعول المباشر لـ « eat » (أكل) يجب أن يُرْجَعَ إلى شيء يمكن أكله). أما في المقام الثالث. فلم تناقش العلاقات المعجمية الجدولية التي كشف عنها لاينز (1963) في مقال سنة 1963، بل نوقشت سنة 1972 (والظاهر أن النقاش نتج عن صدور كتاب لاينز). وقد بيّن كاتز بطريقة جلية أن النظرية الدلالية ينبغي أن تهتم بالعلاقات المعجمية كالترادف والتضاد والانضواء. وعلينا أن نشير إلى أن كاتز يختزل الأنواع الثلاثة من العلاقات المعجمية في وجهتين مختلفتين. فهي - من جهة أولى - مترابطة في أساس الملاحظة في علم الدلالة المعجمي: ويلح كاتز على أن ما يجب على علم الدلالة المعجمي أن يحاول وصفه هو - بدقة - مجمل مجموع هذه الأنماط المختلفة من العلاقات البنيوية. وقصد - من جهة ثانية - أن يكون استعماله لتحليل المكونات منهجاً موحّداً لوصف هذه الأنماط العلائقية المختلفة. وقد استعمل كاتز

تحليل المكونات لوصف العلاقات الأخرى أيضاً، رغم أن هذا التحليل قد ترعرع خارج تحليل علاقات الحقل الدلالي، وهكذا، إذا كانت المفردة المعجمية (أ) عنصراً منضوياً في المفردة (ب) مثلاً، فإن التعريف المكوني لـ (أ) ينبغي أن يتضمن التعريف المكوني لـ (ب).

باختصار، كان علم الدلالة الكاتزي توليفاً متفرداً وعملاً مندرجاً ضمن عمل النحو التوليدي، ذا منهجية دلالية بنيوية أساسية، وفلسفة عقلية للغة، وجهازاً وصفياً مشكلنا. وقد تميز التطور الآخر لعلم الدلالة المعجمي بتوجهين. وكان علم الدلالة في كلتا الحالتين يتحول من القطب البنيوي للتأليف الكاتزي إلى أحد القطبين الآخرين. فمن جهة أولى قلّصت مطالب الشكلنة من التأثير البنيوي في علم الدلالة لفائدة المقاربة المنطقية في تحليل المعنى. ومن جهة ثانية أدت محاولات تبنّي الموقف العقلي لعلم الدلالة الكاتزي بصفة جدية إلى توجه نفسي وعرفاني (cognitive) في الدراسات الدلالية.

4. علم الدلالة المنطقي:

إن التطور في اتجاه قيام علم الدلالة المنطقي قد تحقق في مرحلتين: قبل تحول أولي من الشكلنة التي استعملها كاتز إلى نظام مفهومي كامن في تقاليد منطق المسند [المحمول] predicate logic، أُدخِلَتْ مجموعة من الإثراءات والتدقيقات النظرية الراجعة إلى المنطق الكلاسيكي إلى علم الدلالة اللساني، وخصوصاً في إطار نحو مونتاغ Montague (انظر فصل: «نحو مونتاغ» Montague Grammar). وفي كلتا الحالتين كان التطور تطوراً منطقياً نابعاً - كما تبيّن - من بعض مظاهر عدم الكفاية في شكلنات كاتز. وهكذا - وفي مرحلة أولى - بيّن واينريتش (1966) Weinreich - من ضمن آخرين - أن القراءات المشكلنة التي أسندها كاتز إلى الجمل لم تكن لها بنية داخلية، لأن معنى جملة من الجمل قد اشتق بمجرد إضافة بعض التعريفات المكونية للكلمات في الجمل إلى بعض، ولم تكن القراءات الشكلية قادرة على التمييز بين «cats chase mice» [القطط

تصطاد الفئران] و« mice chase cats » [الفئران تصطاد القطط]. ولأن منطق المحمول وفّر نزعة شكلية في التعامل مع البنية الدلالية للجملة، فإن تبنيه كانت مرحلة طبيعية قامت بها - بصفة كلية - حركة علم الدلالة التوليدي (ولأن المكممات quantifi- ers أيضاً - وهي ضرب آخر رئيس من المنطق الصوري - اضطلعت بدور مهم في مناقشة علم الدلالة التوليدي). وهناك سبب آخر للتحول إلى منطق المحمول. هو الصراع بين مقاربة لامكونية ومقاربة أكسيومية في شكلنة المعنى المعجمي، أي بين استعمال تحليل المكونات ومسلمات المعنى (انظر الفقرة 5 لاحقاً). وقد تم بلوغ المرحلة الموالية من التطور حين لاحظ المناطقة أن التمثيلات الرمزية للمعنى (تلك التي تضم التمثيلات الكامنة في النزعة الشكلية في منطق المسند) ينبغي أن تكون مؤولة تأويلاً صورياً formally، بمعنى المنوال النظري، إذا كان علم الدلالة يرغب في أن يصبح صورياً حقاً (انظر لويس Lewis 1972): فقد احتاجت مقدمة

مجموعة الجهاز النظري اللاحقة إلى تأكيد تأويل صوري [شكلي] لغة التمثيلية التي أنجزها التطور في اتجاه علم الدلالة المنطقي.

وفي سياق نظرة إجمالية للتاريخ المنهجي لعلم الدلالة المعجمي، فإن التطور في اتجاه قيام علم الدلالة المنطقي يعني بالأساس تحولاً من التركيز على علم الدلالة المعجمي إلى «علم الدلالة الجملي» (sentencial). وتعد شروطه الحقيقية الاهتمام - في مقام أول - بعلم الدلالة المنطقي. وهذه الشروط الحقيقية هي خصائص القضايا (propositions) لا خصائص الكلمات المفردة. وهكذا فإن الوضعية التي اقترحها توماسون Thomason - التي لا تحتاج فيها النظرية الدلالية إلي طريقة تحدد بها كيف يختلف معنى مفردة مثل «walk» [مشى] عن معنى «run» [جَرَى] 1974 :48 - هي وضعية نموذجية صالحة لتحول الاهتمام من البنى العلائقية المعجمية إلى البنى الجملية. (إن مجمل التغير تعكسه بطريقة محرجة حقيقة مفادها أن مصطلح «علم الدلالة البنيوي» قد يكون موحياً الآن بالتحاليل الدلالية

المهتمة بالبنية المنطقية للجمل أكثر من تلك التحاليل المهتمة بالبنية العلائقية في المعجم).

ونتج عن هذا التحول في الاهتمام أن أصبحت مقاربة علم الدلالة المعجمي مقاربة منطقية، تقليداً يندر وجوده بصفة جلية. وعندما لم تبق سوى شكلنة للمقاربات الوصفية التي تطورت في علم الدلالة البنيوي (كما هو الحال لدى داوتي (1979) Dowty في إعادة صياغة تعريفات المكونات في مصطلحات نحو مونتاغ)، فإن مساهمتها الوصفية في علم الدلالة المعجمي تكمن أساساً في تحليل المفردات المعجمية المتطابقة مع العوامل المنطقية (كالعوامل المكممة والرابطة)، وفي تحليل المعنى التأليفي لأقسام الكلام [أصناف الكلمات] (المتطابقة مثلاً مع أنماط « types » نحو مونتاغ). ولكن علم الدلالة المنطقي لم يمثّل من ناحية أخرى تقليداً «مكتمل الريش» في البحث الدلالي المعجمي (يُنظر - لنظرة شاملة عن إسهامات علم الدلالة المنطقي في علم الدلالة المعجمي - الفصل الوثيق الصلة بالموضوع في: Chierchia and

macConnell - Ginet 1990. وقارن ذلك أيضاً بفصل: «علم الدلالة الصوري»: Formal Semantics).

5. علم الدلالة العرفاني [المعرفي cognitive]:

إن التطور تجاه أشكال من علم الدلالة موجهة توجيهاً نفسياً لا منطقياً، يمكن أن يعزى بصفة أفضل إلى النقاش بين منهج المكونات الذي دافع عنه كاتز والمنهج الأكسيومي في التمثيل الدلالي (انظر فصل: مسلّمة المعنى (الأكسيوم الدلالي) = (Axiom): Meaning Postulate semantic). وبما أن استعمال المسلّمات الدلالية قد أُصِّل في المنطق الصوري فإن مرحلة النقاش الأولى قد بدت مجرد مظهر من مظاهر التوتر بين مقاربة كاتز اللسانية وأشكال التحليل المنطقية السائدة. ومع ذلك فقد أصبح من الواضح تدريجياً أن المقاربة التحليلية (décompositional) تحتاج إلى بدهيات دلالية في كل الأحوال من بين عناصر أخرى لتمثيل قواعد الفَضْل (redundancy rules). وقد وضّح دواتي (1979) Dowty – على

العكس من ذلك - أنه من الممكن دمج التعريفات التحليلية والمكونية في النظرية المونتاغية الدلالية. فأسّس بذلك الانسجام الشكلي بين المقاربات التحليلية والأكسيومية، لكن سؤالاً يطرح بعرض هذا الانسجام: «ما هي درجة التحليل الضرورية؟» فلم يعد هذا سؤالاً شكلياً بل سؤالاً ذا صيغة واقعية مادية substentive. وقد أمكن حله باستعمال بيّنة اختبارية (experimental evidence) مرتبطة بالواقع النفسي للتمثيلات التحليلية. ومع ذلك، فقد لفت كاتز (1980) النظر - في النقاش الذي أطلقته الدراسات الاختبارية، كدراسة فودور وآخرين (1975) Fodor et al.. - إلى أن الاختبارات تضمّنت بصفة جلية مسارات الأداء، في حين أن مقاربته هو تسعى إلى أن تكون نظرية كفاءة لعلم الدلالة. وظهر في هذه المسألة صراع خاص داخل المقاربة الكاتزية. فقد كان استعمال البيانات data اللسانية - النفسية حول مسارات الأداء (performative)، من جهة، هو النتيجة الجوهرية في الموقف العقلي لعلم الدلالة الكاتزي. وإذا كان للوصف الدلالي واقع نفسي حقاً،

فإنه كان من المقبول، منهجياً، استعمال كل أضرب البيّنات النفسية. ومن جهة أخرى، كان هناك مظهران آخران من مظاهر موقف كاتز يقابلان هذا الاستقطاب المنهجي في الموقف العقلي لعلم الدلالة الكاتزي. فإن كلا من المفهوم التوليدي للكفاءة (competence)، والمحاولة البنيوية لتطوير منهج مستقل لعلم الدلالة اللساني يعارضان - في النظرة - استعمال البيانات النفسية الأدائية. ومن المستحسن أن نوضح - ونحن نتذكّر اتهامات وايسغربر للمقاربات النفسية في علم الدلالة - أن نزعة كاتز العقلية ليست موقفاً منهجياً صريحاً، فهي تقدم موضوع البحث وكأنه شيء واقعي نفسياً. لكنها لا تؤثر، كما يبدو، في المنهج المستعمل في دراسة ذاك الموضوع. وقد ظل هذا المنهج منهجاً بنيوياً من حيث أنه مؤسَّس على علاقات ثابتة بين العناصر اللغوية أكثر مما هو قائم على مسارات نفسية واقعية.

لكن - من جهة أخرى - كان الاختيار «الأدائي» النفسي غير المستقل الذي ظهر تدريجياً في علم الدلالة المعجمي اللساني، قابلاً لأن يربط

بالعمل السائد حول تصنيف اللغة الطبيعية وتمثيل المعنى، كما تحقق في اللسانيات النفسية والذكاء الاصطناعي. وفي هذا النوع من البحوث، تم تجاوز السؤال الأصلي المتصل بالتناوب (alternative) بين مقاربة المكونات والمقاربة الأكسيومية، إلى سؤال أعم هو: «كيف يبدو منوال الكفاية (adequate model) الخاص باستعمال الإنسان للغة ومعرفته بها؟» وفي حدود ما يراه الباحثون في اللسانيات النفسية والذكاء الاصطناعي عموماً من أنه لا يمكن دراسة قدرات الإنسان اللغوية بمعزل عن قدراته العرفانية الأخرى، أهمل مثال البنيوية المنهجي الاستقلالي النزعة، لا باستعمال البيانات اللسانية النفسية تحت التصرف و[البيانات] الأدائية فحسب، بل - بصفة أعم - بدمج دراسة علم دلالة اللغة الطبيعية في العلم العرفاني عموماً. وقد أدت إعادة التوجه توجهاً نفسياً في علم الدلالة اللساني إلى [ظهور] مدرسة اللسانيات العرفانية التي يعد لاكوف (1987) Lakoff ولانغاكر (1987) Langacker أبرز روّادها. وبقدر ما يكون علم الدلالة المعجمي معنياً بهذا، تتخذ المقاربة

العرفانية شكلين أساسيين: فقد اعتبرت النظرية النمطية الأصلية (prototypical) للبنية التصنيفية، التي طوّرت في اللسانيات النفسية من قبل روش Rosch، أساساً لمناويل البنية الداخلية لأقسام (categories) اللغة الطبيعية (انظر: الزمن = Tense). ومن جهة ثانية، أدّى تجديد الاهتمام بالاستعارة - طوال مراحل عمل لاكوف وجونسن Lakoff and Johnson (1980) - إلى موجة جديدة من البحث في دور المناويل العرفانية الإبستيمي، وخلفيتها التجريبية (انظر فصل: «الاستعارة» = Metaphor).

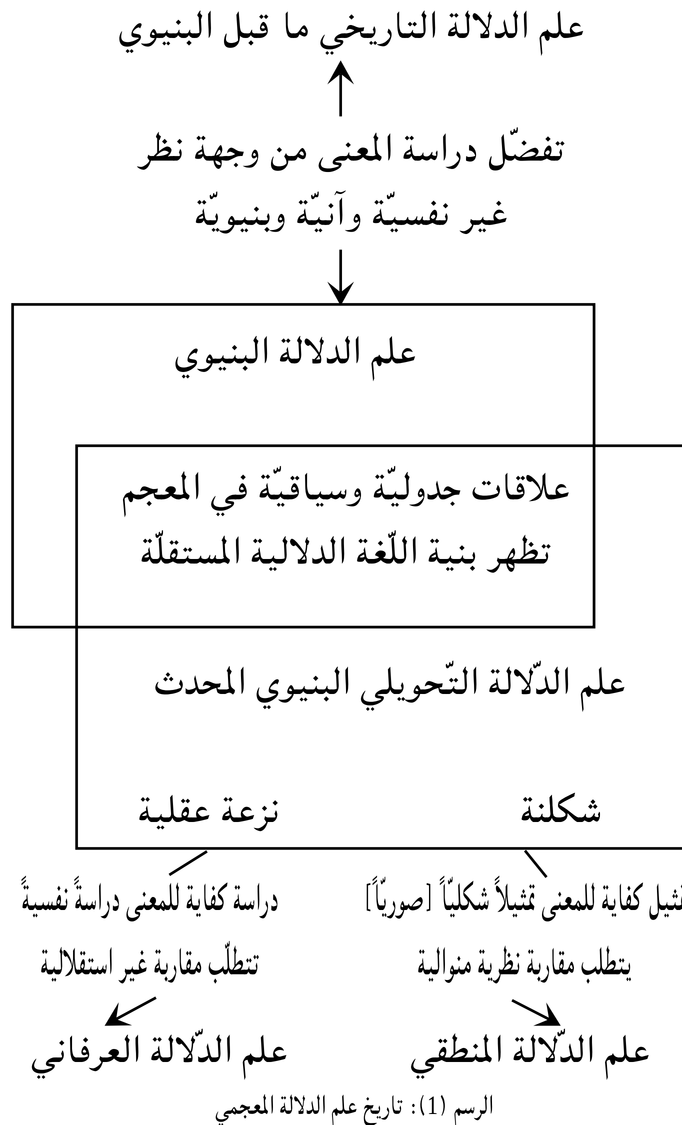
6. نظرة شاملة واستشراف:

يختزل الرسم (1) أهم مراحل التطور التاريخي في علم الدلالة المعجمي ويمثل كل صندوق إحدى المقاربات الخمس. وقد مُثِّلَتْ المقاربة الدلالية المنطقية بخطوط متقطعة لأنها كما أسلفنا - ليست تقليد بحث رئيس بقدر ما هي عليه، دراسة للمعنى

المعجمي. أما الصندوقان الممثلان للمقاربة البنيوية النزعة والمقاربة التحويلية النزعة فهما متداخلان بسبب المظاهر البنيوية النزعة في المقاربة التي دشّنها كاتز. ويشترك علم الدلالة البنيوي وعلم الدلالة التحويلي البنيوي المحدث - كما بيّنا في التعليق - في الاهتمام الاستقلالي النزعة بالعلاقات الجدولية السياقية التي تكون بنية المعجم الدلالية: فالمقاربة التحويلية النزعة في علم الدلالة المعجمي تكنّى «بنيوية محدثة» لأنها تضيف إليهما مفهوماً ذاتياً عقلياً واهتماماً بالشكلنة الصارمة أكبر بكثير مما كانا عليه عادة. وتشير الخطوط الرابطة بين الصناديق (والتعاليق الموجودة على هذه الخطوط) إلى الصلات بين المقاربات. ويشير السهم المزدوج الذي يربط بين علم الدلالة التاريخي ما قبل البنيوي وعلم الدلالة التاريخي إلى أن الثاني هو ردة فعل على الأول. ويجمل التعليق نقد واسغربر لهذا التقليد الأول [علم الدلالة التاريخي]. ويشير السهمان المفردان اللذان يتجهان من صندوق علم الدلالة التحويلي البنيوي المحدث [إلى صندوق علم الدلالة المنطقي] إلي تطور

منطقي لا إلي العكس [إلى تطور تحويلي بنيوي محدث]. فالتغير في اتجاه علم الدلالة المنطقي وعلم الدلالة العرفاني هو نتيجة لمحاولة كليهما الأخذ - بصفة جدية - بالخصيصة المشكلنة والعقلية لعلم الدلالة التحويلي النزعة.

وفي التطور الذي اختزلناه في الرسم (1) سمتان عامتان لهما أهمية بالغة. السمة الأولى هي أن المقاربة التي دشّنها كاتز تبدو قد اكتسب وظيفة ارتكازية في تاريخ علم الدلالة المعجمي. لكن التجديدين اللذين أضيفا إلى منهجية بنيوية النزعة أكثر تقليدية، أديا - في الآن نفسه - إلى أشكال من علم الدلالة قد ذهبت إلى موقف أعمق من الموقف البنيوي الأصلي. أما السمة الثانية فتتمثل في أن المقياس التطوري الرئيس في تاريخ علم الدلالة المعجمي يتضمن استقلالية العلم المنهجية. وفي حين تحاول التقاليد البنيوية والبنيوية المحدثة بالمثل إنجاز مقاربة محايثة للغة، يتضمن التوجه النفسي في المدرسة العرفانية والمدرسة ما قبل البنيوية تغيراً في اتجاه قيام تضافر الاختصاصات (interdisciplinarity).



الرسم (1): تاريخ علم الدلالة المعجمي

الحاصدة المنفردة

ويليام وردزوورث

انْظُرْ إليها: وَحْدها في الحقل
فوق الربوةِ العليا (لاسَ) المفردةْ
تشدو وتحصدُ وَحْدَها
قف ها هنا أو مُرَّ كالنَّسَمِ
فلِوَحْدِها تجني حصادَ القَمْحِ في حِزَمِ
تشدو بلَحْنٍ موحشِ النَّغَمِ
صَهْ! إنَّ للوادي العميقْ

مع صَوْتِها سَرَيانَ مُنْسَجِمِ

لمَّا يُغرِّدْ بلبلٌ مِنْ قَبْلُ
أكثر روعةً من شَدْوِها في أغنياتِهْ
لشراذمِ المتنقِّلينَ المُتْعَبينْ
في واحةٍ خضراءَ
في وسطِ الصحارى العربيّةْ
شَدْوٌ بهذا السِّحْرِ لم يُسْمَعْ
مِنْ طائرِ الوقواقِ في فَصْلِ الربيعِ
مُحَطِّماً صَمْتَ البحارِ
هناكَ وسْطَ جزائر «الهِبْرَايدْ»
أفَلَنْ يُنْبِّئَني، بما تشدو، أحَدْ؟
فغناؤها النَّوَّاحُ قد تزجيه
أشياءُ من الماضي البعيدِ قديمةٌ تَعْسةْ
ومعاركُ الزَّمَنِ السحيقْ
أم أنَّها تعديدةٌ متواضعة
للمعتاد من مسائل يومنا:
حزنٌ غريزيٌّ، ضياعٌ، أو ألَمْ
قد كان يوماً وربَّما عاوَدَها.

أيّاً يكُنْ معنى الغناء، فقد شَدَتْ
وكأنَّ ذاك الشدوَ شَدْوٌ سَرْمَدِيٌ
فلقد بصرتُ بها تُغَنِّي
في شُغْلها، عَبْرَ التواءِ المِنْجل
ومَلأتُ أذْني
من شدوها،
فوقفتُ وقفةَ ذاهلِ
وملأتُ قلبي بالنَّغَمْ
إذْ كنتُ أمضي صاعداً للتَّلْ
لكن، وقد مَرَّ الزَّمَانُ عليَّ،
ذاكَ اللحنُ مِنْ سَمْعي أفَلْ!

ترجمة بشير رفعت سعيد محمد

شجرة العرعر

ولفرد واطسون - كندا

● لنتقابلْ يا حبيبتي.. لنتقابل يا حبيبتي

عند شجرة العرعر القصيرة المفرّعة

أوه سأقابلك يا حبيبتي هناك

إذا لم يحدث لي مكروه.. إذا لم يحدث لي مكروه

● الكآبة تصوّح الأغصان.. أغصان

شجرة العرعر القصيرة المفرّعة

وهناك انتظر حبيبته

بينما الدقائق السود تمر.. بينما الدقائق السود تمر

● كانت هناك بقرة تخور في الحقل

تخور بصوت عالٍ بعد موت وليدها

وبينما هو ينتظر عند شجرة العرعر

سمع سُعال الثعلب الأحمر.. سمع سُعال الثعلب الأحمر

● بومة طارت في الهواء.. بومة طارت في الهواء

وحطت على شجرة العرعر القصيرة المفرّعة

بينما هو هناك ينتظر حبيبته

ومرّت الدقائق السود.. مرت الدقائق السود

● وهبت الريح.. هبت الريح

على شجرة العرعر القصيرة المفرّعة

وأسقطت البذور في الوحل

لأن الريح هبت فجأة.. لأن الريح هبت فجأة

● ثم تساقط المطر.. تساقط المطر

تساقط كراتٍ سود مجمّدة

فوق شجرة العرعر القصيرة المفرّعة

وهو يسأل نفسه: لماذا تأخرت حبيبتي؟.. لماذا تأخرت

ها قد جئتُ إليك يا حبيبي المنتظر

عند شجرة العرعر

واستدار لكي يراها واقفة هناك

لقد رآها بيضاء كالموت.. لقد رآها بيضاء كالموت

● لماذا تأخرتِ طويلاً يا حبيبتي؟

لقد انتظرتك عند شجرة العرعر

دعيني الآن أقبّل ثغرك

فقالت له: لن تستطيع أن تقبّلني أبداً

لن تستطيع أن تقبّلني أبداً

ترجمة رمضان عبداللطيف حامد

إيما ثونث

خورخي بورخس(*) - الأرجنتين

ترجمة شعبان مرسي

في الرابع عشر من سنة 1922م، وجدت إيما

(*) ولد هذا الكاتب سنة 1899 في مدينة بوينوس أيريس بدولة الأرجنتين، ثم رحل إلى إنجلترا، وبعدها سافر إلى سويسرا، ثم انتقل إلى إسبانيا وقطن بها مدة. عاد خورخي لويس إلى الأرجنتين وطنه في عام 1921م، وأصدر مجلة «المقدمة الطليعية» في عام 1924م. وعمل أستاذاً للأدب الإنجليزي في جامعة بوينوس أيريس. ورأس الجمعية الأرجنتينية للكتاب من سنة 1950-1953م، ثم اشتغل مديراً للمكتبة الوطنية في سنة 1955م. غلب على إنتاج بورخس الأدبي فن المقال والقصة القصيرة، والشائع في أدبه طابع الأوهام النفسية والمغامرات، ومن أفضل قصصه مجموعته التي بعنوان «أوهام»، وقد طبعت سنة 1945م، و«الألف» سنة 1949م. وقد توفي خورخي لويس بورخس في مدينة جنيف سنة 1986م، عن سبعة وثمانين عاماً.

خطاباً عند عودتها من مصنع النسيج «طربوش ولوفنشال» ملقى على أرضية الدهليز، مؤرخاً في البرازيل، منه عرفت أن أباها قد مات. لقد خدعها لأول وهلة الطابع والظرف، ثم أقلقها الخط المجهول، تسعة أسطر أو عشرة ملطخة بالحبر، كادت تعم الورقة كلها، قرأت إيما أن السيد ماير كان قد تناول بطريقة الخطأ جرعة قوية من دواء «فيرونال» ومات يوم الثالث من الشهر الحالي في مستشفى باخي، والذي كتب الخبر هو أحد أصحاب أبيها، شخص من فيين أو فائين من ريوجراند لا يمكن معرفته، توجه إلى ابنة المتوفي.

تركت إيما الورقة تقع على الأرض، كان أول تأثير عليها وعكة في البطن، ومتاعب في الركب، ثم إحساس بالذنب، بالوهم، بالبرد، بالخوف، عندئذ أرادت أن تكون حية في اليوم التالي، عقب ذلك وجدت أن الاختيار غير مجد، لأن موت أبيها كان يبدو لها الحادث الوحيد في العالم، وسيظل أمراً واقعاً بلا نهاية. التقطت الورقة ثانية، ومضت إلى غرفتها، وحفظتها سراً في صندوق، كما لو كانت

تعرف الأعمال التالية بصورة ما. لقد بدأت تلحظها، لعلها كانت الإنسان الذي تريد أن تكونه.

في الظلام الدامس بكت إيما انتحار مانويل مايير بكاءً طويلاً إلى آخر ذلك اليوم كان في الأيام السعيدة السالفة إمانويل ثونت، تذكرت إيما أيام الاصطياف في مزرعة قريبة من جواليجواي، تذكرت بل (حاولت أن تتذكر أمها، تذكرت البيت الصغير في لانوس، والأيام التي قضوها، افتكرت النقوش الصفراء المنقوشة على النافذة، افتكرت سيارة السجن، والعار، استدعت ذاكرتها صورة أولئك المجهولين الذين انقضوا على الصراف لسرقته، ولم تكن لتنسى أبداً أن أباها أقسم لها آخر ليلة أن اللص كان لوفنثال هارون لوفنثال، من قبل كان مدير المصنع، والآن هو واحد من ملاكه. كانت إيما تحتفظ بالسر منذ عام 1916م لم تبح به لأحد ولا لأقرب صديقاتها إلسا أورستين، لم يكن لوفنثال يدري أنها كانت تعلم. كانت إيما تشتق من هذا الحدث النذل إحساساً بالقوة.

لم تنم إيما تلك الليلة، وعندما أظهر ضوء الفجر

محيط النافذة، كانت قد أتمت خطتها. عملت إيما على أن يكون ذلك اليوم - الذي بدا لها غير منته - مثل غيره من الأيام. في المصنع شائعات عن الإضراب، بيد أن إيما أعلنت - كعادتها دائماً - أنها ضد العنف كله. في الساعة السادسة بعد انتهاء العمل ذهبت مع إلسا إلى نادٍ للنساء، به ملعب وحمام صغير، سجلتا اسميهما، كان عليها أن تكرر اسمها وتتهجاه، وأيضاً لقبها، كذلك كان من الضروري أن تحتفي بالطرف الشعبية التي تحكي عن التهذيب. ناقشت إيما مع إلسا ومع الصغرى من بنات كرونفوس إلى أي سينما سيذهبن مساء الأحد، ثم تحدثت عن الخطاب، ولم يكن أحد يؤمل أن تتكلم. إنها ستكمل تسعة عشر عاماً في إبريل، ولكن الرجال كانوا يستوحونها، ومازالوا. خوف مرضي تقريباً. عند العودة أعدت حساء وبعض الخضروات، وأكلت مبكراً، واضجعت ثم نامت، هكذا قضت يوم الجمعة الشاق الرتيب، الموافق الخامس عشر، وهو اليوم السابق على الحدث.

أيقظها عدم الصبر في يوم تحتاج فيه إلى الصبر، عدم الصبر لا القلق. والمهدئ الوحيد اعتقادها

أنها حية في ذلك اليوم، لا ينبغي أن تدبر ولا أن تتخيل ففي خلال بضع ساعات ستدرك بساطة الأفعال. قرأت في صحيفة البرنسة أن النودسجارنال دي مالمو سيخرج تلك الليلة من السجن، تكلمت هاتفياً مع لوفنشال، وألمحت أنها كانت ترغب في الاتصال به دون أن تعرف البنات الأخريات شيئاً عن الإضراب، ووعدته أنها ستأتي إلى مكتبة عندما يحل المساء كان صوتها يرتعش، وكانت الرعشة تتفق مع ما ينم عنه. لم يطرأ شيء آخر ذلك الصباح يمكن تذكره. اشتغلت إيما حتى الثانية عشرة، وحددت مع إلسا وبير لاكرونفوس تفصيلات نزهة الأحد. اتكأت بعد أن تغدت، فلخصت - وعيناها مغمضتان - الخطة التي دبرتها ، ظنت أن المرحلة الأخيرة ستكون أقل رعباً من الأولى، وستذيقها - بلا ريب - طعم النصر والعدل، نهضت مذعورة وجرت إلى صندوق الأطباق، فتحته كانت رسالة فاين تحت صورة ميلتون سيلس حيث تركتها الليلة قبل البارحة، لم يستطع أحداً أن يراها ، بدأت تقرأها ثم مزقتها.

رواية أحداث تلك الليلة بشيء من الواقعية

سيكون عسيراً، وقد يكون غير لائق الوهم رمز للحالة الجهنمية، رمز يبدو ملطفاً أهوالها، وقد يقويها، كيف نجعل حدثاً محتملاً مع أن أحداً لا يؤمن بمن كان ينفذه؟ وكيف تستعاد هذه الفوضى القصيرة التي أطلقتها ذاكرة إيما ثونث وبلبلتها؟ كانت إيما تعيش في الماجروا في شارع لينيريس، وقد ثبت لدينا أنها في ذلك العشي ذهبت إلى الميناء، وقد رؤيت في المرايا بكثرة مصادفة في ممر يوليو، أظهرتها الأضواء عارية للعيون الجائعة غير أنه من المعقول جداً التكهن بأنها أخطأت في البداية فلم تهتد إلى الطريق في الأماكن المتشابهة...، دخلت في مقهيين أو ثلاثة، شاهدت نمط نساء أخريات ودسائسهن، التقت في النهاية برجال من نوردسجارنان بواحد في ريعان الشباب، خشيت أن يلهمها بعض الحنان، واختارت آخر لعله أقصر منها وفظ، لكي لا يتلطف الرعب الخالص، قادها الرجل إلى باب، وبعد ذلك إلى دهليز وسخ، ثم إلى سلم ملتو، ومنه إلى قاعة انتظار، (فيها نوافذ زجاجية ذات دوائر مماثلة لنظيرتها في البيت الذي في لانوس)، ثم إلى ممر، ثم إلى ممر آخر،

ثم إلى باب أغلق. إن الأعمال الخطيرة تقع خارج الزمان؛ إذ إن الماضي القريب فيها يظل كما لو كان مبتوراً في المستقبل، لأن الأجزاء التي تكونهما لا تبدو متوالية.

هل في ذلك الوقت البعيد عن الزمان، في تلك الفوضى الحائرة من الأحاسيس غير المترابطة والشعور الفظيع، فكرت إيما ثونث مرة واحدة فقط في الميت الذي كان يدفع إلى التضحية؟ أعتقد أنها فكرت مرة، وأنها في تلك اللحظة عرضت هدفها البائس للخطر، فكرت، لم تقدر على عدم التفكير أن أباها فعل بأمها الشيء المفزع الذي كانوا يفعلونه بها الآن، فكرت فيه بدهشة ضعيفة، والتجأت بسرعة إلى الدوار، الرجل السويدي أو الفنلندي لم يكن يتكلم الأسبانية كان آلة لإيما كما كانت هي أداة له، غير أنها خدمت للذة، وهو للعدالة.

عندما تركت إيما وحيدة، لم تفتح عينيها في الحال، فوق المنضدة المضيئة كانت الدنانير التي تركها الرجل، وقفت إيما وقطعتها كما مزقت الرسالة من

قبل إتلاف الدنانير نقمة كإلقاء الخبز على الأرض، ندمت إيما، ونادراً ما كانت تفعله، عمل متغطرس. وفي ذلك اليوم... تبدد الخوف في بؤس جسدها، في الاشمئزاز البؤس والتقزز كبلاها، إلا أن إيما قامت ببطء، وأخذت ترتدي الملابس. في الحجرة لم تبق ألوان حية، كان الغسق الأخير قد اشتد، فاستطاعت إيما أن تخرج دون أن يلاحظوها، على ناصية الشارع ركبت القطار لاكروثي الذي كان يذهب إلى الغرب، انتقت بما يتفق مع غرضها المقعد الأولي حتى لا يروا وجهها. ربما عزاها للقيام به الحركة التافهة للشوارع، وأن الحادث لم يكن قد لوث الأشياء، سافرت إلى مناطق مشوهة وكئيبة ناظرة إليها، وناسية لها في الفعل، مشت الهوينى في أحد شوارع وارنس، على نقيض الظاهر عاد تعبها قوة، كان يضطرها أن تتركز في تفاصيل المغامرة، وكانت تكتم المحتوى والهدف.

كان هارون لوفنثال في نظر الجميع رجلاً جاداً، وفي نظر أصدقائه المخلصين رجلاً بخيلاً...، كان يقطن أعلى المصنع وحده، القائم في ضاحية متهدمة، كان يخشاها اللصوص، في فناء المصنع كلب ضخم،

وفي درج مكتبه مسدس، لا أحد يجهله. كان يبكي لوفنثال لموت زوجته المفاجئ في العام الماضي، وهي التي وهبته صداقاً عظيماً، بيد أن المال كان ولعه الحقيقي مع خجل دفين، كان يعرف أنه أقل كفاءة في كسب المال من حفظه له، كان متديناً جداً، كان يعتقد أن بينه وبين الله صلة سرية تعفيه من العمل الطيب، ومن الصلاة والتعبد، أصلع بدين، مرتدِ زي الحداد، له نظارة مغبرة، ولحية شقراء كان ينتظر واقفاً بجانب النافذة التقرير السري للعاملة ثونث.

رآها تدفع الحاجز الحديدي (الذي كان قد أطبقه لغرض) وعبرت الساحة المظلمة، شاهدها تدور دوراناً خفيفاً عندما نبح الكلب المربوط، كانت شفتا إيما تتحركان كشفتي الذي يصلي بصوت خفيض، متعبتان، تكرران العبارة التي كان يسمعها السيد لوفنثال قبل أن يموت.

لم تجر الأمور مثلما توقعت إيما ثونث. منذ الفجر السابق كانت تحلم كثيراً بتصويب المسدس المتين مجبرة البائس أن يعترف بالذنب التعيس، وأن

يكشف عن الخدعة الجريئة التي تسمح أن تهيمن على البشر، (ليس بالخوف ولكن بكونها وسيلة للعدالة، إنها لم تكن تريد أن تعاقب) بعدئذ بعيار ناري واحد في الصدر تنهي حظ لوفنشال في الحياة، غير أن الأشياء لم تحدث هكذا.

رأت إيما أن تعجيل العقاب للإهانة التي تألمت منها أمام هارون لوفنشال أشد وأسرع من الانتقام لأبيها. لم تقدر أن لا تقتله بعد هذا العار. أيضاً لم يكن لديها وقت لتفقده في صنع مسرحيات. طلبت وهي جالسة خجلى أن يعتذر لوفنشال. استدعت (وفقاً للفضيحة) فروض الوفاء، ذكرت بعض الأسماء، ألمحت إلى البعض الآخر، وانقطعت كأنها قد غلبها الذعر، حظيت بأن خرج لوفنشال يطلب كوباً من الماء. عندما كان هذا غير مصدق بتلك المبالغات في الخوف، إذ كان حليماً رصيناً، ورجع من غرفة الطعام، كانت إيما قد أخذت المسدس الثقيل من الصندوق. ضغطت على الزناد مرتين، سقط الجسم الضخم على الأرض كأنما قد قطعته الانفجارات والدخان، تهشم كوب الماء، حملق وجهه فيها بدهشة وغضب وانطلق

فمه يسبها باللغة الأسبانية والإيديشية. لم تتراجع الكلمات السيئة، وكان على إيما أن تشعل النار ثانية، في الفناء قطع الكلب المصفد نباحه وسال الدم الغليظ من الشفتين القبيحتين ولطخ اللحية والملابس. أعلنت إيما الاتهام الذي كانت أعدته: (لقد انتقمت لأبي ولن يقدروا على معاقبتي...) لكن لم تنهها، لأن السيد لوفنثال كان قد هلك، لم تدر أبداً أكان قد فهم.

نبهها النباح المتوتر أنها لن تستريح، فحطمت الكنبة، وخلعت الملابس التي على الجثة والنظارة الملوثة، وتركتها فوق خزانة الأوراق، أخذت الهاتف، وكررت ما كانت تكرره مرات عديدة بهذه الكلمات وبغيرها، لقد حدث شيء غير معقول، السيد لوفنثال حملني على المجيء بحجة الإضراب... خدعني فقتلته...

كانت الحكاية مستحيلة التصديق في الواقع، إلا أنها أرهبت الجميع، لأنها كانت الحقيقة. كان صوت إيما ثونث صادقاً، وكان حياؤها حقيقياً، وكان

بغضها عميقاً متمكناً. إن الإهانة التي عانت منها واقعة ثابتة، أما المخترع فهو الظروف وحدها فهي الخيالية المبتدعة، وكذلك الوقت مع اسم أو اسمين خاصين.

* * *

الحوارية Dialogism

جان فيرييه

Jean Verrier

ترجمة غسان السيد

إن كتاب (نقد النقد، 1984)، هو رصد للنظرية الأدبية بين عامي 1920-1980، وهو «رواية تعليمية»، ينتهي بالفصل الموسوم: «نقد حواري؟» إن إشارة الاستفهام تشير إلى فرضية عمل تؤكدها منشورات تودوروف التي تلت هذا الكتاب فيما بعد. إن الكتاب المحوري الذي خصصه عام 1981 لباختين كان

يحمل، من قبل، عنوان: «ميخائيل باختين، المبدأ الحواري»، إن عطف البيان هنا يشير إلى تعريف هذا المبدأ عند المفكر السوفييتي. لنعد حوالي عشر سنوات إلى الوراء وسنرى التقديم لـ «ملاحظات من نفق» لدستوفسكي، في الطبعة ثنائية اللغة لدار (أوبييه مونتين، 1972) التي أعيد نشرها في (شعرية النثر، 1978). وعليه فإننا نعلم أن دستوفسكي هو الكاتب الذي كان عمله في مركز اهتمامات باختين. إن «نقد النقد» لا يشكل، إذاً، تحولاً جذرياً، كما أنه لا يشكل عودة نحو «نوع من الإنسانية» مثلما يؤكد بيرتراند بوارو - ديبليش Bertrand Poirot Delpech في صحيفة (اللوموند) يوم 1984/12/7، ولكنه يشكل النتيجة لبحث طويل وصبور، لاقى خلاله مفهوم الحوارية معارضات عديدة تحت عنوانات مختلفة، وتم تجاوزها، مثل: بين الشكل والدلالة، والهوية والغيرية، والخاص والعام.

1. دستوفسكي، وباختين وتعدد الأصوات:

قرأ تودوروف دستوفسكي ضمن النص، ولم

تكن هذه هي حالة كثير من قراء باختين من الفرنسيين. وهو قرأ دستوفسكي مع باختين وضده، والذي يتهمه أحياناً بالخطأ في قراءته للروائي الروسي، وحتى في تقديم تفسيرات تعطي عكس المعنى، وهو بذلك يظهر النقد الحواري. (نقد النقد، ص 92).

في التمهيد لـ «ملاحظات من نفق»، 1972، طمح تودوروف في تجديد قراءة دستوفسكي عبر إظهار وحدة الدلالة والشكل، ووحدة المسائل التقنية الرائية، والمسائل الفلسفية: «هل يمكن دراسة التقنية عند دستوفسكي، ونغض النظر عن النقاشات الأيديولوجية الكبيرة التي تتناول رواياته – يدّعي شلوفسكي Chlpovski أن رواية الجريمة والعقاب هي رواية بوليسية خالصة، مع تلك الخصوصية الوحيدة أن فعل التشويق جاء من النقاشات الفلسفية التي لا تنتهي – إن اقتراح قراءة لدستوفسكي اليوم، يشكل نوعاً من التحدي إلى حد ما: إذ علينا أن نتوصل إلى رؤية أفكار دستوفسكي وتقنيته، في وقت واحد، من

دون أن نفضل إحداها على الأخرى بشكل تعسفي». (بحوث جديدة في السرد، ص 134).

برز التحدي في أن المأساة التي قرأها تودوروف في (ملاحظات من نفق) ليست مأساة نفسية، أو فلسفية، ولكنها «مأساة الكلام»: «إن المأساة التي عرضها دستوفسكي في، ملاحظات من نفق، هي مأساة الكلام مع أبطالها الدائمين: فهناك الخطاب الحاضر الهذا؛ والخطابات الغائبة للآخرين، هم؛ والأنتم، والأنتَ للمستمع الجاهز دائماً لأن يتحول إلى متكلم؛ وأخيراً أنا الضمير القائم باللفظ، الذي لا يظهر إلا عندما يكشفه اللفظ. يفقد الملفوظ، في هذه الحالة، كل ثبات وموضوعية ولا شخصانية: لم يعد يوجد أفكار مطلقة، وجمود لا يمس لسيرورة نُسيت بصورة دائمة؛ أصبحت هذه الأفكار هشة هشاشة العالم الذي يحيط بها» (بحوث جديدة في السرد، ص 143). تتطلب هذه الخلاصة المكثفة تفسيرا. إن أهم خطابات الغائبين تحدد الأعداء، الذين يسميهم دستوفسكي أحياناً في «ملاحظات من نفق»، يقول تودوروف: «إننا نقرأ حواراً جدلياً كان فيه المخاطب

الآخر حاضراً في ذهن القراء المعاصرين». إن (أنتم، أو أنتَ) هو أيضاً أنتَ المخاطب، (ونجده كذلك عند بلزاك وعند ستاندال)؛ ويمكن أن يصبح أنتم - هم الأعداء. وأخيراً، إن الأنا التي تظهر في الملاحظات هي، كما نعلم، أنا مزدوجة (الأنا هي الآخر)، لأن «كل تسمية للمتكلم تطرح سياقاً جديداً للفظ، حيث أنا أخرى غير مسماة هي التي تلفظ». ندرك من ذلك أن تودوروف يحكم بأن «إبداع دستوفسكي، على المستوى الرمزي، أكبر من إبداعه على المستوى النفسي».

إضاءة

ميخائيل باختين - المبدأ الحواري

فهرس الموضوعات

3 - الخيارات الكبرى: الفردي والاجتماعي؛ الشكل والمضمون.

4 - نظرية اللفظ: الصيغ الأولى؛ الفرضية الثانية؛ نموذج الاتصال؛ التغاير أو التنافر.

5 - التناصية: التعريف؛ التناصية الغائبة؛ النمذجة.

6 - تاريخ الأدب: الأنواع؛ حالة الرواية؛ الأجناس الروائية الفرعية.

7 - علم الإناسة الفلسفي: الغيرية والنفسانية؛ الغيرية والإبداع الفني؛ الغيرية والتفسير؛ قائمة تاريخية تسلسلية بكتابات باختين وحلقته.

8 - ملحقات: الخطاب في الحياة، والخطاب في الشعر؛ التمهيد للإحياء، الحدود بين الشعرية واللسانية؛ بنية الملفوظ.

2 - الرمزي le symbolique

لم تعد الأفكار التي أخذت ضمن هذا التوزيع الموسيقي متعدد الأصوات، ماهيات ثابتة لا تتغير، لقد دخلت في «لعبة رمزية كبيرة». إننا نجد تحت قلم

تودوروف، منذ التمهيد لـ «ملاحظات من نفق»، تفكيراً في الآلية الرمزية التي طورها في مرحلة لاحقة في (نظريات الرموز)، و(الرمزية والتفسير)، (انظر لاحقاً: الرمز، ص 64، وما بعدها): «من الواضح أن مثل هذا التعميم تعسفي، بالنسبة إلى الأدب السابق، الفكرة دال خاص، وهي دال، من خلال الكلمات أو من خلال الأفعال، ولكنها لا تدل على نفسها، إلاّ إذا اعتبرت سمة نفسية. إن الفكرة، عند دستوفسكي، وعند بعض معاصريه بدرجات مختلفة، مثل نيرفال دو ريليا Nerval d, Aurelia ليست نتيجة لعملية تمثيل رمزية، إنها جزء لا يتجزأ منها. استخلص دستوفسكي التناقض بين ما هو استدلالي وما هو محاكاتي عبر إعطائه للأفكار دوراً مرمِّزاً؛ لقد حول فكرة التمثيل ليس من خلال رفضها، أو تقييدها، ولكن بالعكس، من خلال توسيعها لتشمل مجالات كانت غريبة عنها إلى حينه - على الرغم من أن النتائج يمكن أن تبدو متماثلة - » (شعرية النثر، ص 144).

3 – لعبة الغيرية Le jeu de l, alterite

إن اللغة الرمزية هي العنوان المتداخل الأخير لتمهيد الأخير لتمهيد (ملاحظات من نفق) ضمن الطبعة الثانية، ثنائية اللغة لدار (أوبييه مونتين، 1972)، ثم ضمن (قواعد كاميرون)، وبعد ذلك، ضمن سلسلة كتاب الجيب (شعرية النثر، 1987)، كان نص هذا التمهيد يحمل في حينه، عنواناً فرعياً هو (لعبة الغيرية). يعد هذا برهاناً على أن الفكر، من النوع اللساني، مرتبط بشدة بالفكر الأخلاقي عند تودوروف. سمح له هذا ببناء قراءته لـ (ملاحظات من نفق) عبر استخلاص وحدة جوانب متناقضة ظاهرياً: إن المازوخية الأخلاقية، ومنطق السيد والعبد، والوضع الجديد للفكر، يشتركون جميعاً بالبنية الأساسية نفسها، وهي دلالية أكثر مما هي نفسية، والتي هي بنية الغيرية. (بحوث جديدة في السرد، ص 156).

في الواقع، غالباً ما تذرع النقد بمنطق السيد والعبد في شروحاته لأدب دستوفسكي، ويرى تودوروف، وراء ذلك، فرضية أساسية مسبقة تكمن في «تأكيد الطابع الأساسي للعلاقة مع الآخر، وفي

وضع جوهر الكائن في الآخر». هذا هو التفسير اللاعقلاني للمازوخية، والذي يقدمه الراوي في القسم الأول، والذي أعجب به النقاد كثيراً: إن الراوي يرضى بالألم لأن حالة العبودية، هي في النهاية، الوحيدة القادرة على تأمين اهتمام الآخرين به؛ وعليه فإن الكائن لا وجود له من دون المازوخية. (بحوث جديدة في السرد، ص 155).

هذه هي أخلاق التاريخ. إن الفرضية الأيديولوجية للتقنية الروائية واضحة: بما أنه من المستحيل رؤية الإنسان البسيط والمستقل، يجب أن نغلب فكرة النص المستقل، والتعبير الصادق لكائن معين، أكثر من فكرة أنه انعكاس لنصوص أخرى، ولعبة بين متحاورين. (بحوث جديدة في السرد، ص 156). ثم يعرّف علم الإناسة الذي يتوج، بالنسبة إليه، الفكر الباختيني حول الرواية، بالطريقة التالية: .. إن الكائن البشري نفسه هو الكائن المتنافر بشدة، وهو لا يوجد إلا من خلال الحوار: وفي قلب الكائن نجد الآخر. (ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 9).

وفي النهاية، يعنون تودوروف الفصل الذي

خصصه لباختين في كتابه (نقد النقد) (الإنساني وما بين الإنساني).

4 - الخاص والعام Le particulier et l, universel

إذا كان كلمة (حوار dialogue) قد تخصصت، في اللغة الفرنسية، بمعنى «محادثة بين شخصين»، فإن المقطع الأول (dia) من الكلمة يعني (الفصل) أو (عبر)، على الرغم من أن عالمة اللسانيات كاترين كيربرات أوركشيوني Catherine Kerbrat Orecchioni، اقترحت أن نميّز بين مصطلحي (trilogue)، ويعني حواراً بين ثلاثة أشخاص، و(dialogue)، ويعني حواراً بين شخصين. (انظر الحوار الثلاثي trilogue، مطابع جامعة ليون، 1944).

فهل يتعلق الأمر، عندما نتكلم عن الحوارية، والنقد الحواري، بخطابين أو بخطابات عديدة؟ لا يعطينا تودوروف، بخصوص النقد الحواري، إلاّ أمثلة عن (الحوارات dialogues) (ربما باستثناء ما ورد في كتاب، نحن والآخرون). ولكن الرواية الدستوفسكية

متعددة الأصوات، وعلى هذا الأساس قرأها باختين، وتودوروف معه: إن السمة الأكثر أهمية في الملفوظ، أو على كل حال، الأكثر غموضاً هي حواريته، أي بعده التناصي.. إن كل خطاب يدخل، عن قصد أو عن غير قصد، في حوار مع الخطابات السابقة حول الموضوع نفسه، ويدخل كذلك في حوار مع الخطابات المستقبلية، التي يستشعر أو يتوقع ردود فعلها. لا يمكن للصوت الفردي أن يسمع إلاّ إذا اندمج في الداخل المركب للأصوات الأخرى الحاضرة من قبل. وهذا صحيح ليس في الأدب فقط، ولكن في كل خطاب أيضاً، وهكذا وجد باختين نفسه مضطراً لتقديم تفسير جديد للثقافة: تتألف الثقافة من خطابات تحتفظ بالذاكرة الجمعية (مثل الأماكن العامة، والأنماط، والكلمات الاستثنائية) وكل فرد مجبر على أن يتخذ موقفاً إزاء هذه الخطابات. إن الرواية هي بامتياز الجنس الذي يشجع تعدد الأصوات هذا، ولهذا السبب خصص باختين لها القسم الأكبر من أعماله.. (ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 8).

يبدو أن ما ركز عليه تودوروف في طروحاته أكثر هو العلاقات بين العام والخاص: وهذا واضح في أعماله، بوصفه منظراً في الشعرية، حيث يسعى إلى قراءة قوانين النظرية العامة في الأدب ضمن النصوص الخاصة. ظهر له، مع باختين، وبصورة مناقضة لما كان يفكر به اللسانيون (مثل سوسور الذي لم يحتفظ من اللغة إلاّ بالكلام)، والأسلوبيون (الذين لم يهتموا إلاّ بتعبير الفرد)، أن «الملفوظ ليس فردياً، وهو متبدل بصورة غير محدودة، وغير مناسب للمعرفة؛ ويمكنه أن يصبح موضوع علم جديد للغة، ويجب أن يكون كذلك» (ميخائيل باختين، ص 8).

5 - تعدد الأصوات والنسبية Polyphonie et relativisme

ولكن ألا يوقعنا الإعلاء من شأن التعددية الصوتية في النسبية، وفيما يسميه تودوروف في تفسيره لباختين في كتابه، نقد النقد، «النسبية المعممة»؟ (ص 84). نشير هنا إلى أن الشروط الخاصة بطباعة أعمال باختين وترجمتها، (انظر كتاب جان بيتارد Jean Peytard ضمن سلسلة ريفيرانس)،

والعمل التوسيطي الذي قام به تودوروف لم يسمحوا دائماً وبسهولة بالتتبع التاريخي التطوري لفكر باختين، خاصة آنيته. إذا لم نأخذ بعين الاعتبار (وكيف نفعل غير ذلك؟) إلا لحظة تلقي فرنسا لقسم من أعمال المفكر الذي توفي عام 1975، والتي لاتزال غير مطبوعة، فإننا نفهم أن تودوروف يستطيع أن يطرح «الأيديولوجيا الفردية والنسبية التي تهيمن على العصر الحديث»، في كتابه (نقد النقد، 1984)، ولا تناقضه الأحداث التي جرت منذ عام 1989، خاصة انهيار الإمبراطورية السوفييتية. أعاد تودوروف قراءة الكتاب الأول الذي أصدره باختين عام 1929 عن، شعرية دستوفسكي، بعد أن كان قد اطلع على، أسئلة في الأدب وعلم الجمال، الذي نشر سنة وفاته، وعلى جزء غير مطبوع بعنوان، علم جمال الإبداع الشفوي الذي ظهر عام 1927، والذي يجمع كتاباته الأولى والأخيرة، ولخص وجهة نظر باختين في الحوارية على الشكل التالي: لم تعرف الرواية الحوارية الداخلية إلا حالتين: إما أن تؤخذ الأفكار لمضمونها، وعندها تكون صحيحة أو خاطئة؛ أو أن تؤخذ

بوصفها إشارات على نفسية الشخصيات. ينفتح الفن الحواري على حالة ثالثة، بعيداً عن الصحة أو الخطأ، وعن الخير والشر، مثل الحالة الثانية، من دون أن تختزل إليها، مع ذلك: كل فكرة هي فكرة شخص، تتموضع بالنسبة إلى الصوت الذي يحملها، وبالنسبة إلى الأفق الذي تهدف إليه. نجد، بدلاً من المطلق، تعددية وجهات النظر: فهناك وجهات نظر الشخصيات، ووجهة نظر المؤلف التي تستوعبها؛ ولا تعترف بالأفضليات أو الطبقية. إن تجديد دستوفسكي، على الصعيد الجمالي (والأخلاقي) يشبه تجديد إينشتاين، على صعيد معرفة العالم الفيزيائي (صورة أثيرة عند باختين): لم يعد هناك مركز، إننا نعيش في نسبية عامة. (نقد النقد، ص 90-91).

يتهم تودوروف باختين بأنه، من جهة، خلط بين حقيقة أن أفكار المؤلف دستوفسكي قد قدمت للمناقشة مثلما قدمت أفكار شخصيات رواياته الأخرى، وبين حقيقة أن صوت دستوفسكي ليس إلا صوتاً بين أصوات أخرى، لأنه هو مبتكر هذه

التعددية. ومن جهة أخرى، يأخذ هذا المقبوس من كتاب باختين في (شعرية دستوفسكي): تجب الإشارة إلى أنه لا ينتج عن مفهوم الحقيقة الوحيدة وعي واحد ووحيد بالضرورة. يمكن أن نقبل، بصورة كاملة، أن الحقيقة الوحيدة تتطلب تعدداً في حالات الوعي.

يستخلص تودوروف من هذا المقبوس دليلاً على أن تعددية حالات الوعي، وإذن، تتعدية الأصوات، «لا تفرض بالضرورة التخلي عن الحقيقة الوحيدة». (نقد النقد، ص 95).

وفي النهاية يجد تودوروف، عند باختين في كتابه نفسه (شعرية دستوفسكي)، رفضاً واضحاً للنسبية: يجب القول بأن النسبية والدوغماتية تستبعدان أيضاً كل مناقشة، وكل حوار حقيقي، عبر جعلهما غير مفيدين (النسبية)، أو مستحيلين (الدوغماتية). (مشكلات في شعرية دستوفسكي، ص 93، ذكر المقبوس في كتاب نقد النقد، ص 102).

يعود هذا الجهر بالرأي إلى عام 1929 (وأعيد طرحه في روسيا عام 1963)، وقد تبناه تودوروف حتى في أحدث كتاباته.

6 - الثقافة والثقافات Culture, cultures

هناك تغير في العلاقات بين الخاص والعام، وبين الفردي والاجتماعي (أو العالمي)، وبين الهوية والغيرية، وتغير في الحوارية، يجب البحث عنه فيما نسميه أحياناً «حوار الثقافات»، ويفضل تودوروف أن يسميه «تلاقي الثقافات» عندما مهد لعدد من مجلة (اتصالات) خصص لهذا الموضوع، (عدد/ 43، 1986). لقد طرح في هذا العدد، مثلما طرح من قبل في (غزو أمريكا) و(مسألة الآخر، 1982)، وبعد ذلك في (نحن والآخرون)، و(الفكر الفرنسي عن التنوع البشري، 1989) طرح علاقة الفرد بالثقافات. (انظر مقالة لويس دومون Louis Dumont) أعيد أخذ هذه المقالة جزئياً في الفصل السابع من (أخلاقيات التاريخ، 1991)، الذي هو عمل يتابع فيه تودوروف الفكر الذي كان قد بدأه في (نحن والآخرون)، ويلتقي مع (في مواجهة المطلق). إن نشر كتاب حول غزو أمريكا، قبل عشر سنوات من الاحتفال بمرور خمسمائة عام على ذلك، يمكن أن يدهش، ويبدو بعيداً عن مسألة الحوارية. إن الاكتشاف يحيل إلى

الجغرافيا، والغزو يحيل إلى العلاقات الإنسانية. إن ما يعتبره الأوروبيون اكتشافاً، ونقل حضارة إلى شعوب متوحشة، يعتبره ضحايا هذه الحملة الاستعمارية غزواً (انظر حكايات أزتيكية للغزو). (أزتيكي: متعلق بشعب الأزتيك الذي نزل قديماً في المكسيك).

إن لعبة العنوانات ذات دلالة، ويمكنها أن تجعلنا نفكر بالأخلاقي باسكال (إن الحقيقة قبل جبال البيرينييه هي خطأ فيما وراءها). يقوم تودروف، منذ الصفحة الأولى من (غزو أمريكا)، بإجراء تغييرين متواليين: من الغزو في عنوان الكتاب إلى الاكتشاف في عنوان الفصل الأول، ومن اكتشاف أمريكا، إلى الاكتشاف الذي تقوم به الأنا الآخر: أريد أن أتحدث عن اكتشاف الأنا الآخر. الموضوع ضخم وما كدنا نصيغه في عموميته حتى رأيناه يتفرع بحسب الأصناف، وفي اتجاهات متعددة لامتناهية. يمكن اكتشاف الآخرين في ذواتهم، وأن نأخذ بعين الاعتبار أننا لسنا من طينة واحدة، وغريبين بشدة عن كل ما هو خارج ذاتنا: أنا هي آخر ولكن الآخرين هم أنا

أيضاً: كائنات مثلي، تفصلها وتميزها مني حقيقة وجهة نظري بأن الجميع بعيدون، وأنا وحدي هنا. يمكنني أن أتصور هؤلاء الآخرين عقبة، وتأكيداً للصورة المادية لكل فرد، وآخر بالنسبة إلي؛ أو أتصورهم مجموعة اجتماعية مجسدة لا ننتمي إليها. ويمكن لهذه المجموعة بدورها أن تكون داخل المجتمع: النساء بالنسبة إلى الرجال، والأغنياء بالنسبة إلى الفقراء، والمجانين بالنسبة إلي الطبيعيين؛ أو أن تكون خارجه، مثل مجتمع آخر يكون قريباً منا على الصعيد الثقافي، والأخلاقي، والتاريخي؛ أو أن يضم أفراداً مجهولين، وغرباء، لا أفهم لغتهم، ولا عاداتهم، وهم غرباء إلى حد أنني أتردد، أحياناً، في الاعتراف بانتسابنا إلى الجنس نفسه. لقد اخترت هذه الإشكالية المتعلقة بالآخر الخارجي والبعيد.. (غزو أمريكا، ص 11).

إن البحوث حول الغيرية التي امتدت إلى الثقافات لا تنفي بحوث المختص بعلم العلامات، مثلما أوحى بعض النقاد المتسرعين. يدرس الفصل الثاني «المستوطن المؤول» أي علاقة كريستوف

كولومبوس بالعلامات، واللغات، وبلغات الآخرين بصورة خاصة؛ آخر هو «موكتيزوما Moctezuma والعلامات»، وآخر أيضاً «كورتي Cortes والعلامات». وتودوروف نفسه يقول مثلما يقول عمله إن «هذا البحث الأخلاقي هو تأمل في العلامات، وهو تأمل في التفسير والتواصل: لأن علم العلامات لا يمكن التفكير فيه خارج العلاقة مع الآخر». وفي هذا، فإن تودوروف قريب من تيار في الفلسفة المعاصرة يمثله (ج. هابيرماس J. Habermas، وك. أو. K. O. Apel)، يريد أن يجد أساساً لهذه الأخلاق ضمن فعل التواصل البشري نفسه.

إن المقارنة بين ثقافة الإسبان، وثقافة الهنود ليست جديدة. يهدف إسهام تودوروف إلى توسيع هذه المقارنة إلى مجال العلامات والتواصل. إن الاختلاف الأساسي الذي يراه تودوروف بين علم العلامة عند الإسبان، وعلم العلامة عند الهنود هو أنه، إذا كان يوجد «نوعان كبيران من التواصل، الأول هو التواصل بين الإنسان والإنسان، والثاني هو التواصل بين الإنسان والعالم».. «فإن الهنود يعتنون بالتواصل

الأخير، بصورة خاصة، في حين أن الإسبان يهتمون بالتواصل بين الإنسان والإنسان». وهذا ما يفسره تودوروف أولاً كاختلاف بين نموذجين من الحوار: لقد تعودنا على ألاّ نتصور التواصل إلاّ بين البشر، لأنه إذا كان العالم ليس كائناً، فإن الحوار معه غير منسجم (هذا إذا كان هناك حوار). ولكن ربما تكون هذه الرؤية رؤية ضيقة للأشياء، مسؤولة عن بقاء إحساسنا بالتفوق الذي نشعر به في هذا المجال. سيكون المفهوم أكثر غنى لو أنه امتد ليشمل التفاعل بين الشخص ومجموعته الاجتماعية، والشخص والعالم الطبيعي، والشخص والعالم الديني، هذا إلى جانب التفاعل بين الفرد والفرد. والنوع الأول من التواصل هو الذي يقوم بدور أساسي في حياة الإنسان الأزتيي، الذي يفسّر الإلهي والطبيعي والاجتماعي عبر الإشارات، والنبوءات، وبمساعدة هذا المحترف الذي هو الكاهن - الإلهي. (غزو أمريكا، ص 90).

يميل هذا الاختلاف بين تصور الإسبان للعلامات، وتصور الهنود لها إلى صالح الإسبان. ويرى تودوروف سبب خسارتهم: كل شيء يجري كما

لو أن العلامات، بالنسبة إلى الأزتيكيين، تنبثق بصورة آلية وبالضرورة، من العالم الذي تشير إليه، أكثر من كونها سلاحاً يهدف إلى التلاعب بالآخر. (غزو أمريكا، ص 116).

إذا كان الإسبان متفوقين، بصورة واضحة لا تقبل الجدال، على الهنود في مجال التواصل بين البشر، فإنه ليس هناك، بالنسبة إلى تودوروف، إلاّ شكل واحد من التواصل: «الإنسان بحاجة إلى التواصل مع العالم بمقدار حاجته إلى التواصل مع الناس». إن نصر الإسبان «الذين ننحدر منهم جميعاً كأوروبيين وأمريكيين» يؤدي إلى «الرفض الشديد لتواصل الإنسان مع العالم، وإلى الإيهام بأن كل تواصل هو تواصل بين البشر» (غزو أمريكا، ص 127).

ومثلما أنه يجب التمييز جيداً داخل المجتمعين بين تصرفات مختلفة، فإن تودوروف يقترح، لهذا، «تصنيفاً للعلاقات مع الآخرين»، يقوم هذا التصنيف على ثلاثة محاور يمكن أن نعلّق عليها إشكالية الغيرية»: هذا، أولاً، حكم قيمة (على الصعيد الأخلاقي): الآخر جيد أو سيئ، أحبه أو لا أحبه..

هناك ثانياً فعل التقرّب أو الابتعاد بالنسبة إلى الآخر (على الصعيد العملي): أتقبل قيم الآخر، وأندمج معه؛ أو أجعل الآخر يتمثّلني، وأفرض عليه صورتي الخاصة؛ بين الخضوع للآخر وخضوع الآخر، يوجد أيضاً تعبير ثالث الذي هو الحياد أو عدم الاهتمام. ثالثاً: أتعرف إلى هوية الآخر أو أتجاهلها (وسيكون هذا على الصعيد العلمي البحثي)؛ من الواضح أنه لا يوجد هنا أي مطلق ولكنه يوجد تدرج لانهائي بين حالات المعرفة القليلة أو الأكثر عمقاً (غزو أمريكا، ص 223). عمّق تودوروف نظرته حول الثقافات، وبصورة خاصة، حول «التنوع البشري»، و«تنوع الشعوب»، من خلال التفكير في تاريخ الفكر الفرنسي من بداية القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين، ولا يهدف هذا التاريخ إلى أن يكون تاريخاً للأفكار لأنه غير معروف («إن الخاص في الفكر هو أنه ينبثق عن كائن فردي»)، ولا أن يكون تاريخاً للأعمال، لأن هذا خاص جداً، وإنما أن يكون حواراً مع نحو خمسة عشر مفكراً فرنسياً. وهذا نحن والآخرون، نحن (مجموعتي الثقافية والاجتماعية)،

والآخرون (أولئك الذين لا يشكلون جزءاً من هذه المجموعة). إن الحوار، هو في الوقت نفسه، موضوع الدراسة ومنهجها، حتى وإن بدا أن الحوار لا يسيطر غالباً على العلاقات الثقافية المتبادلة. نجد، على امتداد عنوانات فصول هذا الكتاب، مسألة العلاقة بين العام والخاص، والشامل والنسبي: «العام من خلال الخاص»، و«الإنسان أو المواطن»، و«فرنسا والعالم»، و«القومية مقابل الإنسانية»، و«النسبي والمطلق»، و«التماثل والتعدد».. النهاية المؤقتة هي «الإنسانية المعتدلة» في الاعتراف الذي يجب أن تتمحور حوله الأيديولوجيا العالمية (وهي أيديولوجيا وحدة الجنس البشري)، والأيديولوجيا النسبية (وهي أيديولوجيا ترفض تقديم تصنيف للثقافات المختلفة)، والذي يجب أن يفكر فيه باستمرار التنظيم بين القيم الثقافية العالمية والقيم الثقافية المحلية. هذه هي تحديداً المهمة التي أعطاها تودوروف للوظيفة العقلية لذلك الذي يجمع في شخصه نشاطات العالِم، ونشاطات السياسي. كتب في العدد الذي ذكر سابقاً من مجلة اتصالات: ينطلق رجل الفعل من القيم التي

يجمعها، في حين أن المفكر يجعل منها، في المقابل، موضوع تفكيره نفسه. إن وظيفته، هي بصورة أساسية، نقدية، ولكن بالمعنى البنائي للكلمة: إنه يقابل بين الخاص الذي نعيشه جميعنا، هي بصورة أساسية، نقدية، ولكن بالمعنى البنائي للكلمة: إنه يقابل بين الخاص الذي نعيشه جميعنا، وبين العام، ويخلق فضاء نستطيع فيه أن نتناقش بشرعية قيمنا (مجلة اتصالات، عـ 43، ص 6). يشير تودوروف، في افتتاحية الفصل الأول من (نحن والآخرون)، إلى منظورين يمكن من خلالهما مراقبة التنوع البشري: يتعلق الأمر، بالنسبة إلى المنظور الأول، بمعرفة ما إذا كنا نشكل صنفاً إنسانياً واحداً، أو أصنافاً عديدة. وهذا يقود إلى اكتشاف أن «التبادل الثقافي مؤسِّس للثقافي»، هي صيغة منسوخة عن «التبادل الإنساني مؤسِّس للإنساني»، (بخصوص قراءة باختين لدستوفسكي، نقد النقد، ص 96).

أما المنظور الثاني، الذي بدأ به تودوروف، فيطرح سؤال القيم: هل يمكن الحكم على الثقافات المختلفة، أو أن القيم كلها نسبية؟ وهذا المنظور

يفرض تفكيراً من نموذج أخلاقي. إننا نرى، بذلك، أن التفكير في الحوارية والغيرية مرتبط بالتفكير الأخلاقي. (انظر، قيم، ص 77 وما بعدها). مع ذلك لم يُنسَ الأدب. في الحقيقة، إن تودوروف بحث في الأدب عن نموذج لكي يخرج من العقم المتبادل بين الانغلاق داخل الثقافة الخاصة، وبين التدمير الشامل لثقافة من قبل الآخر (أو تمثّل، والذي هو شكل من التدمير). إن التصور الذي طوره غوته عن العلاقة بين الآداب زوده بهذا النموذج. فمن جهة، يجب عدم التخلي عن الخصوصية، ولكن مع التعمق فيها حتى العثور على العام والعالمي، ومن الجهة الأخرى، يجب النظر إلى الأدب الأجنبي على أنه تعبير آخر عن العالمي. لنأخذ مثالاً من عصرنا، وليس من عصر غوته، إذا كانت رواية (مئة عام من العزلة) تنتمي إلى الأدب العالمي، فذلك لأن هذه الرواية متجذّرة بعمق في ثقافة العالم الكارايبي؛ وفي المقابل، إذا كانت قد استطاعت التعبير عن خصوصية هذا العالم، فذلك لأنها لم تتردد في تبني الاكتشافات الأدبية لرابلي

Rabelai، أو فولكنر Faulkner. (اتصالات، عـ 43، ص 18، وأخلاقيات التاريخ، ص 122).

وهذا يختلف عن مفهوم «وعاء الصهر الذي بلغ أقصاه،.. حول أدب عالمي يتشكل من خلال السرقة، لا يعطي فيه الواحد إلاّ ما امتلكه الآخرون من قبل». إن المسألة الأهم، بالنسبة إلى تودوروف، هي جذب الآخرين وليس تصدير الذات. بعبارة أخرى «يجب مساعدة الترجمات إلى الفرنسية أكثر من مساعدة الترجمات من الفرنسية: تدور معركة الفرانكوفونية في فرنسا، قبل أي شيء آخر». هكذا ننتقل من الاقتراح العملي.

نجد في بداية كتاب (أخلاقيات التاريخ، ص 38-40، 1991). العرض الأكثر وضوحاً للمراحل الأربع من فهم الثقافة الأجنبية عند تودوروف: المرحلة الأولى: لا وجود لهوية أخرى غير هويتي. أنا ناقد أدبي، وكل الأعمال التي أتحدث عنها لا تسمع إلاّ صوتاً واحداً: هو صوتي. إنني أهتم بالثقافات البعيدة، ولكنها كلها تشكلت، من وجهة نظري، وفق

ثقافتي. أنا مؤرخ، ولكنني لا أجد في الماضي إلاّ صورة للحاضر.

المرحلة الثانية: أذوب لصالح الآخر. لا وجود لهوية أخرى غير هويته: سواء كنت مؤرخاً للأدب أم ناقداً، فإنني أتباهى بجعل الكاتب الذي أقرؤه يتكلم، مثلما هو في دخيلته، دون أن أضيف إلى كلامه أي شيء، أو أن أحذف منه شيئاً.

المرحلة الثالثة: أتحمل ثانية مسؤولية هويتي: لا أدعي، بوصفي عالماً بالأجناس البشرية، أنني أجعل الآخرين يتكلمون، ولكنني أقيم حواراً بيني وبينهم؛ أنظر إلى مقولاتي الخاصة بوصفها مقولات نسبية مثل مقولاتهم أيضاً. أتخلى عن الحكم المسبق الذي يرتكز على تخيّل أنه يمكن التخلي عن كل حكم مسبق... إنني أؤكد أن كل تفسير هو تفسير تاريخي (أو عرقي).. تأخذ الثنائية (التعددية) مكان الوحدة؛ وتبقى الأنا متميزة عن الآخر.

المرحلة الرابعة: معرفة جديدة للآخر، ومعرفة جديدة للذات، بشكل مطلق: من خلال التفاعل مع

الآخر تتحول مقولاتي بطريقة تصبح فيها محكية بالنسبة إلينا نحن الاثنين، ولا شيء يمنع من أن تصبح محكية بالنسبة إلى ثلاثة. إن العالمية التي اعتقدت أني ضيعتها، وجدتها من جديد في مكان آخر: ليس في الموضوع، ولكن في المشروع.

* * *

النص الأدبي بؤرة وعي أم تفكيك ذات

رامان سيلدن

ترجمة عزيز يوسف المطلبي

أود، قبل النظر، تحديداً، في نظريات التلقي، أن أناقش مدرسة مؤثرة في النقد تسبر غور أنماط الوعي المميّزة، ذلك الوعي الذي ينظِّم كتابات كتاب معينين. اعتقد نقاد جنيف أنه من الممكن أن يحسّ (المرء) أسلوب كاتب في رؤيته العالم وأن يصفه.

بعد أن أُعطي قراءة ظواهرية لقصيدة كتبها

وردزورث، سأقدم شيئاً من النقد للنظرية وسأقارن القراءة بتفكيك القصيدة (فيما يخص التفكيك، انظر، أيضاً، إلى القسمين 12 و15).

يعني مصطلح «علم الظواهر» phenomenonology «دراسة الظواهر». وتعني الكلمة الإغريقية «الظاهرة» phenomenon «ذلك الذي يبدو»، ويؤكد إدمند هسرل Edmund Husserl، أب علم الظواهر المحدث، أن الشيء الوحيد الذي نستطيع أن نتيقن منه هو وعينا للعالم. فلا نستطيع أن نقول، في يقين فلسفي، أن الأشياء توجد «هناك»، خارج أذهاننا، غير أننا نستطيع أن نقول إن الأشياء **تبدو** لوعينا. وهو يرى أن الوعي بالعالم ليس قبولاً سلبياً لوجود الأشياء (مثل مرآة تعكس الأشياء) بل هو **تكوين** وقصد للعالم فاعلان. فالأشياء كلها هي «أشياء مقصودة». قد تبدو هذه نظرة للواقع ذاتية ومزعزعة كثيراً، لكن هسرل، في الحقيقة، يرى الوعي الفردي المصدر الوحيد لفهمنا العالم. وأبعد من ذلك، فنحن لا تُحددنا حركة فوضوية للتجربة ليس إلا (مجرد صور تومض في أذهاننا مثل ضوء يومض من

خلال النافذة) وإنما نستطيع أن نفهم في وعينا، الجوانب الأساسية للأشياء. ولا نتمكن من إدراك هذه الأسس إلا بما نقوم به من عمليات التأمل الذهنية فنكتشف ما هو مستديم في شيء ما وما يمنحه كينونته الفردية بوصفه ذلك الشيء المعيّن.

قامت ما تُدعى مدرسة جنيف للنقاد التي تضم الكتاب السويسريين جان روسيه Jean Rousset وجان ستاروبنسكي Jean Starobinski والفرنسي جيان بيير رشارد Jean Pierre Richard والأمريكي ج. هلس ميللر J. Hillis Miller، بتطبيق صورة هسرل لعلم الظواهر على النقد الأدبي. فماذا كانت النتيجة؟ أولاً، عاملوا النص الأدبي بوصفه مكاناً للوعي الأصيل. فالقصيدة تعبّر عن الطريقة التي يحس الكاتب، على نحو ذاتي، العالم بوصفه قصد الوعي. كل شيء خارج القصيدة «يوضع بين قوسين» لا يؤخذ في الاعتبار. فما يهم هو **حالة الوعي** التي تُجسد في القصيدة لا الأشياء التي يمكن إرجاعها إليها.

يقدم الناقد البلجيكي جورج بوليه Georges Poulet صياغة غاية في الجلاء لهذا المنحى النقدي في

مقاله المشهور «النقد وتجربة الداخل» «Criticism and interiority the Experience» (في كتاب **الخلاف البنيوي** The Structuralist Controversy، 1972)، فهو يرى أن الكتاب، فيما يخالف إناء الزهور بل والنصب، لا يقدم نفسه، أساساً، بوصفه شيئاً خارجياً، لكنه يأخذ سبيله ناقلاً إلى القارئ «حالة داخلية». الكتاب هو وعاء الوعي. يشتمل الكتاب علي امتزاج وعين - وعي الكاتب ووعي القارئ. يرى بوليه هذه بوصفها واقعاً غريباً وكائداً: **يُجبر القارئ على أن يفكر أفكار (شخص) آخر**. فالكتاب الذي أقرأ يعيش حياته خلالي مثل مصاص دماء يحيا على دم (شخص) آخر. فحين أقرأ، أملك مدخلاً مباشراً إلى أفكار المؤلف وإلى مشاعره و«أساليب حلمه وعيشه»، وأنا، أيضاً، في واقع الأمر، أفكر بهذه الأفكار وأنا أقرأ. ولكن مهم أن نؤكد أن «أنا» الآخر الذي يسكن النصوص ويحيا فيّ، حين أقرأ ليس هو مجرد المؤلف لحقيقي وإنما **الوعي** المجسد في العمل. ودخولي هذا الوعي الآخر لا يكون إلا من خلال العمل. ويعتقد بوليه، أيضاً، أن تعرفي على

كتابات المؤلف المختلفة ستمنحني مدخلاً في بنية هوية المؤلف - مدخلاً في «الجوهر المعتاد» للمؤلف - هذه الهوية التي هي شيء يصعب تعريفه فيما خلا أن يُعرّف بمصطلحات غاية في التجريد. إنها الهيئة ذاتها للكون العقلي للمؤلف.

تُجبر قصيدة وردزورث «إلى هـ. س، (في) السنة السادسة من العمر» وهي قصيدة يخاطب فيها ابنساموئيل تيلر كولرج Samuel Toylor Coleridge (شاعر وفيلسوف وصديق وردزورث وشريكه في التأليف)، تجبر (هذه القصيدة) القارئ على أن يعيش حياة ذهن شديدة ومركبة، على نحو معين. فالقصيدة هي بمنتهى الوضوح تصوير لما يدور في ذهن المتكلم بخصوص الطفل؛ «فأنا» القصيدة تفكر في قصدها (الطفل) بأسلوب مميّز كثيراً. كيف نستطيع أن نميّز أساس هذه «الأنا» - أي أن نميّز بنية الوعي التي تعبر عنه القصيدة؟ هاهنا القصيدة:

يا أنت! يا من تأتي بخيالاتك من بعد؛

(أنت) يا من تصنع كلماتك ثوباً وهمياً،

وتجعله يلائم فكراً لا يوصف.

الحركة التي تشبه النسيم والترنيمة ذاتية الولادة؛

أنت أيها الرحالة الجني! الذي يطفو في ماء غاية في الصفاء؛ (الجني الذي) قاربك قد يبدو

قاعداً في سكون على هواء لا على نهير أرضي؛

معلقاً في نهير صاف صفاء السماء،

حيث تصنع الأرض والسماء صورة واحدة؛

آهاً أيها الطيف المبارك، أيها الطفل السعيد!

إنك جامح على نحو فاتن أشد الفتون،

أفكر فيك (فيعتريني) خوف كثير

مما قد يكون نصيبك في السنوات المقبلة.

فكرت في الأزمنة التي قد يكون فيها *الألم* ضيفك سيد بيتك وكرمك؛

والحزن، (وهو) محبة صعبة! لا ترتاح أبداً

إلا حين تقعد في نطاق لمستك.

آهاً (على) حماقة تكدح أكثر مما ينبغي لها!

آهاً (على) كآبة عابثة ولا مسبب لها!

فإما ستنهيك الحال تماماً؛

أو وهي تطيل موسم مسرتك،

تستبقي لك بفعل الحق الفردي،

قلب حمل صغير بين القطعان الذين اكتمل نموهم.

ما صلتك أنت بالحزن،

أو (بما كثر من) أذى الغد؟

أنت قطرة - ندى يأتي بها الصباح،

قدرك أن لا تكافح الصدمات القاسية،

وأن لا *تُسحل* على الأرض الموسِخة،

(أنت) جوهرة تتألق في الوقت الذي تحيا فيه،

ولا تقدم تحذيراً مسبقاً؛

بيد أنك حين يلمسك ظلم

تنسل في لحظة (لتخرج) من الحياة، من غير ما شقاق.

(من **الأعمال الشعرية**، المعد، إي دي سلنكورت مطبعة جامعة إكسفورد، لندن، نيويورك، وتورنتو، 1936، صفحة 270).

تنتظم القصيدة كلها **ثنائية** فكر تتحرك بين ما هو خالد وما هو زمني (دنيوي). فالمتكلم (الشاعر، فيما يبدو) يمسك قصد فكرته في توتر فعّال بين قطبي هذه الرؤية الثنائية. وهو يتحرك بين المثالي والواقعي، بين (ما هو) سماوي و(ما هو) أرضي، بين الأزلي والزائل. ما هو جرهري هو آخر هذه التفرعات. يبدو أن الزمن هو الذي يهدد كمال الطفل ويحدث ما ينذر من تغييرات. فيما يأتي تنظيم مجدول للقطبين مثلما تقدمه القصيدة:

فكر لا يوصف	ألم/ حزن
الرحالة الجني	أذى الغد
هواء	أرضي
طيف	الأرض الموسِخة
قلب حمل صغير	قطعان اكتمل نموهم

على اليمين (هناك) صفات الوجود المثالي للطفل بصفته كائناً كاملاً وعلى اليسار نواقص تهدد ذلك الوجود. الخصال المثالية كلها جوانب الحالة الأزلية لكمال الطفل والسمات السالبة كلها جوانب

في الوجود الزمني (بعد) أن يؤسس الشاعر الطفل الخيالي، يغير اتجاهه، لحظة، بتقديمه **فكرة** ((أنا) أفكر) عن المستقبل (مما قد يكون نصيبك في السنوات المقبلة).

بل إن التحول الغريب في الجزء الثاني من القصيدة إلى صيغة الماضي (فكرت) يشير نحو هذا الانشغال بالوقت (حاضر – ماضٍ). والحل للمعضلة هو (في) تجاهل البعد الزمني كله – (أي) التحدث كما لو أن الزمن غير موجود: الوجود المثالي للطفل يكون بهذه الدرجة التي معها إما أن يختفي (الطفل) تماماً من العالم الزمني (لاحظ أن الشاعر لا يقول «يموت» وهو مفهوم زمني) أو أن الطبيعة ستطيل «موسم المسرة» للطفل لكي يُتجَنب ما يسلبه الزمن. تحاكي صورة قطرة – الندى قصيدة تحمل هذا الاسم كتبها شاعر القرن السابع عشر، أندرو مارفيل Andrew Marvell الذي ينظر إلى قطرة الندى بوصفها ترمز إلى الروح (كما يفعل الندى بالتبخر!). دُعيت قطرة – ندى وردزورث «جوهرة» وهو وصف يُناقض، في معنى من المعاني، طبيعة الندى الهشة، أساساً،

ترجعنا الصورة إلى كمال الطفل غير المتغير والأزلي. سينسل الندى والطفل «في لحظة (اليخرجا) من الحياة»؛ يمكن للعبارة أن تحمل اقترانات «أرضية» (زمنية) فيما يخص الموت والانحلال إلى لا شيء. ولكن يجب، مرة أخرى، ملاحظة تجنب الإشارة إلي الموت. توحي «تنسل في لحظة (لتخرج) من الحياة» تراجع الروح في اللمسة الموسخة، لمسة الأرض، هذا يعني أنه يجب أن توضح عبارة «في الوقت الذي تحيا فيه» بوصفها «في الوقت الذي يكون له فيه وجود أرضي».

قد يعترض القارئ الحسن الاطلاع على هذا الإجراء، مجادلاً أن نمط الوعي الذي يكتشفه ناقد (يتبنى) علم الظواهر، يتصل، في وضوح، بما يُدعى، عادة، الأفلاطونية المحدثة Neo - Platonism. يشير الشاعر إلى تلكم «الخيالات» التي يؤتى بها «من بعد». يعتقد الأفلاطوني المحدث، أيضاً، أن للأرواح البشرية وجوداً مسبقاً مثالياً وأنها تجلب هذا الكمال معها إلى ظروفها الأرضية؛ وتحوي نواقص الوجود الأرضي نواقص المادة والزمن وهي نواقص تنطوي

على التغيير وتحط من شأن المادة الكاملة للمخلوق الخالد. أوليس أسهل (على المرء) أن يقول أن وردزورث يكتب قصيدة أفلاطونية جديدة (والشيء نفسه يمكن أن يقال عن قصيدته «غنائية: إيحاءات خلود»)؟ وإذ نترك، جانباً، الظلال الحاذقة لفكرة وردزورث، فعلينا أن نقول إن النقاد الذين يتبنون علم الظواهر ليسوا معنيين إلا ببنية الوعي التي تُعرض، من فورها، في العمل الأدبي. وهم يجادلون (قائلين) إن ما يتشابه بين بنية وأخرى هي خارج الصدد. ويمكن القيام باعتراضات أخرى على نظرية بوليه في القراءة. وعلى رأي البنيوي المحدث فإن منحى بوليه ماهيوي وهو وإن كان يميّز بين مؤلف السيرة الذاتية والوعي النصي فما يفتأ يفترض وجود مجموعة ذهنية جوهرية - (أي يفترض) بنية وعي. فهو يفترض مقدماً، أيضاً، وحدة وعي تنتظم أعمال الكاتب كلها، متجاهلاً التحولات والتناقضات والانقطاعات التي قد تحدث بين مراحل من نتاجات الكاتب بل حتى تلك التي تحدث ضمن النصوص القائمة بذاتها. يستبقي

بوليه، باختصار، صلة بالأفكار الرومانسية التي تخص الوحدة الروحية والخيالية.

تبدأ القراءة المفككة للقصيدة بحركة مشابهة - التعرف على الثنائية المفاهيمية المهيمنة التي يدعوها دريدا Derrida «الهرمية العنيفة». فكما يوحي (هذا) المصطلح، لا يبدأ التفكيك بالافتراض أن للقصيدة توازناً متناغماً. وفيما هو أكثر جوهرية، ينكر الناقد المفكك ذات مفهوم الوعي بوصفه نوعاً من إدراك متفرد ومنفرد. «فالنصية» textuality، في العرف البنيوي (الذي يُشتق منه فكر دريدا) (هو) أكثر جوهرية من الوعي. النصية، في معنى من المعاني، تنتج الوعي. فالطريقة التي نصوغ بها العالم، فكراً، يقررها نظام «اختلافات» موجود قبل ذلك، نظام اختلافات يشتغل باللغة. تتبنى قصيدة وردزورث النموذج الثنائي الذي يسري في الفكر الأفلاطوني الجديد وتعلي شأن واحدٍ من هذين المصطلحين. فإذا ما عدنا لنلمح عمودي العبارات نستطيع أن نرى أن أول عمود يُميّز على حساب الثاني وبكلمات أخرى، فإن هرمية المصطلحات تقرر تنظيم الشاعر لتجربته.

بيد أن الناقد المفكك لا يترك التحليل عند هذا المستوى، بل يمضي قُدماً ليبين أن تفضيل مجموعة واحدة من المصطلحات (شيء) غير مستقر. فنحن نستطيع أن لا نفصل المستقر، ظاهرياً، من خيوط القصيدة وأن نقلب الهرمية بأن نقول إن الزمن، حقاً، هو المصطلح المميز. فمحص قوة الزمن وما يصحبه من تغيرات هي التي تُجبر الشاعر على أن يتخيل الطفل ينسل (ليخرج) من الحياة وتكرهه على تعليق العقل بافتراضه أنه يمكن «إطالة» الوجود المثالي للطفل.

بل إذا ما نظرنا، عن كثب، إلى سطح القصيدة المستطرد، فقد نلاحظ أن هناك علامات على تفكيك الذات. تأمل، مثلاً، المقطع الآتي:

قاربك

قد يبدو

قاعداً في سكون على هواء لا على نهير أرضي؛

معلقاً في نهير صاف صفاء السماء،

حيث تصنع الأرض والسماء، حقاً، صورة واحدة؛

يبدو النهير الذي ينساب فيه القارب المجازي للطفل، يبدو أنه في السماء لا على الأرض. والتضاد بين الهواء والأرض يظهر، في بداية الأمر، داعماً التقسيم الثنائي/ الزائل والمثالي/ الواقعي. غير أن هذا يُناقض في العبارات التي تلي ذلك، العبارات التي تعرض دمج المثالي والواقعي ((حيث) تضع الأرض والسماء، حقاً، صورة واحدة).

فجأة تذاب التقسيات الثنائية وما يصحبها من هرمية فإذا ما أرجعنا هذا إلى تماثل (دمج) صور «قطرة - الندى» و«الجوهرة» التي تؤكد فيها سمات الزوال والديمومة، نستطيع أن نستنتج أن القصيدة ليست عرضة للتفكيك فحسب بل هي تبدأ تفكك نفسها. يرى النقاد المفككون أن علامات على «اللاحسم» في النص كهذه تميل إلى توكيد نظريتهم.

التضاد بين هذين المنحيين صارخ. فالأول ينظر إلى النص بوصفه بؤرة وعي بين، على نحو معين وهو ما يحقق إدراكاً بتبنيه وعي القارئ. و(المنحى) الثاني يُفرغ النص من صفات التماثل أو الصفات

الجوهرية كلها. ويبحث عما هو حتمي من علامات إخفاق النص في المحافظة على القواعد التي وضعها (النص) لنفسه. كلا المنحيين موجه إلى القارئ في معنىً ما: فقارئ بوليه هو ضيف النص، بينا يتبع دريدا تفكيك النص لذاته وكذلك يسهله.

* * *

قصائد فرنسية

سلي پرودوم(*)

الإناء المحطّم

الإناء الذي تموت فيه هذه الزهرةْ
تصدّع بضربة مروحةْ
ما كادت تلمسه اللطمةْ
ولم تبح بها أية صرخةْ

(*) ولد في باريس عام 1839 وتوفي فيها عام 1907، حاز جائزة نوبل عام 1901. من مؤلفاته (العزلة)، و(العدالة)، و(تعاطف تافه).

لكن الجرح الخفيف
وهو ينهش البلور كل يوم
بخطا مستترهْ وواثقهْ
امتدّ ببطء إلى كل الإناء.

وهرب ماؤه البارد نقطة نقطهْ،
ورحيق الأزهار فيه نفدْ!
لم يلحظ ذلك أحد بعدْ،
لا تلمسوه، إنه محطّم.

هكذا، أحياناً، اليد التي نحب
إذ تلمس القلب، تسحقهْ؛
ثم ينشطر القلب من تلقاء ذاتهْ،
وتتلف زهرة حبهْ؛

وفي نظر الناس يظل سليماً
ويشعر بجرحه الدقيق، العميق
وهو يكبر، ويبكي بصوت خافت
لا تلمسوه، إنه محطّم.

النوافذ

شارل بودلير(*)

من ينظر من الخارج
إلى نافذة مفتوحة
لن يرى من الأشياء
بقدر الذي ينظر
إلى نافذة مغلقة.
فليس ثمة موضوع
أكثر عمقاً، أكثر سرية،
أكثر خصباً، أكثر غموضاً،
أكثر ألقاً من نافذة
تضيئها شمعة.
ما يمكننا أن نراه
في ضوء الشمس
هو دوماً أقل أهمية
مما يجري خلف الزجاج.

(*) (1821-1867)، عاش حياة ممزقة عبر عنها ديوانه (أزهار الشر). ظل مجهولاً لفترة طويلة ثم أصبح اليوم يوضع في مصاف الشعراء الفرنسيين الأوائل.

ففي هذا المكان المظلم أو المضاء
تلتقي الحياة والحلم والألم.
من وراء أمواج من السقوف
أرى امرأة مسنة،
وقد تغضن وجهها الآن،
فقيرة، تنحني دوماً على شيء ما
ولا تخرج أبداً.
من وجهها، من ثيابها،
من تحركاتها، من لا شيء تقريباً،
صغت قصة هذه المرأة
أو بالأحرى أسطورتها:
وأحياناً أقصها على نفسي
وأبكي...
لو كان الأمر يتعلق
برجل مسن فقير
لصغت حياته
بنفس السهولة.
ورقدت فخوراً
لكوني عشت
حياة الآخرين
وتألمت ألمهم.

ما أحب

ألبير سامان(*)

أحب الفجر حافي القدمين وقد اعتمر الزعترْ
الروابي البنفسجية وقد ذهَّبها شعاع أشقرْ،
ومصراع نافذة يُفْتح بصوت رنّان،
لاستنشاق الهواء الرطب الصاعد من البستانْ،

الشارع الكبير في القرية صبيحة يوم أحدْ،
البقرة على حافة مياه مذهبة بشعاع الفجر،
البنت بأسنانها الوضاء، ورقة الشجر وهي ماتزال نديهْ،
والصفاء المشع في عين جميلة، عين طفل.

لكني أفضل نفساً في الظل جاثيهْ،

(*) (1858-1900) اتسمت أشعاره بحزن شديد، وجاء التعبير عن مشاعره صادقاً وصريحاً.

والأشجار الكبيرهْ في الخريف برائحتها الرطبهْ،
الطريق مساء وجلاجل الخيول المرنهْ،
القمر متسللاً عبر الستائر إلى الغرفهْ،

يد شاحبهْ، ناعمه تحطّ ببطء،
عينان واسعتان تلتمعان بحزنٍ وأكثر من كل شيء.
صوت يودّ أن ينتحب ولا يجرؤ

أنشودة الخريف

بول ڤيرلين(*)

النحيب الطويل

من كمان

الخريف

يصيب قلبي

بفتور

رتيب.

شاحباً

وفي قلبي غصّةْ

عندما تحين الساعةْ

(*) ولد عام 1844، كان جزءاً من حركة البرناسية (التي تؤمن بنظرية الفن من أجل الفن). سجن عام 1873 والتزم كاثولوكياً ونظم مجموعة (الحكمة) ذات الرؤية الصوفية. عاد إلى حياة المجون ومات بائساً.

أتذكر
الأيام القديمهْ
وأبكي.

وأذهب
في مهب الريح العاصف
الذي يحملني
هنا وهناك
وكأنني
ورقة خريف.

أسوأ حزن

بول ڤرلين

ينهمر الدمع في قلبي
كما ينهمر المطر على المدينة
ما هذا الحبوط
الذي يقتحم قلبي؟

يالصوت المطر العذب
على الأرض وفوق السقوف!
ما أعذب صوت المطر
على مسامع قلب أصابه الملل.

ينهمر الدمع دونما سبب
في ذا القلب الذي أصابه القنوط

ماذا ؟ أما هناك أية خيانة؟
هذا الحزن هو إذاً بلا سبب؟

إنه لأسوأ حزن
ألا أعرف لماذا
دونما حب، ودونما كره
قلبي يحس بفيض من الألم

ترجمة لطيفة ديب

السيارة الصغيرة الصفراء

موسى كوناتي(*) - مالي

ترجمة ساسي حمام

مرت سيارة زاعقة كإعصار مثيرة سحابة من الغبار الأحمر غلف «حميدة» من الرأس حتى القدمين، انحنى الطفل والتقط حفنة من الحصى رماها كيفما اتفق فلم تصب الهدف، عندئذ جرى خلف السيارة شاتماً السائق ومواصلاً رمي الحجارة.

(*) **موسى كوناتي**: مرب وروائي وقاص من مالي ولد سنة 1951 نشر عدة مجموعات قصصية وروايتين: ثمن الروح 1981 وابن الصدى سنة 1986.

- حميدة! حميدة! هووو! نادته أمه التي تمشي مع مجموعة من بائعات الحليب في الطريق الرئيسة قرب الجسر الحديدي الصغير المقام على الوادي الذي جف ماؤه.

- حميدة! هووو!

سمع الطفل أمه ولكنه لم يلتفت إليها، كان عليه أن يعدل عن الملاحظة العبثية للسيارة التي اختفت في منعطف الطريق مخلفة وراءها سحابة من الغبار. شعر حميدة الذي لم يكف عن الشتم بالإهانة فجعل يركز علب المصبرات وقطع الخشب التي تعترض طريقه، كان يمسك بيدٍ قرعة صغيرة على رأسه واليد الأخرى يرفع سرواله الذي يسقط عند كل خطوة.

تتقدم النسوة وراءه مثرثرات ضاحكات، يحملن على رؤوسهن قرعات مملوءة حليباً. تزين معاصمهن وأرجلهن أساور نحاسية ترسل رنات غريبة ناشزة.

عرف حميدة أنه موضوع حديث صاخب. ارتفعت حدة غضبه وحث السير ومع ذلك ميز صوت أمه التي تشرح لزميلاتها سبب إجبار ابنها على

مصاحبتها للسوق ومنعه من الذهاب إلى المدرسة. أسرع حميدة الخطى حتى لا يسمع شيئاً دار مع ناصية الشارع ولما عرف أنه في مأمن من النظرات جرى ولم يتوقف إلا بعد أن ترك النساء بعيداً وراءه، إنه يلهث وينضح عرقاً، يلتفت من حين لآخر، تذكر أقوال أمه وعرف أنها مخطئة، لم يكن متمسكاً كثيراً بالمدرسة. لقد شعر بالارتياح عندما أعلمه المدير أنه لن يدخل المدرسة ما لم يدفع والداه ما عليهما من مبالغ مالية لصندوق أولياء التلاميذ.

لا يهم حميدة إذا قررت أمه أن يبيع الحجارة المنخورة مدة أيام حتى يتحصل على المبلغ المالي الذي يطلبه مدير المدرسة. ولكن لماذا اختارت أمه هذا اليوم الذي ينتظر فيه ابنها موعداً ذا أهمية خاصة؟

هو يعرف أنه ليس هناك بضاعة لا يقبل عليها الزبائن كالحجارة المنخورة وأنه ليبيع الكمية الصغيرة الموجودة في القرعة يلزمه أسبوع على الأقل.

يجب عليه أن يبقى اليوم إلي ما بعد الزوال منتظراً زبائن يفترض أن يكونوا بين بائعات الحليب

والتوابل الثرثارات والمزعجات. لذلك احتج عندما أعلمته أمه بمشروعها.

«لو كان أبوك هنا لما وجدت الشجاعة أن... الطريقة نفسها... إنه لا يحتفظ من الرجل الذي كان أباه غير صورة رجل شيخ هزيل الجسم... جميل... يمسك باستمرار بين قواطعه غليوناً محشواً دخاناً ذا رائحة كريهة... ينتقل من منزل إلى منزل لإصلاح نعال أناس أفقر منه، ويقضي بقية وقته تحت شجرة في مدخل قطعة الأرض الصغيرة التي يملكها والضائعة في أحلام لا تنقطع... مثل هذا الرجل لا يمكن أن يؤذي ذبابة... «تعرف أباك جيداً... حميدة... لأنك تعرف أنه ليس هتاف...» وذات يوم لف الجيران الشيخ الهزيل صاحب الغليون في كفن وحملوه إلى المقبرة التي لن يرجع منها... «لو كان هناك.. أبوك...» إنها شمس «مّاوو»: تبرز في الصباح كالمسحورة فتغرق الناس والأشجار والأرض بأشعتها وتخنق المدينة ويصفر الأفق ويتحول النهر إلى مرآة عملاقة تخطف الأبصار... إنها تهيمن على

كل شيء حتى غروبها وعندما تختفي تخلف وراءها حرارة لا تطاق.

مسح حميدة العرق المتصبب على جبينه بطرف قميصه، غرقت أقدامه الصغيرة في الرمل الدافئ اللامع مثل التبر. التفت الطفل فتأكد أن حرارة الشمس هزمت ثرثرة النساء، تهب الريح بلطف فتغرق المدينة في رائحة سمك متنوع.

يلتفت الطفل مرة أخرى، يبتسم عند رؤية النساء وهن يتبعنه ببطء الواحدة وراء الأخرى، شعر بالانتعاش فحث الخطى.

تسير السيارات متمهلة بمحاذاة السوق في الشوارع العريضة التي تحفها بعض الأشجار متفادية بسهولة مجموعات التلاميذ المرحين والتجار المسرعين، تركت المساحات الرملية الواسعة مكانها للمنازل الواطئة المبنية بالطوب الرمادي والأصفر والعمارات ذات الطابع السوداني.

يغوص الطفل في الجلبة، يحيى بفرح زملاءه الذين ينادونه بصوت مرتفع ويبادلهم بعض التفاهات

ثم يواصل طريقه - الأصوات التي تنتشر في الفضاء أصبحت صراخاً، دخل حميدة السوق واتجه نحو الأخصاص المصطفة المسقوفة بصفائح القصدير المتموج. عرف مكان أمه التي اعتادت الجلوس فيه. دفع حجراً كبيراً بجانب الكرسي. جلس ووضع القرعة الصغيرة بين رجليه وبقي يتأمل الحشد المختلط في حركته الدائبة، يساوم، يصيح، يقهقه، ولكن لم يمض وقت طويل حتى فقد المشهد كل تأثيره وبقي الطفل هامداً، فارغ الرأس مفتوح الفم.

لم يلاحظ وجود أمه إلا بعد أن سمع ضحكتها الرنانة وهي تلبي طلب زبونتها الأولى، شعر حميدة بالانقباض فجأة وبعد مدة من التردد أدار رأسه ببطء ونظر إلى أمه خلسة، المرأة غارقة في ثرثرتها المعتادة مع البائعات ولا تعيره أي اهتمام فأدار رأسه.

ارتفعت الشمس فأصبحت كقطعة من الحديد المحمي حتى البياض وصار الرمل محرقاً وبدأ الظل يتقلص شيئاً فشيئاً ولكن الحشد المتحرك في ازدياد مستمر.

يقرقع حميدة أصابعه بعصبية، يضرب رجليه على الأرض وينظر تارة لأمه وتارة أخرى للقرعة التي لا تثير اهتمام أحد. ساعة الموعد قد اقتربت، رفع الطفل عينيه إلى الشمس التي خطفت بصره فأغمض عينيه حتى يضع حداً للدوار الذي استبد به. إذا مضت ساعة الموعد؟ أراد أن ينظر من جديد إلى الشمس ولكنه عدل عن ذلك. أصبح قلبه يخفق بسرعة فخاف الطفل أن يقف: وضع كفيه على صدره محاولاً وضع حد للخفقان المتسرع دون جدوى. غمر العرق وجهه والتصقت ثيابه ببدنه، الذهاب، يجب عليه أن يذهب بدون تأخير، يجب عليه أن لا يأبه لتذمرات أمه.

شيء رن بعيداً... يشبه الناقوس... اهتز حميدة وبما أن أمه مازالت تتحدث مع النساء الأخريات، نهض، تأخر بعض خطوات، اندس بخفة بين الأوضام والكراسي، اختبأ وراء مخزن ثم أطلق ساقيه للريح، بدأ يجري بسرعة، نازفاً عرقاً، لاهثاً، تغوص رجلاه الصغيرتان في الرمل الملتهب، لا يرى شيئاً ولا يسمع شيئاً، لا يهمه غير الموعد الذي ملك

عليه قلبه وعقله ومنعه من الشعور بلدغات الشمس ووخز الأشواك وطعم العرق المالح في فمه وفي عينيه.

أخيراً ظهرت المدرسة، لقد تفادى الاصطدام بالسلك الشائك الذي تسلقه في الوقت المناسب، لقد فات الأوان، لقد انتهت حصة الراحة ودخل اخر التلاميذ إلي الأقسام. بقيت عينا الطفل مشدودتين للساحة الفارغة. رأى من خلال النوافذ عشرات الرؤوس الصغيرة، امتلأت عيناه بالدموع وترك مكانه ببطء. شعر بألم حاد يجتاح جسمه. ولاحظ أن الأشواك أدمت يديه ولم يعد يشعر بوجودهما.

غمره الحزن فابتعد عن المدرسة ببطء بينما كان الأطفال وراء يستظهرون جماعياً شعراً حدس أنه رائع رغم أنه لم يفهم منه شيئاً عندئذ فاجأه الندم لأنه غير موجود بين رفاقه رغم إجباره على البقاء ساكناً طيلة ساعات، طبعاً هناك عصا المعلم ولكن أبيات القصيدة ترن في وجدان حميدة بكل قوة تحيي فيه الأيام الماضية محاطة بهالة سحرية.

اجتاز الطفل البئر ذا المثاب المرتفع المحفور في

قلب الطريق، خفف السير قرب مكتبة الأناجيل الصغيرة صاحبها الشيخ الأصلع يهديه في بعض الأحيان صوراً مقدسة ولكنه لا يدخلها. تذكر فجأة السوق وفكر أن أمه تبحث عنه باكية، تسمر في مكانه، قرر الرجوع على أعقابه فرأى عن بعد أمتار منه كبشين يتصارعان بشراسة، تتقارع قرونهما، ومن حين لآخر يقع المتصارعان المقدامان على الأرض.

انفجر حميدة ضاحكاً، تبخر حزنه وبدأ يمشي تحت شمس غمرت كل شيء ولم تترك غير القليل من الظل تحت الأشجار. هناك ينتصب المسجد الوحيد المبني بالطوب ذو الأشكال المتفردة حيث يرقد الأتقياء، لقد حافظ على شكله بين الأحياء الإسمنتية الجديدة في الرمل الممتد إلى اللانهاية مكوناً آلاف الكثبان تغمرها الحرارة.

تباطأ الطفل في سوق الملح، انشغل بتأمل بعض السكان المعممين المتربعين حول كأس شاي، شكلهم غريب بين جمالهم الباركة وكأنها تتذكر المسافة الطويلة التي قطعتها لتصل إلى مناجم الملح بالشمال

البعيد عن مدينة «فاوو» هذه التي لا تقل شمسها حرارة ولكن هناك توجد الأشجار الكثيفة التي توفر ظلاً وارفاً يأخذون فيه نصيباً من الراحة وهم جديرون به، على بعد بضعة أمتار يجري النهر فيلطف الحرارة الشديدة، يسمع حميدة صياح وضحك المستحمين وخرير الماء.

- حميدة! حميدة! هووو!

وضع الطفل يده على جبينه لتفادي أشعة الشمس. أحد السابحين يشير إليه، يدعوه للالتحاق به ودون تردد نزع ثيابه وجرى نحو الماء وما إن وصل حتى ارتمى في الماء الفاتر وشرع في السباحة بفرح ونشاط متوجهاً نحو الذي دعاه ولم يمض وقت طويل حتى أصبح بين الصبيان.

غادر حميدة النهر واتجه نحو المدرسة، وكلما اقترب منها ازدادت خشيته وتعاقبت الأسئلة في رأسه. بعد قليل يكون منتصف النهار، وإذا لم يأت اليوم؟ وإذا رجع إلى منزلهم قبل الأوان؟ وإذا تراجع عن وعده أو نسي؟ رن الناقوس فتسمر في مكانه

وتصبب جسمه عرقاً وبقي ينتظر قلقاً. خرج التلاميذ ضاحين كعادتهم عند آخر كل حصة. يا إلهي إنه لم يأت! لقد نسي وعده! لا. ها هو! لم يستطع كبت فرحه. انطلق حميدة نحو آخر التلاميذ «باي» ناداه ثم مسك يده، حاول «باي» الابتسام ولكن مسحة الحزن بقيت على وجهه. لقد أسقط في يده وغصباً عنه نظر إلى رفيقه الذي يرتدي بدلة كستنائية اللون. وينتعل حذاء ذا حلقات ذهبية نظر دون أن يعرف في أي شيء يفكر:

- «باي» هل أنت مريض؟ سأله بصوت مرتعش.

- لست أنا. أجاب «باي».

- من إذاً؟

- إنه «ديك» كلبنا، يرفض الأكل منذ الأمس.

وفي الحين ظهرت دمعتان على وجنتي الطفل فشعر حميدة نحوه بالشفقة وفجأة قال لصديقه:

- اذهب إلى منزلكم وسألتحق بك بعد مدة.

فقال «باي» محتجاً:

- لا.. لا يمكن.. هيا معي حتى أعطيك ما وعدتك به.

ولكن حميدة جرى مبتعداً من جديد، لا يمكن أن يموت «ديك» وإلا فإن «باي» لن يكف عن البكاء وستكون الحياة حزينة، واصل الجري حافي القدمين تحت الشمس الحارقة متصبباً عرقاً. وقف قرب المسلخ. بعض الكلاب سبقته تحت الشجرة التي توضع تحتها العظام. تردد برهة ثم تشجع وبكلتا يديه رجم الكلاب فهربت. كلب واحد أصفر اللون لم يتحرك. وعندما وضع حميدة آخر عظم إسفنجي في جيب عباءته هجم عليه الكلب الأصفر اللون وعض يده اليسرى، صاح حميدة وضرب الكلب على رأسه بجمجمة خروف فأنَّ الكلب وهرب.

كان الطفل في طريق العودة يشعر بالسعادة والغبطة رغم شعوره بالألم في يده اليسرى والتعب والشمس لن يموت «ديك» ولن يبكي «باي» ولن تصبح الحياة حزينة.

كان صديقه ينتظره تحت الشجرة عند عتبة

البيت ماسكاً صندوقاً لم يجلب انتباه حميدة المنهك في إخراج العظام الإسفنجية. التمع وجه «باي» وبيد لف العظام في قميصه وباليد الأخرى قدم الصندوق لحميدة وبقيا واقفين يتبادلان النظرات مبتسمين صامتين «باي» هو الذي همهم: «شكر جزيلاً حميدة».

ودخل المنزل مستجيباً لصوت أنثى. ذهب حميدة بدوره، التفت مرتين آملاً أن يرى صديقه ولكنه لم ير غير المنزل الجميل كأنه يراقبه. كانت السعادة تغمره فلم يلاحظ أن السماء قد اسودت وظهرت في الأفق سحب كثيفة مثل أنهار من الدماء: إنها عاصفة رملية تتأهب للانقضاض على «فاوو». لا يهم مادام يضم إلى صدره الشيء الذي يحلم به: سيارة صغيرة صفراء من البلاستيك.

* * *

السكران

فرانك أوكُونَر

ترجمة عبداللطيف الخياط

كانت وفاة السيد دولي الذي يعيش في منزل موازٍ لمنزلنا ضربة قاسية لوالدي. كان السيد دولي تاجراً متجولاً له ولدان يعيشان في الدومينيكان ويملك سيارة خاصة به، أي أنه كان من الناحية الاجتماعية فوق مستوانا بدرجات واسعة، ولكنّه لم يكن يتّصف بأي غرور كاذب. كان السيد دولي

مثقفاً، ومثل كلّ مثقف كان أحبّ شيء إليه هو الحديث. وكان والدي من ناحيته جيد القراءة، ضمن حدوده، ويستطيع أن يقدّر المتحدث الذكي قدره. كان السيد دولي متميّزاً في ذكائه، كما إنه لا يكاد - من خلال معارفه التجار ومن علاقاته مع الكتبة - يفوته شيء من الأخبار عمّا يجري في المدينة. تراه يعبر الشارع مساء بعد مساء نحو بوابتنا لينقل لوالدي الأخبار وما خلف الأخبار. كان يتحدّث بصوت منخفض مسترسل وعلى وجهه ابتسامة العارف، وكان والدي يصغي في دهشة، وهو يدلي بين الحين والحين بكلمة تعمل على استمرار الحديث، ثمّ فيما بعد يدخل في جلبة إلى والدتي يسألها بلهجة ظافرة ووجه مشرق: «هل تعلمين ماذا كان السيد دولي يحدّثني؟» ومنذ عرفنا السيد دولي كنت إذا حدّثني أحد معلومة غريبة أكاد أسأله: هل حصلت على هذه المعلومة من السيد دولي؟

لم آخذ وفاة السيد دولي مأخذ الجدّ حتى رأيته حقّاً ملفوفاً بكفنه البنّيّ، وحتى بعدئذ شعرت أنه لا بدّ من وجود خدعة في الموضوع، وأن السيد دولي

سيظهر عند بوابتنا في إحدى الأمسيات ليحدّث والدي عن مستجدات الأخبار. ولكن والدي كان في كرب شديد، لأن السيد دولي كان من جهة في مثل سنّ والدي، ولسبب ما يشعر الأقران بأن وفاة أقرانهم فيها نذير شخصي لهم، ومن جهة أخرى لم يعد هناك من يخبر والدي باللعبة القذرة خلف تصرفات الشركة. إن من يستطيعون في زقاق بلارني أن يقرؤوا الصحيفة اليومية كما يقرؤها السيد دولي يعدّون على الأصابع، ولا أحد من هؤلاء يمكن أن يتجاهل حقيقة أن والدي ليس سوى عامل عادي. وحتى ساليفان، وهو مجرد نجّار، كان يرى نفسه أعلى من والدي بدرجة غير قليلة. والخلاصة أن موت السيد دولي كان حادثاً أليماً.

وضع والدي الصحيفة من يده، وقال متأملاً: «ستنطلق الجنازة إلى مقبرة كراه في الساعة الثانية والنصف».

وقالت والدتي بصوت متوجّس: «ولكنك بالطبع لا تفكر في المشاركة بالجنازة».

فردّ والدي: «سوف يتوقعون مني الحضور، ولا أريد أن أعطيهم الفرصة أن يتكلموا عني».

وقالت والدتي بغيظ مكتوم: «أعتقد أن أيّ أحد لن يتوقّع منك أكثر من العزاء بعد الدفن».

(قالت هذا بالطبع لأن الذهاب إلى العزاء يكون بعد وقت العمل، بينما الذهاب إلى الجنازة يعني تفويت أجر نصف يوم من العمل).

ثم أضافت: «ثم إن الناس بالكاد يعرفوننا».

وأجاب والدي: «أرجو الله أن يصرف عنّا السوء. فلو كانت المصيبة حلّت بنا لكنّا نرغب في أن يبدي الناس اهتماماً».

ومن الإنصاف أن أبيّن أن والدي كان دائماً على استعداد أن يفوّت نصف يوم من العمل من أجل جار قديم، ليس ذلك لأنه يحبّ الجنائز، ولكن لأنه رجل ذو ضمير حيّ، يسلك مع الآخر بحسب ما يحبّ أن يسلك الآخر معه. ولم يكن ليرضيه شيء لو توفّي هو أقلّ من جنازة لائقة. ومن الإنصاف لوالدتي أن أقول إنّ

ضياع نصف يوم عمل لم يكن هو الذي يقلقها ، رغم أن وضعنا لم يكن يسمح لنا بضياعه.

فالحقيقة أن نقطة الضعف الكبرى لدى والدي هي شرب المسكرات. كان يمكن أن يبقى بعيداً عن المسكر شهوراً بل سنين بلا انقطاع، ومادام بقي هكذا فهو رائع روعة الذهب. يكون الأوّل في النهوض صباحاً، فيعدّ لوالدتي فنجاناً من الشاي لتشربه قبل أن تنهض من سريرها ، ولا يخرج من المنزل في المساء بل يبقى ليطالع الصحيفة؛ ويدّخر المال حتى يشتري لنفسه بذلة من الصوف وقبعة، ويسخر من الرجال الذين يضيعون المال الذي عانوا في تحصيله ثم ضيّعوه في الحانات؛ وأحياناً يجد أن لديه ساعة فراغ فيأخذ ورقة وقلماً ويحسب بدقة كم وفر في كلّ أسبوع من خلال امتناعه عن الشراب. ولكونه متفائلاً بطبعه فقد يتابع هذا الحساب لكل حياته المتوقعة، ويجد المجموع مذهلاً، فهو سوف يتوفى عن مئات الدولارات.

ولو كنت قادراً وقتها على الربط بين الأمور

لوجدت في مثل تلك المقارنات والحسابات مؤشراً سيئاً، لأنها تشير إلى شعور بالاعتزاز لأنه أفضل من غيره من الجيران. ومثل هذا الاعتزاز سوف يؤدّي عاجلاً أم آجلاً إلى شعور بالحاجة إلى الاحتفال. وحينما يصل إلى هذا الحدّ يشرب كأساً، ليس من الوسكي بالطبع ولا أمثال ذلك، وإنما شيئاً خفيفاً، كأساً من الجعة مثلاً. ويؤذن هذا بنهاية والدي. فبمجرّد أن يشرب الكأس الأولى يدرك أنه جعل من نفسه أحمق، فهو يشرب كأساً ثانية لينسى شعوره هذا، ثم يشرب الثالثة لينسى أنه لا يستطيع أن ينسى، ويأتي أخيراً إلى البيت يتمايل من السكر. وبعد ذلك تكون قصته هي قصة السكران المعروفة، فهو يغيب عن العمل في اليوم التالي بسبب الصداع، بينما تذهب والدتي إلى مكان عمله لتقدم الأعذار، ويستمرّ لمدة أسبوعين وهو في حال من الفقر والوحشية والقنوط. وكلّما بدأ بتعاطى الشراب يستمرّ في هذا إلى أن تباع حاجات المنزل حتى ساعة المطبخ. كنا أنا ووالدتي ندرك كلّ المراحل المؤلمة، ونرتاع لكل حادث يسبب تلك السلسلة من المراحل،

وأحد الأحداث التي تسبب مثل تلك السلسلة هي الجنائز.

قالت والدتي بصوت ينم عن كربها: «سوف أضطرّ أن أعمل لدى دنفي لمدة نصف يوم. ولكن من سيعتني بلاري؟».

وقال والدي بأريحيّة: «أنا أعتني به، فهذا السير القليل سوف يفيد جسمه».

انتهى الحديث عند هذا، فرغم أننا كنا نعلم جميعاً أنني لا أحتاج إلى أحد يعتني بي، وأنه كان من الممكن جداً أن أبقى في البيت لأعتني بسوني، فإنه تقرر أن أرتبط بوالدي لأكون نوعاً من الكابح لما قد يفعله. لم أكن قد نجحت على الإطلاق فيما سبق في دور الكابح، غير أن والدتي بقيت تثق بي ثقة عظيمة.

حينما عدت من المدرسة في اليوم التالي كان والدي هناك وقد أعدّ الشاي لي وله. ثم خرجنا للمشاركة في الجنازة، وقد لبس والدي خير ما عنده من ملابس. وكان مما أبهجه جداً أن اكتشف أنّ بيتر

كرولي هو بين المشاركين بالجنازة. كان بيتر كرولي هذا مصدر خطر آخر على تورّط والدي في الشراب. كانت والدتي تقول إنه رجل دنيء، لا يذهب إلى الجنائز إلاّ من أجل تناول المشروبات بالمجان. وقد ظهر في هذه المرّة أنه لا يعرف السيد دولي حتى مجرّد معرفة. كان أحد أولئك الحمقى الذين يضيعون أموالهم أو أموال غيرهم في شرب المسكرات، وغالباً ما تكون أموال غيرهم.

كانت الجنازة مهيبة من وجهة نظر والدي. لقد درسها بعناية قبل انطلاقنا خلف التابوت تحت شمس الأصيل. وقال بصوت معبّر: «خمس عربات، وست عشرة سيارة مغطاة، وستة أعضاء من المجلس البلدي. إنني لم أرَ مثل هذه الجنازة منذ جنازة ويلي ماك».

وقال كرولي بصوت أجش: «لقد كان رجلاً محبوباً».

وقال والدي بنزق: «سلني أنا، ألم أكن أعزّ أصدقائه؟ فقبل موته بليلتين فقط كان يحدّثني عن

مشروع الإسكان، فهذه الشركة تمارس السرقة ليلاً نهاراً. ولكن حتى أنا لم أدرك أن علاقاته واسعة إلى هذا الحدّ إلاّ اليوم».

كان والدي يستمتع بكلّ ما يراه كأنّه صبيّ، يستمتع بالمشاركين في الجنازة، وبالمنازل الجميلة، وكنت أدرك أنّ نذر الخطر على أشدّ ما تكون. فكلّ هذه الأمور تستثير لدى والدي الخفة والإعجاب، وهي صفات طبيعية لديه. لقد كان ينظر بسرور حقيقي وهو ينظر إلى صديقه ينزل إلى قبره. لقد شعر أنّه أدّى واجبه تجاه السيد دولي، وأنه مهما شعر بالافتقاد لصديقه في أمسيات الصيف الطويلة، فإن صديقه لن يكون لديه ما يلومه عليه.

في طريق العودة مرت بنا العربات مثيرة عاصفة من الغبار على بعد عدة مئات من الأمتار من الحانة، وعجّل والدي خطاه، فقد كانت قدماه تسببان له المتاعب في الجوّ الحارّ، ونظر والدي بتلهف خلف ظهره صوب جمهور المعزّين في تقدّمهم من على التلّ. إن تجمع عدد كهذا العدد قد يجعل المرء ينتظر وقتاً طويلاً قبل أن تقدم له ضيافته.

ثم وصلنا الحانة أخيراً، فوجدنا العربات قد أوقفت خارجاً، ووجدنا رجالاً على محياهم نظرات رزينة يقتربون بحذر صوب العربات ليقدموا التعازي لنساء خجولات قد أبعدن ستائر العربات ليتقبلن تلك التعازي. ثم دخلنا الحانة نفسها فلم نجد هنا إلا السائقين وامرأتين متلفعتين بوشاح. وشعرت بساعة الخطر، فإذا كان لي أن أعمل ككابح فقد حان الوقت لأفعل ذلك. وشددت والدي من ذيل معطفه، وقلت: «والدي، هل بإمكاننا أن نذهب الآن إلى البيت؟».

فأجاب وهو يفيض بالعطف: «لقد كدنا ننتهي. سوف نشرب زجاجة من شراب الليمون ثم ننطلق إلى البيت».

عرفت حالاً أنه يقدم لي رشوة حتى يسكتني، وكنت كعادتي ولداً ضعيف الشخصية. ثمّ طلب والدي شراب الليمون وباينتين (والباينت هو ثمن جالون) من الجعة له ولصديقه كرولي. وكنت عطشاً فشربت شرابي حالاً، غير أن والدي لم يكن هذا شأنه، فقد مرت عليه شهور وهو في امتناع عن الشراب، وهو يأمل مقداراً لا حدّ له من المتعة في هذه الليلة.

فأخرج غليونه ونفخ فيه ينظفه، وملأه، وعيونه تنظر في لهفة. ثم أدار ظهره عمداً جاعلاً الشراب وراء ظهره، وأسند مرفقه إلى الكاونتر، وكأنه لا يشعر بوجود شراب خلفه، ثم نفض يديه ليزيل عنهما ما علق بهما من تبغ. كلّ هذا كان ينبئ بأنه يستعدّ لسهرة طويلة. لا شكّ أنه كان يستعرض في ذهنه كلّ الجنازات المهمّة التي شارك فيها في كلّ حياته. وفي تلك الأثناء غادرت العربات ودخل المعزّون الأقلّ شأناً حتى امتلأ بهم نصف الحانة.

عدت أجذب والدي من جانب معطفه وقلت: «أبي. ألا نستطيع أن نذهب إلى البيت الآن؟».

فقال بلهجة لاتزال عطوفة: «إن والدتك لن تصل إلى البيت إلا بعد وقت طويل. لماذا لا تخرج وتلعب في الشارع؟».

بدا لي أن الكبار يتحدّثون ببرود حينما يفترضون أن الصغير يستطيع أن يخرج وحده ليلعب في شارع غريب. وشعرت بالملل، كما حدث مرّات من قبل. لقد كنت أعلم أن والدي قد يبقى هنا حتى

أواسط الليل، وأعلم أنني قد أضطر أن أسنده حتى يصل إلى البيت وقد نالت منه الثمالة، وكلّ العجائز في زقاق بلارني ينظرن من أبوابهن ويقلن: «انظروا إلى ميك ديلاني، لقد سقط ضحية عادته مرة أخرى». وكنت أعلم أن والدتي ستكون نصف مجنونة من القلق، وأن والدي لن يذهب إلى العمل في اليوم التالي، وأنه قبل أن ينتهي الأسبوع ستجري والدتي إلى محل الرهن وهي تحمل الساعة تحت شالها. وكم يبدو المطبخ عارياً بدون الساعة.

كنت لاأزال عطشاً، وفكّرت أنني لو وقفت على رؤوس أصابعي فسوف أستطيع أن أطال كأس والدي، وبدا لي أن من الطريف أن أعلم طعم الشراب. كان والدي ينظر إلى الجهة المقابلة، فمددت يدي إلى الكأس ورشفت بحذر. كانت النتيجة خيبة ظن شديدة، وتعجبت أن والدي يستسيغ مثل هذا الشراب، وبدا لي كأنه لم يجرب في عمره شراب الليمون.

خطر ببالي أن أنبهه إلى طعم شراب الليمون، ولكنه كان في زهو شديد. كان يتحدث عن العصائب

فوق الرأس في الجنائز، ويمثل حمل البندقية في الجنازة، ويترنم بقطع من لحن تشوبين "مارس الخامد". وكان كرولي يومئ برأسه باحترام. مددت يدي إلى الشراب مرة أخرى ورشفت رشفة أطول، وقلت لنفسي إن الجعة قد تكون مقبولة، وبدأت أشعر بمزاج فلسفي وبأنني أحلّق؛ شعرت بأن الحان جميل وبأن الجنازة كانت مهيبة، وأن المستر دولي لو اطلع عليها من قبره فإنّه سيبتهج بها.

والعجيب في الجعة أنها تحملك على أجنحة وتحلّق بك فوق الغيوم، وترى كيف أنك تجلس إلى الكاونتر واضعاً رجلاً على رجل، تستند إلى البار، لا تهمك التوافه وإنما تنفذ إلى الأعماق، وتتأمل بأمور كبيرة حول الحياة والموت. وفيما أنت في ذلك تلاحظ كم أنت مضحك في عين الآخرين، وتشعر بميل للقهقهة. وبينما أنهيت باينت الجعة، كنت قد تجاوزت تلك المرحلة أيضاً، فقد صار من الصعب أن أصل إلى الكاونتر؛ لقد بدا أعلى مما كان. ثم بدأ يتملكني حالة من السوداويّة.

ومدّ والدي يده وهو مستمرّ في حديثه، ثم

توقّف. نظر أولاً إلى كأسه الفارغ، ثم نظر حوله صوب وجوه الناس. ثم قال بلهجة منبسطة، وكأنه يقبل هذه المزحة: "ما هذا ؟ من فعل هذا ؟"

سرت لحظة صمت، نظر في أثنائها مدير الحانة والنساء العجائز إلى والدي أولاً ثم إلى الكأس ثانياً.

قالت إحدى النساء بصوت ينمّ عن الانزعاج: «لم يفعل ذلك أحد يا سيدي. هل تعتقد أننا لصوص؟ ».

وقال مدير الخان كأنّه تلقّى صدمة: «لا يفعل ذلك أحد شيئاً كهذا يا ميك».

فرد أبي، وابتسامته تتلاشى عن وجهه: «لابدّ أن أحداً ما فعلها! ».

وقالت نفس المرأة الأولى: «حسناً. إذا كان أحد فعلها ، فلا بدّ أن يكون أقرب الناس إلى الكأس!" قالتها وهي ترمقني بنظرة سوداء. وفي نفس اللحظة بدأت الحقيقة تنكشف لوالدي، ولا شكّ أن عينيّ بدتا في تلك اللحظة زائغتين. فانحنى والدي عليّ وأمسك بي يهزّني.

ثم سألني بهلع: «هل أنت بخير يا لاري؟».

نظر كرولي صوبي وافترّ فمه عن ابتسامة عريضة، ثم قال: «هل يتصوّر أحد أن يحدث هذا؟».

أمّا أنا فقد كنت أتصوّر أن يحدث هذا، وبكلّ بساطة. فقد بدأت وقتها بالغثيان، وقفز والدي فزعاً، فقد خشي أن ألوّث بذلته الخاصة بالمناسبات، وفتح الباب الخلفي بسرعة. ثم صاح: «اركض! اركض! اركض!».

رأيت من خلال الباب المفتوح الشارع قد أضاءته الشمس، وركضت نحو الخارج، ولم ألحق في الوقت المناسب، فقد قذفت ما في بطني نحو الحائط ولوّثته جداً، أو هكذا بدا لي في ذلك الوقت. وكعادتي في الالتزام بالأدب قلت: آسف، قبل أن يخرج الاندفاع التالي. وجاء والدي وهو لا يزال خائفاً على بذلته وأمسكني من خلفي.

صرخت كالعويل واتجهت إلى داخل الحان جالساً على المقاعد المجاورة للنساء المتوشّحات. وانكمشن عني، وهنّ لايزلن في غضب من توجيه التهمة إليهنّ.

قالت إحداهن بلهجة الرثاء: «يا الله! أليس أمثال هؤلاء من سيصبحون آباء؟».

وقال صاحب الحان مرتاعاً وهو يصب الرمل على ما تلوث: «يا ميك. هذا الصغير لا يجوز أن يبقى هنا، تصوّر لو جاء شرطي الآن».

فقال والدي في أنين، وعيناه شاخصتان، ويداه مطبقتان: «رحمتك يارب! ما هذا الحظ التعيس؟ ماذا ستقول والدته؟ ليت الأمهات يبقين في البيوت ويرعين أولادهنّ». ثم أضاف في زمجرة مخاطباً الحانوتي، حتى يرضي المتوشحات: «هل مضت كل العربات يا بيل؟».

فأجاب الحانوتي: «لقد سارت كل العربات منذ أمد طويل يا ميك».

عندئذ قال والدي يائساً: «أنا سآخذه إلى البيت.. لن تخرج معي بعد اليوم». ثم أخرج منديله النظيف وقال: «ضع هذا على عينيك».

وكان الدم على المنديل أول ما أشعرني أن هناك

جرحاً، وحينما علمت بتدفق الدم من صدغي رفعت صوتي بصرخة أخرى.

قال والدي وهو يوجهني إلى الخارج: «صه، صه! يظن من يسمعك أنك سوف تموت. تعال. سوف نغسل ذلك حينما نصل إلى البيت».

ثم أضاف كرولي وهو يمسكني من الطرف الآخر: «اثبت الآن أيها الفتى».

لم أرَ في حياتي رجلين أقلّ معرفة من هذين بأثر الشراب في الإنسان، فلدى تلقّي أوّل نسمة من الهواء الطلق ودفء الشمس صرت أكثر ترنّحاً وتمايلاً من قبل.

قال أبي متأوهاً: «يا ربنا العظيم! الطريق أمامنا طويل. ألا تستطيع أن تعتدل في مشيك؟».

لا، لم أستطع ذلك. ورأيت كل امرأة في زقاق بلارني قد خرجت، وكلّهنّ قد فغرن أفواههن للمنظر الغريب، لقد رأين رجلين في وسط العمر ليس عليهما أثر الشراب يأخذان فتى ثملاً إلى بيته وفوق عينه جرح طريّ. وتردّد والدي بين رغبته في إيصالي إلى

المنزل والحاجة إلى أن يشرح للجيران أن ما حدث لم يكن من ذنبه. توقّف أخيراً عند منزل السيدة روش، وقد تجمع عنده عصابة من النساء العجائز. لم يعجبني منظرهن من أول لحظة، فقد بدا عليهن اهتمام بي أكثر من اللزوم. وضعت يدي في جيوبي، وتذكرت المستر دولي المسكين، ورفعت عقيرتي بأغنية يحبها والدي.

وقالت السيدة روش: «صوت جميل، فليباركه الله».

كان هذا رأيي أيضاً، ولكنّ والدي أدهشني وهو يدعوني إلى الصمت ويهددني بحركة من إصبعه. غير أني عدت إلى الغناء بصوت أعلى من ذي قبل.

وعاد والدي يقول بصوت كحدّ السيف، وهو يحاول أن يضع ابتسامة على وجهه لما يعلم من مراقبة السيدة روش. «صه! صه! تعال سأحملك حتى البيت، فقد اقتربنا».

لكنني مهما كنت ثملاً فلم أكن لأسمح لأحد أن يهينني بالحمل.

صحت في وجه والدي رافضاً. ولسبب ما شعرت العجائز بأن منظرنا مضحك جداً، فقد كادت جنوبهن تنشقّ من الضحك. فتملكني الغضب، وصحت في وجوههن، وأنا ألوح بقبضتي: «على من تضحكن؟ عسى الضحكة تختفي من هذه الوجوه إلى الأبد!».

غير أن كلامي بدا لهن مضحكاً أكثر من أي شيء سبق، فازددن ضحكاً. فصرخت في وجوههن: «كفى أيتها العجائز الشمطاوات!».

وهنا ترك أبي كلّ محاولة للتظاهر بالمرح، وسحبني بالقوة، فلم أعد أرى النساء إلا بالنظر إلى خلفي.

وظلّ أبي يقول: «لن يتكرر هذا أبداً! لن يتكرر!» غير أني لم أفهم، ولا أعرف حتى اليوم هل كان يقصد إنه لن يكرر الشراب، أو لن يأخذني معه مرة أخرى.

وتقيأت مرة أخرى في البيت، وأخذت الحمى تسري في جسمي. أما والدي فكان يعدّ الطعام، وأنا أسمع تحركاته من فراشي.

ثم دخلت أمي، وكانت هائجة، بل كانت في هستيريا. صرخت في وجه أبي: «ماذا فعلت بابني يا ميك ديلاني! أعطيته الشراب حتى يسكت عنك وعن ذلك الحيوان الآخر».

صرخ والدي بألم حينما أدرك كيف أخذت القصة بعداً آخر، وكيف فسرها الناس، وكيف صدقتهم والدتي.

وحينما رأتني ورأت جرحي العميق أخذت تئن.

غير أن والدتي كانت سعيدة في اليوم التالي حينما قام أبي بكل اهتمام ومضى إلى عمله يتأبط سلة فيها غداؤه. وقالت لي وعيناها تبرقان: «يا أيها الفتى الشجاع، لقد عرفت كيف تخلصه من عادته السيّئة».

* * *

قصيدتان

مبيلاسون ديبوكو - الكاميرون

Mbella Sonne Dipoko

تاريخنا

إلى أفريقيا ما قبل الاستعمار
ووصلت الأمواج،
مبحرة - مثل غوّاصين مثقلي الظهور
بما جلبوه من البحار البعيدة -
بريقها يوهم بوجود لآلئ،

بينما نحو الشاطئ راحت تدفع الزوارق بقوّة
والتي بدت بدورها كأنها جثث حيتان طافية.

....

لقد خدعتنا أبصارنا
عندما مرّ شعاع الشمس كالبرق
فوق شفرة الرمح
بينما مدافع الغزو المنطلقة
كانت الصاعقة التي دمّرت الغابة.

....

لذلك غيّرت أيامنا زيّها
من الجلد الطبيعي المصنوع من جلد النمر
إلى القماش المطبوع عليه أسودٌ زائفة
والذي يتحوّل بعد حين إلى أسمال بالية
كأجنحة فراشات مضروبة بالسياط.

الألم

كان كل شيء هادئاً في هذه الحديقة
حتى أعلنت الرياح – مثل مرسول لاهث –
مقْدم الطاغية،
ألا تتذكّرون تلك العاصفة الثائرة؟
على الرغم من خوفها، صنعت الأزهار اليائسة باقة للملك المتجهّم.
كانت الشهب بمثابة الزينة المدلاّة من تاجه.
بينما – مثل الأغصان التي تحدّثت فقط عندما زأرت العاصفة –
كنّا نصرخ في ألم، عندما بدأنا نسقط ممزّقين بالشفرة الباردة لسيفٍ خفيّ.
أعضاؤنا المبتورة هي التي جَرفتها الأمطار بعيداً ولكنها لم تستطع أن تجرف دماءنا،
فقد بقيت ملتصقة بالجدران، ولا يمكن محوها، مثل الصمغ البرّيّ على جذوع الأشجار.

ترجمة يوسف عبدالعزيز

الحكاية الزرقاء

ماركريت يورسونار(*)

ترجمة الغروسي المبارك

كان التجار القادمون من أوروبا جالسين على جسر المركب، أمام البحر الأزرق، تحت ظل أزرق نيلي لإشعة ملأت في أغلب جوانبها برقع رمادية. كانت

(*) Marguerite YOU RCENAR: شاعرة وروائية وقاصة، ومؤلفة رسائل وسير ذاتية، تعتبر أول سيدة تنتخب داخل «الأكاديمية» الفرنسية سنة 1980. مؤلفة مخضرمة تتميز أعمالها بانفتاحها على مختلف الثقافات: الشرقية، الغربية والشمالية والمتوسطية. أهم عملين لها هما: Les Mémoires d'Hadrien وL'Oeuvre au Noir الحاصلين على جوائز دولية عدة.

الشمس تغير مكانها باستمرار بين الجبال، الترنح يجعلها تطفر مثل كرة خارج شبكة اتسعت حلقاتها أكثر من اللازم. كان المركب ينعطف دون انقطاع لتجنب صخور البحر، بينما الربان اليقظ يداعب ذقنه الأزرق.

نزل التجار من السفينة عند الشفق على ضفة مبلطة برخام أبيض. كانت رسوم خطوط تميل إلى الزرقة تمتد على سطح البلاطات الصخرية الكبرى، التي كانت تصلح قديماً لتكسيه المعابد. الظلال التي كان يمدها التجار خلفهم وهم يقصدون اتجاه المساء، كانت أكبر حجماً وأكثر رقة وأقل حلكة مما تكون عليه في غمرة الزوال، بينما تذكر صبغية زرقتهم الكادرة جداً بالازرقاق الدائري الذي يمتد تحت جفون إنسان مريض. كانت تهتز فوق قباب المساجد البيضاء نقوش أشبه بوشمات على صدر ناعم. ومن حين لآخر، كانت تنفلت من بين تلبيسة السقوف حجرة من الفيروز الأزرق، مدفوعة بثقلها، لتسقط فوق سجادات زرقاء ذات طلاوة فقدت نضارتها.

بمجرد بزوغه، بدأ القمر جولانه مثل غولة فوق أضرحة المقبرة المخروطية. كان السماء زرقاء زرقة ذنب حورية بحر برشت، وكان البحار اليوناني يجد أن الجبال الجرداء التي تحد الأفق تشبه أرداف السنتور[1] الزرقاء الحليقة.

كل النجوم كانت تركز أنوارها داخل قصر النساء. دخل التجار إلى ساحة الشرف ليختبأوا من ريح البحر، لكن النساء المرعبات امتنعن عن استقبالهم، فانسلخت أصابعهم دون جدوى من فرط ما لطموا الأبواب الفولاذية التي كانت تلمع لمعان شفرة حسام. كان البرد قاسياً إلى حد أن التاجر الهولندي فقد الأصابع الخمسة لقدمه اليسرى، وبترت سلحفاة حسبها التاجر الإيطالي من خلال الظلمة حجر لازورد الكريم سماوي الزرقة إصبعين من يده اليمنى. وأخيراً خرج أحد الزنوج باكياً فأوضح لهم أن النساء ترفضن كل ليلة مجالسته لأن لونه ليس داكناً بما فيه الكفاية. نال التاجر اليوناني حظوة لديه بإعطائه تميمة أعدت من دم مجفف وتراب مقبرة، فأدخلهم هذا النوبي إلى قاعة كبيرة ذات لون سماوي الزرقة، طالباً

من النساء عدم الجهر بأصواتهن خشية إيقاظ الجمال في اصطبلاتها وإزعاج الثعابين التي ترضع حليب ضوء القمر.

فتح التجار خرناتهم تحجت نظر فضول الخادمات، وسط أدخنة روائح زرقاء؛ لكن أيا من السيدات لم تجب على أسئلتهم، ولم تقبل الأميرات هداياهم. وفي إحدى القاعات داخل اللوحات الذهبية، اعتبرتهم صينية ترتدي فستاناً برتقالياً محتالين، لأن الحلقات التي كانت تهدى لها تختفي عن النظر عند ملامستها لبشرتها الصفراء. لم يلحظوا وجود امرأة بلباس أسود جالسة في أسفل الممر؛ ولأنهم مروا شاردين على ذيل من تنورتها لعنتهم باسم السماء الزرقاء بلغة التتار، وباسم الشمس بلغة الأتراك، وباسم الرمال بلغة الصحراء. في قاعة فرشت بأنسجة العنبكوت، لم يحصلوا قط على جواب من امرأة ترتدي لباساً رمادياً وتتحسس ذاتها باستمرار لتتحقق من وجودها؛ وفي قاعة حمرتها فاقعة، فر التجار عند رؤية امرأة ترتدي لباساً أحمراً وقد كان تفقد كل دمها عبر جرح كبير شق على صدرها، لكنها

لم تكن تبدو أنها تتبين الأمر، ففستانها لم يكن يحتوي أية بقعة دم.

لجأوا في الأخير إلى جناح المطابخ، تشاوروا حول أفضل وسيلة للوصول إلى مغارة الياقوت الأزرق. كان مرور السقائين يشوش عليهم باستمرار، ثم إن كلباً ملأه الجرب كان يلعق جسم التاجر الإيطالي الأزرق ذا الأصابع المبتورة. أخيراً، شاهدوا امرأة سوداء تبرز من درج القبور وقد كانت تحمل قطع ثلج مسحوق في قدح من زجاج غامق. وضعت هذا القدح بلا تبصر فوق عمود من هواء لتتمكن من التعبير عن تحيتها برفع يديها بحرية إلى مستوى جبينها حيث وشمت نجمة المجوس. كان شعرها الأسود - الأزرق ينساب من صدغيها على كتفيها، وعيناها الفاتحتان تنظران إلى العالم عبر دمعتين، بينما فمها كان جرحاً أزرقاً ليس إلا. ثوب فستانها الأزرق البنفسجي الباهت اللون بفعل الإفراط في الغسيل كان ممزقاً عند الركبتين لأنها تعودت على السجود باستمرار من أجل الصلاة.

ولما كانت صماء - بكماء، لم يكن مهماً أن تفهم لغتهم. هزت رأسها بوقار عندما أظهروا لها بالتناوب على المرآة لون عينيها وأثر خطاها على غبار الممر. عرض عليها التاجر اليوناني تمائمه، فرفضت مثل امرأة سعيدة، لكن بابتسامة امرأة بائسة؛ مد لها التاجر الهولندي حقيبته التي ملئت بالجواهر، لكنها انحنت انحناءة تقدير واحترام باسطة فستانها المثقوب بيديها الاثنتين؛ ولم يفهموا ما إذا كانت تعتبر نفسها أفقر بكثير أم أغنى بكثير عن كل هذه الأبّهات.

رفعت المرأة مزلاج أحد الأبواب بواسطة قشة نبتة، فوجدوا أنفسهم في فناء مستدير كما لو كانوا داخل سطل امتلأ حتى الشفة بضياء الصباح البارد. استخدمت الشابة خنصرها لفتح باب آخر كان يطل على السهل، فإذا بهم يندفعون، واحداً تلو الآخر، داخل الجزيرة عبر طريق محاط بمجموعات من نبتة الصبر. كانت ظلال التجار تلتصق بكعوبهم؛ الصغيرة والسوداء مثل الثعابين. وحدها هذه المرأة الشابة

كانت مجردة من الظل، مما جعلهم يعتقدون أنها ربما كانت شبحاً.

تلك التلال الزرقاء عن بعد كانت تتحول إلى سوداء فسمراء ثم رمادية عند الاقتراب منها، لكن التاجر التوريني»[2] لم يفقد عزمه، بل من أجل تقوية عزيمته كان ينشد أنغاماً من بلاده. لدغت عقرب التاجر الفشتالي مرتين، فانتفخت ساقاه حتى الركبتين وأخذتا لون الباذنجان الناضج، لكنه لم يكن يحس بأي ألم، بل كانت خطاه أكثر ثباتاً وجلالاً من باقي الآخرين، كما لو كان يشعر أنه مسنود بدعامتين سميكتين من حجر البازلت. كان التاجر الإيرلندي يبكي لأن قطرات دم باهت كانت تقطر من كعبي الشابة التي كانت تمشي حافية القدمين فوق أجزاء الخزف الصيني والزجاج المكسر.

اضطروا للزحف على ركبهم إلى داخل المغارة التي لم تكن تفتح على العالم إلا من خلال ثغر ضيق ومشقف. لكن المضيق العميق كان أوسع مما يمكن اعتقاده، وعندما ألفت أعينهم الظلام [الدامس]

اكتشفوا في كل جانب أجزاء السماء من بين تصدعات الصخر. كانت بحيرة صافية تحتل وسط ما تحت الأرض. حين رمى التاجر الإيطالي بقطعة معدنية ليقيس مستوى عمق البحيرة، لم يسمعها تسقط، بل تكونت فقاعات على السطح، كما لو أن حورية بحر أوقظت على حين غفلة قد زفرت بكل الهواء الذي يملأ رئتيها الزرقاوتين. بلل التاجر الهولندي يديه الشرهتين بهذا الماء الذي صبغهما حتى المعصمين، مثل خليط في برميل صباغ، لكنه لم يتمكن من الاستيلاء على الياقوت الأزرق الذي يندفع مثل أساطيل رخويات صغيرة فوق مياه أكثر كثافة من مياه البحر. أطلقت المرأة الشابة آنذاك ضفائر طويلة، فغطّست في الماء شعرها حيث وقعت في شركه أحجار الياقوت الزرقاء كما لو علقت بحلقات حريرية لشبكة داكنة اللون. نادت أول الأمر التاجر الهولندي الذي ملأ سرواليه ياقوتاً، والتاجر «التوريني» الذي ملأ قبعته. وحشا التاجر اليوناني قربة كان يحملها على كتفه، وانتزع التاجر الفشتالي من يديه الرطبتين بالعرق قفازيه الجلديين، ثم حملهما لاحقاً على عنقه

مثل يدين مقطوعتين. حين جاء دور التاجر الإيرلندي، لم يكن قد بقي ياقوت في البحيرة، فنزعت تلك الشابة جوهرتها الزجاجية من عنقها آمرتا إياه بإشارات وضعها على قلبه.

زحفوا خارج المغارة، فطلبت السيدة الشابة من التاجر الهولندي مساعدتها في دحرجة حجر كبير على الفتحة. ثم ختمتها بواسطة بعض الطين وشعرة من رأسها. بدت لهم الطريق أطول من الصباح. كان التاجر القشتالي، الذي بدأت تؤلمه ساقاه، المتسممتان يترنح ويوجه شتائم مختلفة. حاول التاجر الهولندي، الجائع، فك مجموعات التين الناضج الزرقاء، لكن مئات النحل المنغمس في حلاوة الفاكهة الثخينة لسعت عميقاً عنقه ويديه.

لما وصلوا عند قدم الأسوار، سلكوا طريقاً ملتفاً لتجنب الحراس، فتوجهوا في هدوء تام نحو مرفأ صيادي حوريات البحر، الذي كان مايزال مهجوراً لأن صيد الحوريات قد توقف في هذا البلد منذ زمن بعيد. كان مركبهم يطفو برخاوة على الماء، مشدوداً إلى

إصبع رجل نحاسي كان الأثر الوحيد الباقي لتمثال ضخم أقيم إجلالاً لإله لم يكن أحد يذكر اسمه. على الرصيف، كانت المرأة تريد توديع التجار للانصراف، بوضع يديها على قلبها، لكن اليوناني شدها من معصميها ثم جرها داخل المركب، لأنه كان ينوي بيعها لأمير «نيكريبون» الذي كان يحب النساء المقعدات أو المجروحات. انقادت الصماء - البكماء دون مقاومة، وكانت دموعها المتساقطة على أرضية الجسر تستحيل إلى زمرد ريحاني بحيث أن جلاديها تفننوا لاحقاً في جعلها تبكي.

جردوها وربطوها إلى طاري السفينة الكبير. عندما انتهوا من مباراة لعبة الرامي، نزلوا إلى المقصورة من أجل النوم. عند الفجر، قضت الرغبة مضجع الهولندي فصعد على الجسر واقترب للاعتداء على المرأة السجينة. لكنها كانت قد اختفت؛ وكانت الأغلال تتدلى عند جذع طاري السفينة الأسود مثل حزام اتسع أكثر من اللازم، ولم يبق حيث كانت تحط قدميها الرقيقتين والناعمتين غير كومة من أعشاب عطر صغيرة يصدر منها دخان أزرق.

خيم هدوء تام على البحر خلال الأيام التالية. كانت أشعة الشمس النازلة على الطبقة المائية، ذات اللون الطحلبي، تصدر صوت حديد حم إلى درجة البياض ثم غمس فجأة في الماء البارد. كانت ساقا التاجر القشتالي المغنغرتان زرقاوتان زرقة الجبال في الأفق؛ بينما سيول من القيح كانت تسيل في البحر من ألوان الجسر. عندما صارت آلامه لا تطاق، سحب من خصره خنجراً عريضاً مثلث الشكل، وقطع على مستوى الفخذ ساقيه المتسممتين. مات الرجل منهوكاً عند الفجر، بعد أن أوصى بياقوتة للتاجر «البالي»[3] لأنه كان عدوه اللدود.

بعد أسبوع كامل، توقفوا للراحة في «سميرن» فنزل التاجر «التوريني» الذي كان يخشى البحر بنية إتمام الرحلة على ظهر بغلة جيدة. بادله أحد الصيارفة مقابل الياقوت عشرة آلاف قطعة ذهبية عليها صورة «القس يوحنا». كانت استدارة القطع النقدية محكمة؛ ملأ منها وهو كله حبور ثلاث عشرة بغلة. لكنه عند وصوله إلى «انجرس» بعد رحلة دامت سبع

سنوات، علم أن عملة «القس يوحنا» لا تروج في بلده.

في «راجوز» قايض التاجر الهولندي ياقوتة بجرة جعة كانت تباع في المزاد على الرصيف، لكنه سرعان ما لفظ هذا الشراب عديم الطعم، والذي لا يشبه بأي حال طعم نظيره في حانات أمستردام. في البندقية، نزل التاجر الإيطالي طامحاً في منصب قاض أول للجمهورية، لكنه مات مقتولاً بعيد زواجه بالخليج. أما التاجر اليوناني فقد ربط ياقوتة بخيط طويل بجنبات المركب حتى تعزز ملامسة الأمواج له زرقته الجميلة. سالت الأحجاز الكريمة الرطبة ولم تضف لكنوز البحر غير قطرات ماء شفافة؛ لكن التاجر اليوناني عزى نفسه باصطياد أسماك كان يطهوها تحت الرماد.

مساء اليوم السابع والعشرين، هاجمهم أحد القراصنة، فابتلع التاجر «البالي» أحجار الياقوت ليجنبها جشع لصوص البحر، فمات ممزقاً بآلام الأحشاء. قذف اليوناني بنفسه في البحر، فالتقطه

دلفين ليوصله إلى «تينوس». الإيرلندي أوسعه اللصوص ضرباً ثم تركوه على أنه ميت وسط المركب بين الجثث والأكياس الفارغة، لكنهم لم يكلفوا أنفسهم عناء نزع جوهرة عنقه الزجاجية الزرقاء. وبعد ثلاثين يوماً دخل المركب، الذي كان يسوقه التيار وتتقاذفه الأمواج من ذاته إلى مرفأ «دبلن» لينزل الإيرلندي على اليابسة متسولاً كسرة خبز.

كانت السماء تمطر. وكانت السقوف المائلة للمنازل المنخفضة تذكر بالمرايا الكبرى المعدة لالتقاط أطياف الضوء الميت. كانت البرك تنتشر على الطريق غير المستوية، وكانت السماء، بلونها الأسمر الكدر، موحلة بدرجة لم تكن لتجعل.... يجرؤون على الخروج من رفقة الرمز. كانت الطرق مهجورة تماماً، وكانت بسطة عرض خردات مزخرفة بخيوط أحذية وجوارب قد تركت على الرصيف تحت مظلة مطر مفتوحة. ولم يكن الملوك والأساقفة المنحوتون على مدخل الكاتدرائية الفخم يفعلون شيئاً ليحولوا دون سقوط الأمطار على تيجانهم [بينما] كانت «.... مادلين» تستقبلها على صدرها.

توجه التاجر الذي فترت همته للجلوس تحت رواق المعبد بجانب متسولة شابة. كانت فقيرة إلى درجة أن جسدها المزرق برداً كان يتجلى من بين تمزقات فستانها الرمادي، وكانت ركبتاها تتصادمان برفق. بين أصابعها التي ملأتها شقوق البرد كانت تتناول قطعة خبز كبيرة طلبها الرجل منها صدقة لوجه الله فمدتها له على التو.

كان التاجر يود أن يهديها كرية الزجاج الزرقاء، لأنه لم يكن يملك غير ذلك ليقدمه بديلاً عن الخبز. لكنه بحث دون جدوى في جيوبه، وحول عنقه وبين حبيبات سحبته، فشرع في البكاء لكونه لم يعد يملك ما يمكن أن يذكره بلون السماء وصبغة البحر حيث كاد يهلك.

تنهد عميقاً، ولما كان الغسق والضباب البارد يصيران أكثر كثافة حولهما، التصقت المرأة به التصاقاً لكي تدفئه. سألها عن أخبار البلد، فأجابته بلهجة القرية التي فارقها مذ كان طفلاً صغيراً. أزاح الشعر المشعث الذي يغطي وجهها، لكن كان وجهها

متسخاً إلى درجة أن مياه الأمطار كانت تخط فوقه سواقي بيضاء، فتبين التاجر أنها كانت عمياء، وأن عينها اليسرى كانت تختفي تحت ودقة مخيفة، لكن كل ذلك لم يمنعه من أن يضع رأسه على ركبتيها اللتين تغطيهما خرق رثة، ونام مطمئناً لأن عينها اليمنى، وإن حرمت من النظر، كانت عجيبة في زرقتها.

الهوامش

1) Centaure: حيوان خرافي، نصفه إنسان ونصفه حصان.

2) التوريني: نسبة إلى «La Torraine» إحدى جهات فرنسا.

3) البالي: نسبة إلى «Bâle» مقاطعة في سويسرا.

* * *

الشعر والرؤية

وليم ولسن

ترجمة عبدالله أحمد هوار

مراجعة: آن الجلبي

«الرؤيون حتى وإن كانوا مثل خاصتنا (كمبانا)، فإنهم بلا شك أكثر المخلوقات جهلاً وعمياً»

يوجينو مونتال

ينتابني قلق وأنا أبدأ مقالتي هذه عن (الرؤية) في الشعر؛ لأنني كحال الكثير من الأمريكيين كنتُ

مباركاً ومسكوناً برعبٍ كبير من البساطة أن نخمن من أين يجيء هذا الرعب، والصعوبة تكمن في كيفية تحديه وعلى الشعر أن يبرر وجوده في هذه الأيام الصعبة. وإنني إذ أجد نفسي مترئساً هذه الحلقة الدراسية أشعر في البداية بالمدى الكبير الذي يُستخدم فيه طموح الأدباء الشباب تجاه (الرؤية) في الشعر لتبرير الانغماس الذاتي؛ الكبير أي تلك الحلول البسيطة المقدمة، وغالباً ما يخلط الأدباء الشباب في التمييز بين الإرباك والغموض والإبهام والصعوبة. إنني أثمن مقدرة تلامذتي على خلق قدرات حسية من شخبطة، مع ذلك فإن إصرارهم الكبير على حرية التوقع يجب أن يمت بصلة بأحاسيسهم في فترة المراهقة الطويلة مع كونهم غادروا جسدياً منازلهم ويجدون أنفسهم في أقسام داخلية تطهيرية لازالت تقيدهم مادياً بآبائهم. وأن تسرعهم عادة محمود؛ لكنه قد يقودهم إلى فكرة خاطئة عن (الرؤية): ابتداع الاستبطانية عن طريق الغموض. نعم إن على الشعراء الشباب أن يناصروا دوافعهم قبل أن يتمكنوا من

توفير الفراغ لتجريبها، مع ذلك فإن مثل هذا الاستبطان الذي لا يتضمن مُساءلة الذات قد لا يكون (رؤية) على الإطلاق.

ما هي الرؤية في الشعر؟ تتزامن الرؤية من النضج ولا تحدث بعيدة عنه؛ وقد يكون عدم القدرة على الإجابة المحددة ملمحاً ضرورياً أيضاً، وإن عدم القدرة على الإجابة يجعل هؤلاء الذين يَعدُّون أنفسهم الأوصياء الناصحين للعالم الطائش أقل تعصباً. وقد يبرر هذا الأمر كون تقييم (مونتال) الذي استشهدت به شيئاً من تضليلات التناقض. يصف (مونتال) في مكان آخر (كمباناً) بـ (قبلة لكثير من الإمكانيات التجريدية) و(لا يشعر بأية قيود في الشعر) ولا حاجة للرد على مقتضيات الواقع أو الذوق السائد. إن مثل هذا الرؤيوي بالنسبة لـ (مونتال) يكون أعمى تراه يمضي في طريقه الخاص، بل كذلك يتعثر بالجدران ويصبح الشعر الرؤيوي كافتراض هذا العدد المتزايد من العثرات. وبصورة أكثر دقة يماثل تصوير الشاعر الكبير للشاعر الشاب (كمباناً) مقولبتنا الثقافية

للرؤيويين كشباب مثاليين وتبسيطيين وغير واضحين بصورة أكبر مما تكشفه الإمكانية ومنتحرين داخلياً كونهم ليسوا من هذا العالم.

يجب أن أذكر أنني لا أعتقد أن صديقاً شاعراً مهما كان شعره (أو شعرها) متجاوز لنطاق الخبرة البشرية يستخدم نعتاً قديماً آخر يعترف بكونه رؤيوياً. علاوة على ذلك، أن تقليد الرؤيويين الحالي لثقافتنا كمثالب له جذور طويلة الأمد. ويعرّف القاموس الإنكليزي (إكسفورد) الرؤيوي بـ (من يملك رؤى خيالية وغير مادية) و(من ليست له أية علاقة بما هو واقعي أو ممكن) و(المتأمل الحالم) و(من يرى ما هو غير واقعي وغير موجود ووهمي وخيالي) و(من يرى في خياله ما هو وهمي وغير واقعي أو فعلي وغير الممكن تحقيقه والخيالي) وهو (من ينغمس في أفكار أو مخططات خيالية) ومع تلك التعاريف القاموسية يصبح من الصعب تخيل رؤيوي يقدم رؤاه إلى مخزون الوافد (القارئ مثلاً) دون الوقوع في سوء فهم، ومما يوضح كذلك عدم ثقتنا بالعناصر الرؤيوية في الشعر هو سوء فهمنا لأنفسنا ودوافعنا البشرية بصورة

كبيرة. ولنضرب مثلاً عن كيفية كون عدم الثقة بالنفس (الجماعي) يلطف استجاباتنا الجمالية للعالم. لنأخذ بعين الاعتبار مدى إتصال مواقفنا تجاه البشر بعلم الجمال، فنحن نرى أن أحاسيسنا الجسدية امتدادات لقاعدة الغرائز غير الجديرة بالاعتماد، وأن الموقف السائد تجاه الرؤية الحسية منذ الأفكار الرومانسية وللآن موقف مُؤذٍ وتكوَّن كنتيجة لموقفنا تجاه الرؤية الحسية في الطبيعة. تكون النظرة في أسوأ حالاتها شعور (صيدي) والمفترسون دائماً ما يملكون نظرات حادة فهذه النسور ترى فريستها من مسافة (2) أو (3) أميال، وإن هذه النظرة في أحسن حالاتها هي دفاع عن عملية الصيد. ولقد وصلنا إلى فهم لكل الفعاليات الإدراكية والحسية كمهارات البقاء وأن النظرة لا تختلف عن الفعاليات الأخرى. فإن (70٪) من مستقبلات الإحساس البشري تتركز في العين وأن الأهمية المبالغ فيها التي تهبها أجهزتنا العصبية إلى الإحساس بالنظرة لها علاقة كبيرة بنجاح الجنس البشري كعقل جبار أو بقبولها. وفي ضوء رؤية عالمية أكثر تجريبية، لا تصف اليوم النظرة

كما كان الأمر عليه في العصر الإليزابيثي: إحساس ملائكي أقرب في سلم الأحاسيس، بل الأكثر عقلانية للأكثر افتراساً. وكان (وردزورث) نفسه من قدم لنا فكرة (استبداد العين) والتي يعني بها ربط (الرؤية العينية) بـ (العملية الرؤيوية) عن طريق التوسع والافتراس والملكية والاستبداد وعصر المنطق. وكان القيود التي يختلقها العقل تكون أكثر اختلاقاً لو صادف وأن يحدق العقلاني ببساطة على الزبد الناتج من صهر الحديد الخام. وقد أوضح (هارولد بلوم) النزعة الرومانسية مقابل الرؤية الحرفية ويقول أيضاً إن تحقيق الشاعر لـ (تخيل تلقائي) وكأن الاستقلال هو الهدف المنشود، عن طريق أحاسيسه المتغيرة في مكان ما وقصيدة ما من (النظر) إلى (السمع) وليحقق الشاعر تخيلاً تلقائياً عليه أن يفلت من مملكة الحاجة ويتجاوز كل تلك الفوضى وسيكون الدافع الحيواني ملائماً كسبب إنساني في إخفاء نفسه. إن (ناب العين) الاسم المركب الذي اختاره (روبرت لويل) على أشكال الجشع البشري يوجد في الإدراك الشعري. إن الرؤية المتحررة أو كما يقدمها (بلوم)

غير الإنسانية كافتراض للمدى الواسع من الفعاليات الإنسانية التي تشكل فنوننا تصبح رؤية ذات خسارة مزدوجة أي من أجل زيادة حدة الإحساس بالنظرة سيجعلنا مباشرة أكثر وحشية وعقلانية فحسب.

عندما يدخل شعراؤنا اليوم الطموح الرؤيوي في قصائدهم، فإنهم يميلون لاستخدام السخرية التي تشق طريقها أحياناً تجاه غموضات مركزية للتجربة. بل إن ذلك يفصل تماماً بين المتكلم عن إحساسه (أو إحساسها) ومدى جدية قلقه حول تجربته (أو تجربتها). وإن ما يظهر في كثير من الشعر الإنجليزي والأمريكي كنتيجة لـ (أوج الرومانسية) يكون (الأوج المضاد) موقفاً مؤقتاً تجاه نفس الأهمية الكبيرة للحالة الإنسانية والتخيل الإنساني، إنه موقف يستمر بقوة كبيرة كما هو عليه في قصائد (تحديد الذات) لـ (إليزابيث بيشوب) وتصبح تلك القوة مقياساً للتجاوز منذ الشعر التجريبي للأفكار الرومانسية، وعادة ما يظهر التوتر في القصائد التي تفتح مجالاً للدافع الرؤيوي يكشف قلقاً مفاده أن الرؤية نفسها ابتداع أو شيء مصنوع مقدماً لكنه

مخفي كالاكتشاف. إن مخافة أن تكون الرؤية مزيفة قد تنتهي بامتلاك إمكانيات أكثر إثارة من الرؤية ذاتها. حتى إن الشعراء يعرفون الشعر بأسلوب من الرفض والوعي فـ (بيشوب) يعرفه بـ (فعالية غير مجدية إطلاقاً) و(فروست) يعرفه بـ (تطرف في الحزن) ويعرفه (وليم ستافورد) بـ (مزحة جدية) وكذلك يستبدل (الأوج المضاد) للشكوكية الأفكار اللغوية بأفكار جديدة تفترض أن الإنسان من حقيقة الكون المركزية: أي الواقعية في التفكير. وفي عين الوقت لا يستسيغ منظري النقد الحديث على حد سواء الاعتراف بأن الشكوكية اللغوية الحالية لما بعد البنيوية رهابية تجاه كل لحظة من لحظات الاكتشاف الإنساني خلا اللحظة الآنية. مع ذلك علينا أن نعي أن لا نكون مستبدين في شكوكيتنا فقد نلاحظ ما يحدث الآن وعندما تمر اللحظة يكون وقتنا ذلك فحسب دون وقت لجيل سابق أو لاحق. ولأن (الرؤية) في الشعر لا يمكن أن تكون جشعاً برمتها فإنني أعتقد أن الطريق التي تعمل فيه (الرؤية) في الشعر يضمر بعض الاقتناع الجوهري بأن ما يرى. وجد لكي

يرى. سم هذه الحالة تشوقاً أو سمها حذراً أو إقليمية لكن الحافز على النظر حولك يكون قوياً في الطبيعة كما هو عليه في الأدب. ولهذا يكون المفكر الحديث رابط الجأش تجاه (الرؤية) أي أن (الرؤية) تتضمن تصديقاً حتى وإن لم يتعد الشك الثابت.

يبدو العالم مستسلماً للرائي وإن الرائي مذهول بذلك الاستسلام، كذلك يستسلم الرائي في حالة من الشلل الوقتي للجشع والخوف من مواجهة ما هو استثنائي. فحتى وإن أسميتها (حماقة) فإن الرؤية غير مبالية بالبقاء، إنها فيض في الحياة وإنني لا أتحدث عن الأفكار الرومانسية لأنك حينما تستغرق بصورة كافية مع ما تراه ستجده أمراً طبيعياً فيما لو أخفى تهديداً كبيراً أو وعوداً طبيعية ممتعة. لأن (النظرة) في الطبيعة مماثلة لـ (الرؤية) في الشعر تسد الحاجة البدائية للصحة والتأكيد والتصديق وإحساس الـ (هنا وهناك). يلبي (الشعر الرؤيوي) نداء البشرية للحاجة الجسدية البدائية مع الإحساس بانتزاع شيء ما من المجابهة المستمرة مع الواقع. وهذا الإحساس ستجده في كل قصيدة تغذي رؤيتها فيما

لو كانت قصيدة غنائية مباشرة أو عاطفية واضحة تلقي نظرة شاملة على العالم الذي نعاني منه أو الموقف الذي نعاني فيه، إن هذا الأمر يترسخ ويتركز.. ومن خلال ذلك قد يكون الشاعر متردداً أو واثقاً، مضطرباً أو ثابتاً، جاداً أو ساخراً، ملتزماً أو شكوكياً.. فما الشيء الذي تم الظفر به؟ وما الذي تم انتزاعه من هذه المجابهة؟ قد يكون هو معرفة الكفاح المستمر فحسب أو معرفة شك أكثر غموضاً وأقل توازناً من التعبير الساخر. وعلى الرغم من ذلك فقد تم الحصول على شيء ما، تم استلامه إن لم أقل امتلاكه. ومهما يكن ذلك الشيء غير القابل للنقصان مبتدعاً أو مدمراً، مبتكراً أو مكتشفاً، ممتعاً أو متكلفاً فهناك ثمَّة إحساس طال أو قصر بوجود هدنة بين ضغوط الواقع والتعبير. إن الرؤية أسلوب من الأساليب الخطابية المتوقعة المشتتة، من القصة والتأمل والمقالة والقصيدة الغنائية بسبب الطاقة التنفيذية المتحررة من التشتت. وفي النهاية وفي أقصى درجات قوتها تعطي (الرؤية) في الشعر

انطباعاً لاستقبالها كرؤية غير مبتكرة بل وغير مكتشفة أي لازال الاكتشاف يتضمن درجة بسيطة من الإرادة.

لنأخذ بعين الاعتبار قصيدة مشهورة للشاعر (جون كلير) والتي تحمل عنواناً بسيطاً (رؤية)، تعطي هذه القصيدة طموحاً كبيراً وهي تضم ستة عشر بيتاً تلخص حياة إنسان كاملة وأن بساطة عنوانها هذا هو تعبير (الأوج المضاد) ولا أتطرف في القول فإن هذه القصيدة تبدو مكيفة بصورة كبيرة أي أنها قد تكون حول الطريقة التي يتحرر بها (كلير) بعد سنوات من قيود الحب المثالي الذي كان قد أضاعه بسبب حماقة كبرى. فالخيال يشكل الاستلاب الكبير. إنها مرثاة حب وشاهدة قبر وملحمة إعادة تقييم الذات. وإن رؤيتها تختلف عن أكثر الرؤى وضوحاً في شعرنا مثل رؤيا الحلم في (اللؤلؤة) أو (افتتاحية نورتون المحترق) للشاعر (إليوت) أو الأبيات الافتتاحية في (مرثاة دوينو الأولى) للشاعر (ريلكه)، ففي هذه القصائد تظهر (الرؤية) كرؤية

سردية وفي قصيدة (كلير) هنا تغذي الرؤية تعميمات لاذعة عن الحكايات الخفية التي تناسب التعميمات وتنبع رؤية (كلير) بصورة كبيرة من إحساسه بالخسارة والخيانة:

أضعت حب السماء العليا
ورغوتُ شهوة الأرض الدنيا
شعرتُ بحلاوة الحب الوهمي
والجحيم نفسه عدوي الوحيد
أضعتُ متعة الأرض لكنني أشعر بهالة السماء تملؤني
حتى الحب وكبرت فعلاً شاعراً متجدداً
عشقت لكنها رحلت بعيداً
أخفيت نفسي في شعلتها الذابلة
والتقطت شعاع الشمس السرمدي
وكتبتُ حتى ملأت الأرض حديثاً وبياناً

في كل لغات الأرض
في كل ميناء وعلى كل بحر

مـــنـــحـــت اســـمـــي ولادة بـــاقـــيـــة
واحـــتـــفـــظـــتُ بـــروحـــي والحـــريـــة

لا تشفُ هذه القصيدة من حيث المظهر الخارجي عن (رؤية) حتى التفاخر في المقطع الأخير الذي يُعَد تفاخراً غير ذاتي في الشعر بل يمثل احتجاجاً أم شكوى. وكأن قصيدة (كلير) بدورها لعبة جميلة يلعبها مع توقعاتنا النابعة من ادعاءات العنوان. والذي يراودني أكثر من مدى القوى التعويضية التي يعزوها (كلير) للحياة الداخلية التي تتجسد في (التوهج/ من شعلة السماء) وتتعزز في المقطع الثالث بصورة رئيسية لتصبح قوى لغوية، قوى يستحضرها (كلير) كمحتقر للأرض نفسها. فإن تلاشي الأرض وليست الموت المتوقع للشاعر الذي يصرح عليه هنا يهدد بالإحباط محاولة المتكلم للنهوض من خسارته متعافياً. وأن النهاية الممنوحة في الأبيات الاثنى عشر تجعل لعملية القفز من الهزيمة إلى الرؤية التعويضية التي تبزغ من الحطام الملخص للحياة بعض اللاتصديق مع ذلك فإن الإحساس القوي

بالاسترجاع الذي تحققه هذه القصيدة على الرغم من ذلك سلوك مفترض. يجد هذا الإحساس شكله من إيمانه بأن هذا الشكل تعويضي وأنه يحافظ نوعاً ما على صوت متواضع خلال وبعد قفزته التأكيدية هذا من ناحية بسبب غياب أي أثر انتقالي لبدء هذا المقطع. ومن ناحية أخرى بسبب المقطع الرابع الذي يوازي على الأغلب نحوياً المقاطع الثلاثة الأولى، حتى أن خيال (بروميثيوس) تم وضعه في صورة معتدلة أي أن المتحدث (يلتقط) الفعل الذي ربما يكون أقل ضخامة من (التقاط) شعاع الشمس وبصورة ناجحة. ومن ناحية السلوك الإنساني في البيت الثاني عشر عن الكتابة حتى (لم تكن الأرض سوى اسماً) تبدو النبرة أكثر حزناً من المأساة. ولا تعود القصيدة في المقطع الثالث والرابع أيضاً بل في المجال الأبيض غير المفهوم أي الوقفة بين المقاطع وفي أي نقطة يجدد فيها أمل المتكلم نفسه بصورة ظلامية وغير محسوبة وغامضة وكأن الأرض تظهر ثانية في المقطع الرابع. حتى تصبح حبيبة الشاعر الكئيب (كلير) نموذجاً لكل إنسان. وعلى الرغم من أن

قصيدة (كلير) هي رؤية ضمنية وانعكاسية للذات وغير مباشرة فإنها (الاعتقاد) في المعنى (حتي معنى الفشل) الذي يهب القصيدة عطاءها تماماً وكان رفض المتكلم للهزيمة من أذى التجربة يضمن بصورة متناقضة حريته الأكيدة من القيود الذاتية ويحدث هذا، لأنه لفترة قصيرة يتعطل الإحساس بكون الماضي غير موجود روحياً.

إن إحساسي وأنا أنهي هذه القصيدة هو زفرة ارتياح وفهم وجودي مقابل ادعاءات (كلير) الكبرى أو ثقافته التي تجعل منه صاحب رؤية ثابتة في الكفاح ضد تلك الادعاءات الكبرى. نستطيع انتزاع نوع من الإحساس الوقتي بالتصديق. تملك هذه القصيدة إحساساً بالصدق بصورة غير مباشرة مع الإصرار الشديد على الانسجام وهذا ما يجعل قصيدة (رؤية) قصيدة أكثر حداثة. يميز (كلير) بين معنيي (الرؤية) المتناقضين في الشعر على نحو جميل وواضح:

الأول: الظهور الوقتي لشيء غير موجود للعين بصورة طبيعية أو ممكن إدراكه عن طريق فعل الإرادة.

والثاني: المخطط المرسوم بصورة واعية أو الفلسفة الدائمة التي تربط شعر شاعر بنظام تصويري للقيم. ففي قصيدة (رؤية) يختار (كلير) الأول أي أنه يتنازل عن الحياة الكاملة من أجل البلوغ الوقتي لحقيقة مفردة. ولأسباب يمكن إدراكها يفضل الناقد المنظّر التأكيد على (الرؤية) في المعنى الثاني وإذا كان الأمر كذلك حسب فإنه يملك ما يتحدث عنه إضافة إلى شد شغاف القلب. وبسبب ذلك يُعدُّ المثقفون (ييتس) و(إليوت) اليوم عباقرة فكلاهما يصر على صياغة ونظم وجهة نظر عالمية شاملة بحيث تلقي ظلاً على الشعر ذاته. ولتحقيق هذه الغاية يوجد الشعر ليلاقي تخصصات الرؤية التي تصبح بدورها قوة منظمة تدريجياً. وإنني أعتقد أن ادعاءات المعنيين المتنازعين للرؤية أي الظهور والبنية يكونان متناقضين إلى حد كبير. وأن (أودن) في تنقيحه الأخير للبيت التالي:

يجب أن نحب بعضنا أو نموت

يجب أن نحب بعضنا ونموت

يشوه الشاعر بيته الشعري حيث يبطل ما يغذيه تغذية داخلية ضرورية في أصالته وميله لنظرة عالمية ثابتة. وقد ربح الديمومية من فكره الخاص كمفكر لكنه يراقب المنطق غير المسؤل الذي لا يمكن تنظيمه مطلقاً. وبما أن بناء رؤية شاملة هو عمل تحديد الذات الواعية وبما أن تحديد الذات لا يكون في مستنقع حياة ما دون الوعي يشعر الشعراء غالباً (تجاه عظمة ملحمية) بالنزاع بين معيني الرؤية. ولذا يفضل شاعر مثل (ديرك ولكوت) أن تكشف القصيدة غضونها بحيث نعرفها كشيء مصنوع وآخر يتنازع معه. ولذا فالشيء الذي يتحدث عن جهد هرقلي يواجهه هنا ميلاد يوحنا المعمدان: الخطوط التي أحبها تتجافى عقدها. إذا كانت (الرؤية) كظهور، بسيطة تكون (الرؤية) كبنية معقدة. أي أن العذاب يتحدث عن الشخصية وتتحدث الشخصية لوحدها عن العظمة. ولذلك نجد في قصيدة (البرج الهاوي) لـ (هارت كرين) والتي تتخذ شكل (رؤيا الحلم) تكشف عن قلقه بأن الظهور فيما بعد القصيدة عرَضي بالنسبة

للشاعر حيث لا يمكن فرض (بنية تحديد الذات) عليها:

وهكذا دخلتُ العالم المهشم
لاقتفاء أثر الحبيب الوهمي/ وصوت العالم
جار مع الريح إلى حيث لا أدري
مسرعاً كأن يمضي
لكنه لا يأخذ وقتاً في اتخاذ قرار طائش

إن الظهور لدى (كرين) أثيري، إذ عليه أن يتلاشى ليفسح المجال لنوايا ملحمية بنائية، بل إن عبور تلك الامتدادات المشحونة يخلق التأثير في عمله الأدبي. لقد دخلت (الرؤية) بمعنييها الظهور والبنية شعر جيل الشباب والمتوسط في أمريكا ونعني بهم شعراء العودة إلى وظائف الشعر الأكثر بدائية وإعادة تقديمه كإمكانيات شكلية وهلوسات وأحلام يقظة وطرح موزون ونقل عاطفي. دعنا نشير هنا إلى رؤية الحلم في (في الساعة الأولى من الليل) للشاعر (فرانك بدارت) وقصائد (باول ميودن) عن تجارب

الهلوسة في مجموعته (كوف) وشعر بعض الشعراء البريطانيين مثل الهلوسات التكعيبية للشاعر (دونالد ريفل) و(الرؤى الألفية) للشاعر (دينس جونسن) والرؤى المتعلقة (هارت كرين) و(حول العبودية الأمريكية) للشاعرة (لندا هول) والشعر التنبؤي الحكيم للشاعر (إدوارد هرتشي) ومناصرة (جيرالد ستيرن) لشعر ذي طبيعة استشراقية. أو الاستعارة الدائمة للذاكرة مثل استعارة العالم الفرجيلي في (الأشياء المرئية) لـ (سيمس هيني) و(السوسن الوحشي) للشاعر (لويس غليك) عن تاريخ طويل لحديقة تمارس الأشياء الحية فيها الحق في رؤية واضحة للموت. ربما لا أحد من هؤلاء الشعراء يمتلك أسلوباً يستغرق العمر كله مثل ما فعله (كمبانا) لا أحد من هؤلاء بقدر معرفتي بهم يهتم في شعره (أو شعرها) بنظرة خيالية غير واقعية ولا يهتم بما هو فعلي أو ممكن ولا يكون شعرهم حالماً وغير واقعي وغير موجود وشبحي وطيفي بصورة خاصة. لا أحد منهم يتجنب الواقعية والمحدودية أو الذاتية وبطريقة

أو بأخرى يميل كل منهم إلى شعر تنبؤي راق فيما لو خرج من أسس الشعر الشعبي المبتذل.

في مجموعتها الخامسة (جهاز العروس الأحمر) تُعَدّ الشاعرة (كارول موسك) واحدة من هذا النوع من الشعراء. وبقدر كون الحرب الأسلوبية أكثر جدارة للخوض في الشعر الذاتي من المقالات يكون (جهاز العروس الأحمر) كتاباً شعرياً ساخراً. فالدرجة التي تتجنب فيها الشاعرة السرد المباشر نحو شعر تأملي يميل بصورة أكبر نحو مساءلة دوافع الشعر نفسها قد لا تكون كلاماً مجرداً. إن الجديد وما يتبقى مختلفاً في الشعر المعاصر هو كيفية استخدام براعة ما بعد الحداثة أو حسب ما يطرحها (إيهاب حسن) لغة تبحث وتتكلم عن نفسها بينما تبقى (مؤمنة) تماماً بالحياة العادية، الحياة التي تعيقنا قساوتها مهما كانت مُحبة للجمال. ويتبع شعرها الحديث من الخوف إن لم تؤخذ بالحسبان الحقيقة الحرفية الوحشية لعالم صعب شعرياً حيث يبقى الشعر في أكثر طموحاته الجذرية ضعيفاً. تستخدم (موسك) أسلوباً سهلاً وغالباً ما يخلو من الاستعارات من أجل محاربة

سهولتها الذاتية بشعر ظهوري وكأن الصورة الغامضة الخاطفة قد تكون أكثر من طقس ديني مُرض وطريق سهل لإحباط خيبات الرغبة. وتجهد الشاعرة نفسها في (جهاز العروس الأحمر) من أجل تحقيق رؤية بدائية تقريباً ضد رغبات الشاعرة لكننا إذا أخذنا القصائد بصورة فردية وجدناها تمتلك إصراراً على التصديق عن طريق الانسجام وأنها ترفض الأسطرة وتطرح هذه القصائد رموزها الخاصة كالرمز الإجمالي لـ (جهاز العروس) ليتم التعبير عنه بصورة مباشرة وأنه تختبر بنيتها السردية الخاصة كبنية إبداعية ومهيمنة بصورة ضمنية. إنها تختبر مفاهيم العدل والملكية كأوهام دائمة التغبير لا تقل خيالاً عن أوهام الحياة الداخلية حيث تتجنب هذه القصائد الاستعارة وتفضل حريتها من الدوافع من وراء الاستعارة. وكذلك، إن هذه الشاعرة التي تكتب بإبداع كبير عن دور الممثل الزوج في السينما والتي تتظاهر في عين الوقت بأنها تنتقد (كعلم كلي غير مجسد) مما تجعله السينما ممكناً والتي ترفض كل معتقد مُسلٍ بأن

السارد يساعد في إعادة الوعي وأن التاريخ يكون دورياً كطريقة لإعادة التوكيد الخاطئ الذي يقلل الأذى الذاتي وهي التي تصارع الأنواع البدائية نفسها كطقوس جماعية والتي ترفض كل موقف اعترافي كموقف قسري أدبي. إن الشهداء مشاركيها في الحساب وهذا ذاتي دائماً. وكثيراً ما تستخدم الشاعرة الأسطرة من أجل إدراك نقاط الضعف البشري وراء الأسطرة حسب وأن الذريعة من وراء الأسطرة المكشوفة كونها أكثر غموضاً وسحراً وتأثيراً في القلب من الأسطرة ذاتها. فالأسطورة تدور حول (إيروس) وأن الضوء المسلط في هذا الشعر يسلط في محادثة غير تفاوضية فالمستمع الذاتي إلى القوى الذاتية والثقافية يمتلك حواراً مفتوحاً. وليست البقية مجرد نفاية بل كما تطرحها (موسك) في (الرسالة المهملة):

جاء التبصر القاتل اللاحق

/ شأن ما تضمه أيامنا من حكايات/

من المنطق غير الملائم والبراعات

وبطء الموت بالتأويل

إن التفسير يعني خسارة في شيء أكثر حيوية من المعرفة الذاتية أي الاستجابة الإنسانية. وتزخر تلك القصائد بمسرحيات تأويلية، مسرحية طفل ينهمك في لعبة ذبابة بشرية صامتة والمسرحية الهيلينية:

مبتسماً كرجل قبلي. ثم على أرض الصف

يرسم الأطفال بيوتاً بمداخن/

ومتغطرسين يعبسون ويلوحون بشحوب/

هذا قلم بلا سموم/ شرطي هنا وهناك لص

هذه صورة المكان الذي أسكن فيه/ شارعي

ملابسي الحمراء

.. وكوكبنا/ قمرنا/ شمسنا

في هذه القصيدة.. يصبح (شَبَح) ضابط الشرطة ناقدنا الأدبي المشارك أي إنه يفسر ويفرز

الحقائق البشعة ويحافظ على مدلولاته مجردة. وأن طريقته في التمثيل غير تمثيله مطلقاً أي إنه يرصع مواقع القتل الواقعي بدبابيس ملونة. إن منهجيته تنفي دوافعها العنيفة الخاصة، ولذلك لا يأمل لها أن تتماشى مع عنف مدينة، ثم تبدو الحقيقة المتأخرة لرسوم طفل بقلم غير سُمّي تشترك تماماً من أجل ساردينا المتلعثمين. فيحدث شيء ما في قمة ادعاء الوصف حيث يسمع المتحدث صوتها المسيطر عليه يأتي بصورة إبداعية من إصراره المزعج كصوت طفل. فضلاً عن ذلك، إنها تملك فستاناً أحمر حيث تعد كذلك هدفاً محتملاً لإرهاب المدينة الداخلي وهي ترسم أيضاً في شحوب وبأقلام غير سمّية (وياله من نقد ضمني ممتع للذروة الفرويدوية) إنها تقع في شرك (الكمال الرهيب) في الطراز مع ذلك فإن الأمر ليس على نحو كامل حيث يمكننا في البيت الأخير أن نتحول من هذا المشهد المشجع الغريب في دائرة الشرطة إلى إطار كوني. نحن نعترف بالقوى اللابشرية التي تدور حولنا وندور حولها، وللتأكيد فإن رسم الطفل ما هو إلا رؤية لتماسك كوني أيضاً.

وهنا تنتهي القصيدة بامتلاك مشاطر (شمسنا).. رسم شمس بقلم غير سُمّي شمس واقعية غير سمّية، حيث تكون غير قابلة للنقصان إن لم تكن قوة حياتية تأكيدية تامة. إن هدوء (القفز) من المنظور الذاتي إلى العام يذكرني بنهاية قصيدة (كلير) ويقدم هدفاً واحداً للوصف السطحي الغريب وضد السطحية الأكبر تستطيع (موسك) من أن تغير اتجاهها من فقدان الوعي المرئي الثابت أو ما تسميه في عنوان القصيدة (نظرة الله القاتلة البراقة) إلى تعطيل الاستجابة العاطفية وكذلك يبدأ الجزء الثالث من القصيدة بشخصية تقرأ نظرة تاريخية عن محاكمات (ساليم) ثم تعمل ببطء بعيداً عن وعي المدعى عليها المضطرب بصورة معقولة. فالنتيجة تكون رؤية (عمياء) تفسير العلم بكل شيء الذي لا تتمكن السينما من الخطو في اتجاه الانسجام معه عاطفياً.

حيثُ إنها ساعدت في إنجاب المولود الميت

في إفساد اللبن والتلصص والصراخ في الأعالي

ونمو الأجنحة.. والأسوأ من ذلك

ناظر من على كتفيها/ كانت تسخر

وقيل مني

حتى كانت النهاية/ بعد أيام

تحسست طريقها عمياء يقودها التلهف

دون ذاكرة/ خلال دوامة من الأبواب المعدنية

وحتى البوابة الأخيرة/ المرآة السطحية الوحيدة

ربما لا تملك الرؤية النهائية لعقاب المدعى عليها والتي تشكلها ثقافتنا وراءها تأثيراً سماوياً، مع ذلك فإن أسلوب الرؤية الغامض السريع خلال دوامة من العوائق لازال يعيق عملية التجلي، وأن الـ (هي) تكون مزدوجة، تشير إلى كل من الساحرة المدعى عليها وإلـ (هي) الأخرى. وإن قارئة اليوم لتاريخ أمريكا المظلم تشعر نوعاً ما بنفسها في محاكمة أيضاً. بسبب العذاب الهادئ للمدعى عليها صوتاً مميزاً وناعماً بعناد ودون مسؤولية. إن أكثر القصائد طموحاً في الكتاب هي قصيدة (اختي لا ترسمي) عام 1990 حيث تكشف فيها (موسك) قوى رقابية متشابهة وراء كرهنا للرؤية الخاصة، في حرب

(الأعمام) العالمية، أجدني أقترب هذه المرة من رؤية الإنسان المسيحي الشهواني الظاهر أمام الجثث المتساقطة لرفاقه.

رهيب/ تقول/ لا ترسمي الآن هذا الطابق

لا ترسمي هنا، فالثلج ملغز بالمآزق

البثور المتشظية/ خط صغير من الإدرار الأصفر

أو.. هنا لا ترسمي العم الملتحي

أكان مهتاجاً على ركبتيه؟ لا ترسمي هنا: صديقه/

الفيلق/ الأحذية/ الخوذ/ فماً مفتوحاً في أغنية/

نصف لحن صامت/ الثنائي الدائم، الألم/ السماء/

الألم/ السماء

لا ترسمي جندية .... في قلبها الثابت نور/ صدريتها السوداء/

جواربها السود الشفافة

... لا ترسمي هنا/ المركز/ الكدمات/ الورم

فيده المدماة ترتمي عليه

وأن تتهم هذه الفقرة عالم الرجل الكامل بسبب انشغاله بحرب مجنونة فإن التأثير النهائي يكون مفهوماً. وليس النقد، فإن تأثير (فحش) الفقرة ينصب في اختراق المسافة بين المتحدثة في انتقالها من تجربة بغيضة، وهذا العم الذي يجد نفسه الناجي الوحيد من قواته يهذي منقذاً للرفاق. وإن حدث وأن كان منقذه خيالاً جنسياً وأن نهايته تكون متقطعة.... إن (جهاز العروس الأحمر) كتاب شعر رهيب وواسع ومثير للأعصاب ومباشر لاعتقاده الضعيف بأنه أقوم الناس أخلاقاً. تشتق طاقاته الأخلاقية عوضاً عن ذلك من كيفية فتح الطاقات المتفاوتة للتأمل الخاص لـ (المباشرية) في الرؤية المشاطرة. وفي المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر (تشارلي سمث) المعنون (النخيل) يميل (سمث) شأنه بذلك شأن (موسك) إلى شعر ذي رؤية أكبر مما في مجموعتيه السابقتين. ومع أن (سمث) كان قد كتب أربع روايات أيضاً إلا أنني لا أجزم أن كل من يأتي إلى مجوعته الشعرية الجديدة يستنتج هذا الشيء من القصائد وحدها، فأي ميل سردي يدخل تلك القصائد،

ويتم ذلك في نسخة مصغرة عن طريق الوصف الإيجازي والحكاية. وتكون تلك النسخ المصغرة مقتضبة حتى أنه عندما يصادف أن يرجح ضرورة القص بسبب الحاجة إلي التعليق على قصة أو في بعض الحالات نقد ضرورة التعليق. وعندما يرى (سمث) التقييم الذاتي اقتراباً فردياً (أنانياً) غالباً ما يكون في مستوى منتصف الجملة تجده ينقذ أشكالها المختلفة عن طريق نموذج سردي إضافي. وإذا اعتبرت طريقة (سمث) أحياناً معقدة، فإن تلك التعقيدات والتشنجات المتصلة بالرغبة الداخلية قد تكون في أمانتها الضرورية لمجرى القصة تماماً ما لا يستطيع الخيال عمله، فسيكون من الغباء قياس قصائد هذا الشاعر مقارنة بخياله أو مقابل فترة الخيال الذي يميز المجموعة الجديدة لـ (سمث) هو قدرته على التلاعب في الأشكال الخطابية ليتحول من قصة إلى خطاب ومن ثم العودة إلى قصة، وحسب فهمي فإنه ليس شاعراً تأملياً حيث أن التعبير يكون في حالة يتعذر فيها السيطرة عليه بصورة جيدة وفيه البنية السريعة وتضغط فيه العين بتلهف على عدسة

الوصف. فهذا الشاعر يأمل في تحقيق رضا من التباين التأملي. إن تلك القصائد مرتبكة أكثرمن كونها متماسكة، ويكون هذا الارتباك الحقيقة الأولى في الحياة العاطفية وفي الشعر الرؤيوي حيث أن الذي يجعل شعر (سمث) ساحراً هو مقدرته على تغير المظهر الخارجي إلى الخندق الأخير الهادف إلى التصديق. إن المزاعم والشخصيات التي تسكن مع الشاعر في تلك القصائد تجعلها معروفة كضحايا للطيش الخاص والعام. تشمل شخصيات (سمث) المسرحية: رجلاً يقتل أخاه بطلق ناري، وامرأة لم يقتلها زوجها فحسب، بل مثل بها أيضاً، ومتحدثاً يجد نفسه تنعكس على الحياة خلال زحام كبير في سباق السيارات، وأما تتسلق جثة زوجها الميت سعياً لفهم طبيعة الارتباط وراء الحقيقة الضائعة من هدف الارتباط، ومتحدثاً من أجل حبه لمحبوبته يتسلق أعلى من تسلق المنتحرين، وشاعراً يخاطب (لوتربامون) بـ (محطم الأرواح)، ومتحدثين في غاية الذكاء والمأزق العاطفي مع لا شيء لعمله عدا الهزيمة والذكرى.

لقد جعلت ديوان (سمث) يبدو أكثر حزناً وجنوناً مما هو عليه، وليس الأمر هنا غضباً أخلاقياً أو تكثيفاً عاطفياً، بل رقة إحساس أعطت لشعره الجديد صراحته الروحية. فهذه القصائد تقدم قوى لامتناهية من الوضوح من بين برنامجيات أعمالها الطموحة في إبداع صورة ذاتية تمثل أيضاً صورة لأمريكا مستنبطة من خيال الذوات. يكون (النخيل) إنسانياً بسبب عجزه حتى وإن قدم أقل من طموحاته على الأقل أنه لا يموت في هزيمة أخلاقية، فبدلاً من ذلك تعترف القصائد بصورة كبيرة بما يسميه (ألن غروسمان) - التمايز الأعظم للبطل -، حيث أنها تبدع صورة من الصور الإنسانية بإعطاء متحدثها أبعاداً بطولية وتنمية تلك الأبعاد إلى مدى أكبر عن طريق تنسيق يحقق تأثيراً للتواريخ المتعددة نطمح في لحظات ضعفنا بقوى عظمى. تؤكد تلك القصائد استحالة وجود وصف متكامل للصورة الإنسانية ما لم تشتمل على طموحاتنا الأكثر وهماً، وهذا هو معنى الرؤية في ديوان (سمث) حيث إن (الرؤية) تجد شيئاً ما مثل (الوحدة) في حقيقة كون اشتياقاتنا

تحدث في نفس القواعد الأخلاقية التي تتكلم عنها الطبيعة والعالم الاجتماعي. فـ (إذا تلاشت الحياة مثل أحلام الرؤيا) كما يطرحها لنا (جون كلير)، فإن الحقيقة ذاتها للتلاشي تبرهن مدى اتصالنا بالمحيط وقدرتنا في فهم لحظتنا العابرة في حينها. ولنعد عنوان القصيدة مباشرة إيقاعاً موسيقياً وعرضياً:

... وعندما غربت الشمس على لوس أنجليس/ كنت أقل حينها سيارة أجرة شرقاً إلى بلفارد/ أنهكنيَ التعب الداخلي اللامنتهي/ استدرتُ فإذا بالضوء العظيم الفسيح/ إذ جعل الغبار الضوء ملموساً وجميلاً يتدلى على مدينة الرسم بالمرقم/ رأيت المتجرات الصغيرة المسحوقة ومطرزاتها الفولاذية والشوارع كانت تمضي أسفل التل كمجانين يفرون/ غطت سلسلة الجبال الشمس/ نحيب ممزق وضيع للأرض الصفراء مع بعض منارات صغيرة في القمة تفصلهن مسافات كبيرة/ نظرة طائشة/ هناك أكواخ على هيئة عناقيد/ وشارع يعبر مساحات الصفصاف والبوغنفيلية/ وعلى الجبال التي يرسمها الضوء العابث المتعفن/ ثمة نخلات لا يصلها

النسيم/ تتدلى أعاليها بترهل سود بوجه الشمس الواسعة/ في لوس أنجليس مثل أفكار سوداء صغيرة/ عرقلت في الخاتمة حبال المنطق السميكة/ وتتدلى هناك في عزلة مجانية كأفكار رجل خلف مائدة الطعام المرتبكة/ لا يجيد الإنجليزية ويرتدي قبعة من ورق القصاب/ يصفع فتاته الصغيرة حتى يكتسح الذهول والغبار والوهن حياتهما...

يذكرني المزاج الرؤيوي الساخر هنا بقصائد (دينيس جونسن) لكن القوى المرئية لهذه القصيدة أي قوتها التمثيلية أقل خصوصية وأقل سوريالية من قصيدة (جونسن)، فأسلوبها بسيط حيث يكون التركيب وحده مواجه للعين السردية لتفاصيل المدينة التي تكون ثابتة فعلياً ومألوفة، يكون متهوراً ومرسوماً ومتواصلاً. تكشف هذه القصيدة الكثيرمن الانسجام التصويري عن طريق (المزاج) وأنها تخفي مظهرها البطولي في هذا التجلي النهاري لشمس تغيب على مدينة لوس أنجليس بينما يتجه السارد في سيارته نحو المدينة... أيصل إليها؟ بلفارد. يكشفها السارد تقريباً وبصورة استثنائية من خلال

معنى النظرة كـ (تجلي)، ولا تنصهر الصورة العصبية مع شكوك المتحدث بل تركت دون تصريح عدا حالات مشابهة لحالات. (ألن غنسبيرغ) من اجتماع المظهر الخارجي للصفات بتكلف ضد بعضها البعض. مع ذلك ليس على التأثير الكلي أن يهيمن على الاهتياج العاطفي الخاص بالشاعر بل مجرد أن يعترف أن عواطفنا تكون معنى المكان وتعطي استجابات ذاتية للانسجام الوافي فحسب. في الحقيقة، إن كثيراً من التفاصيل تبدو غريبة فعلياً فغرابتها.. حقيقة، أن هذه (مدينة الرسم بالمرقم) و(المتجرات الصغيرة المسحوقة) و(مطرزاتها الفولاذية) التي تمثل حواجز وقائية و(نحيب ممزق وضيع للأرض الصفراء) و(بعض منازل صغيرة في القمة) التي لا تعد منفصلة بل (نظرة منفصلة) و(الأكواخ على هيئة عناقيد) و(ثمة نخلات) تجعل مدينتنا غير الواقعية والجهنمية تبدو نتاجاً ساخراً لـ (كره الذات)، وأن التركيب المطول يعلق الوقت ويبطئ رؤية الآفة المدنية المسرعة مرئية بعد كل شيء من خلال نافذة السيارة تقريباً إلى حد تبقى فيه عواطفنا مجارية للمشهد العابر. تصبح

الصورة الداخلية واضحة فقط بعد الكسر الأول في التركيب حيث الفارزة المنقوطة بعد (تتدلى بترهل). وإلى أي حد يهرب المتحدث إلى القصيدة وعياً هو الوعي المكون للتداعي الخاص لـ (إيروس) وحتى أن (الأفكار السود الصغيرة) للـ (النخلات) لا تسببها كلها معنى المتحدث للحرمان، فهي تتدلى عوضاً عن ذلك في عزلة مجانية. وتتوسع الاستجابة الذاتية في النهاية إلي نظرة خاطفة منكسرة أخيرة لرجل لا مسمى.. من هو ذاك الرقيق الذي يرتدي قبعة مصنوعة من ورق القصابين؟ وفتاته ذات القصة المزدوجة التي نعرفها من علاقاتها البذيئة فقط فكلاهما (الأب وابنته) يمثلان (مجرم العنف) و(ضحيته) كلاهما (منذهل) وتنتهي القصيدة برؤية مشاطرة بدهشة صامتة. وما يبدو أكثر أهمية هو كونها تنتهي بحل للحضور الغامض مسبقاً والمثير للمتحدث الذي يتلاشى من سرده الخاص تقريباً وبصورة غريبة تشبه شوارع تلك المدينة الموبوءة، والتي خلت من العابرين 1000 ين ذهب الجميع في هذا الغسق؟. إن (سمث) رائع في قصائد من هذا

النوع حيث تتطابق عواطفها التخيلية تدريجياً مع تفاصيل كتبت بعناية والتي تترك الشك الذاتي موجوداً لكنه غير ممسرح والقصائد الأخرى التي تشكل مسألة كبيرة لفشلها والتي تنتهي في ما قد يكون الآن حركة خطابية مميزة في الشعر المعاصر. إن المتنازل الجمالي كقاعدة يكون أقل نجاحاً. وكذلك الحال مع القصيدة الأولى في هذا المجلد (زفاف أبي وأمي). تبدأ هذه القصيدة بدعابة استئنافية بارودية جميلة عن (والديّ) المتحدث في شبابهما كـ (آدم وحواء تسللوا عائدين إلى الجنة) و(لا رب ولا سيف ملتهب يسدُّ الطريق/ لا اتهامات رهيبة ورعد/ لا رفض..) لكنها تنتهي في توقف مفاجئ من خلال إثبات حماسة البارودي. (لم يكن سوى أسبوعاً/ قبل أن يجدها في السرير مع صديقه المقرّب). إن انكماش القصيدة في أسلوبها الخاص لا يبدو مؤثراً بصورة كبيرة كالعمق حتى أنه أكثر عمقاً في الادعاءات القليلة التي يلقيها على عواطف المتحدث. إن خيانة والدته تشير ارتجالاً إلى ما يكون تصريحاً مكبوحاً متناقضاً. مع ذلك فإن البيت الأخير في القصيدة

إضافة للتصريح المكبوح يملك تأثيراً كبيراً. في (الوجد) يعتذر الشاعر (سمث) عن هاجسه تجاه والدته. لماذا يحدث كل هذا للشاعر بحيث أن أي شخص في مكانه عليه أن يعتذر بسبب هذا الهاجس الأساسي.. وكنموذج للجبن الشعري لنأخذ مثالاً:

إنني لا أتمالك نفسي فيها/ إنني
مُجزم على هذه الشاكلة/ هناك
أكثر للحياة مما نود الاعتراف به
أو معرفته/ مع ذلك/ وكالمعتاد
جوهر دون شكل أمر شاذ
وفي الواقع/ ضعيف
لستُ أدري لماذا أصر على الحديث
بهذا الأسلوب الماكر الساخر؟

ليس الأمر يتعلق بحقيقة أن (سمث) يوقف عمل القصيدة للتعليق على عملياته الخاصة التي تجعل من هذه الفقرة إحساساً مخجلاً، ذلك بأن التعليق نفسه المقدم كاستبطان يبدو عفوياً. وعندما

يقلق الشعراء المعاصرون منذ (لويل) و(بلاث) و(روثكة) وغيرهم حول الغموض الرؤيوي للحس والمنطق الذي يصاحب أشكالاً أورفيوسية للشعر الغنائي، فإنهم يميلون إلى إخفاء تلك الفوضى بتجنبات حركة ما بعد الحداثة للجدية. وبصورة مدهشة في هذه الفقرة المجنونة الفاترة.. من سيملك الاعتقاد بأن هذا ممكن حتى السطحي يبدو موضوعاً. فعلاً، إنها رغبة (سمث) في التجريب مع اللحن ليتحدى بذلك ادعاءات (الإتساق اللحني) وأن أحسن نموذج للاتساق اللحني الذي أعرفه هو تخطيط القلب لجسد البيت السطحي.. على حساب الهدف السطحي وأحياناً أقل للحفاظ على جدية الغموض مما يعطي شعره قوة اضطرابية وبالتالي مصداقية، ربما لا توجد جثة نغمية مثل (خبث) ما بعد الحداثة في الشعر. إن (سمث) في أحسن حالاته شاعر رؤيوي على غرار مستشاره (جيمس رايت) وأن مزيجه من القدرة الحسية الكونية الرقيقة مع دافع بروميثيوسي يعطي لقصائده الرؤيوية أبعاداً إنسانية. يتحدث (سمث) بقوة أكبر من كل قصائد/ (النخيل) عن التزامه

برؤية كفاح دنيوي في (ثابتاً حتى الاحتضار) وبخيال محبوب يبدأ بهبوط أبله إلى العالم السفلي، وتتصل جميعها بصورة مباشرة بالطعن والاستبطان والتعاطف وانعدام الحساسية والمرارة والتحدي.

سيبدع أحد ما من حياتكم قصة تفشي الحقيقة

التي تنتظرون سماعها/ أن لا شيء كالحقيقة التي تعلمناها

أيام قوتنا/ سيستعين بحيوانات أليفة وأخرى مفترسة

سريعة/ بمحب أو اثنين/ بوحوش/ بامرأة شيباء

تربض على حافة البركة الخضراء/ بشخص لا يتوقعه الآن

أحد/ حينئذ ستبدأون من أعماقكم بمجابهة الحركة

في جزء آخر من أذهانكم كونكم مضطربون مع جوهر

الروح/ ستخرجون تحت ضوء النجوم القرمزي/ تقفون

هناك حاملين بين أذرعكم شخصاً ما/ شخصاً حتى

أنكم لا تتوقعونه الآن/ مستعداً للمغامرة الرهيبة القادمة

لتسلق وصعود الجفاء التالي/ فوق قمة الغناء والبكاء

مقحمين رحمتكم في حياة أصدقائكم/

حاملين بأيديكم النحيلة ثانية/ تلك المخلوقات الذليلة والمبتلية/

تلك الأقزام والوقفات وهي تقطر النتونة التي حاول آباؤكم

نسيانها/ محطمين قبضاتكم في وجوه أحبابكم.

شعر الرؤية:

لم يظهر الموقف الرؤيوي كوسيلة خطابية فحسب ولم يظهر بصورة أولية كتحرر صوفي من العالم فحسب بل ظهر في مؤلفات (سمث) و(موسك) الحديثة وفي نتاج العدد المتزايد من الشعراء المعاصرين كوسيلة لاختبار العالم في كل آلامه المتبادلة. وممكن قياس نجاح مثل هذا الشعر عن طريق قدرته على الاعتراف ليس بألم الشاعر فحسب بل بقدرته أيضاً على نقل هذا الألم. وهذا ما تحققه (موسك) عن طريق الاعتراف باشتراكها في كتابة مسرحيتنا الثقافية المؤلمة. وينجز (سمث) ذلك بتقديم

نفسه كشخصية مهمة في تلك المسرحية التي تنجو من الإسا ءات الغريبة والإدارة السيئة للرغبة. فكلاهما يكتب الشعر الأخلاقي مع ذلك يرفضان تقليل مدى المعاناة البشرية بتنظيمها في نظام من القيم الأخلاقية، وتبقى رؤية الشاعرين قاطعة كالخسارات العاطفية والمادية التي تسببها.

سأنهي مقالتي بنبذة عن إحدى خساراتي وهي بدنية، ذلك عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري لا أرى النور جرا ء استخدامي لمزيج طيار من كلورات البوتاسيوم والفحم الحجري والكبريت وانفجاره على وجهي. لقد تجاهلت نصائح الاستخدام وطحنت الحشوة بالهاون وكل ما أعلمه بعد ذلك هوأنني فقدت الرؤية، حيث غطى الجرح قرنية العين وكان الضوء الذي يخترق العصب البصري غير مميز أو واضح، لم يكن ضوءاً خارجياً ولا داخلياً، كان أشبه بصلاة سيئة. أدخلني والدي مستشفى ستريت جيمس/ شيكاغو في غرفة العناية المشددة حيث تم فيها تنظيف عيوني وتضميد رأسي. قضيت أسبوعين في المستشفى كنت

فيها أعمى وضيفياً. أتمنى لو يمكنني تذكر بعض التفاصيل ولكن القليل الذي أذكره أصوات عائلتي المضطربة بجانب سريري وصوت شريكي في الغرفة وهو رجل تم إدخاله لإجراء عملية زائدة اعتيادية وكذلك صوت الممرضة وما يبدو أكثر غرابة من عدم قدرتي على تذكر تفاصيل الأسبوعين هو عدم قدرتي على تذكر ما الذي لابد وأن يكون أولاً، على أية حال، الخوف الثابت. وعلى الرغم من علمي بأن عودة نظري مسألة وقت بعد أن تمت إزالة الندبة من الداخل إلاأن هذه الإمكانية لم تحدث لي.. أو لا أتذكرها. وما أتذكره شخصاً ليس خوفي بل صوت والدي وهو يندفع للطابق الأرضي ليرى المشهد الرهيب ولقد استدرت إليه. كان صراخه.. آه.. لا.. آه.. كأنه صراخ. غير مقيد حتى بالحزن. وعلى الرغم من أنني أذكر إحساسي بالألم لكنني استطعت أن أسمع ألمه واضحاً كالليل. وعندما تم رفع الضمادة وخرجت من المستشفى مساء في عام 1968 كنت سعيداً لرؤية والدي السعيدين وزوار المستشفى عائدين إلى

سياراتهم وأضواء الطريق فوقنا والظلام المقيد الطبيعي لسماء المدينة. لم أقايض كل ذلك الضوء المحجوب في الكون بذلك الشعور بالخروج من المستشفى والعودة إلى قوتي ومدينتي وتاريخي. واقتنعت بأن علي الرؤية في الشعر أن تؤدى قليلاً من هذا الشيء حيث أن (الرؤية) تمتلك الشعور بصورة أولية فقط للغطس غير المحظوظ في النفس الشكوكية وإنكار الذات ومن ثم عودة اتصال مع أناس تحبهم وأناس تعرف أمزجتهم وآخرين لا تعرفهم مطلقاً (إجمالي الغرباء) كانت هذه الراحة أن أكون قادراً على الرؤية ثانية.

* * *

المصدر: بحث منشور في مجلة (شيكاغو رفيو) عام 1994، المجلد رقم (40)/ العدد (4).

إلى زهور النرجس البري

روبرت هريك(*) - بريطانيا

Robert Herrick

أزهارنا الجميلة...

رؤياك كم تحزن الأنفس الكليلة

وأنت تستعجلين المسيرة

ولـمّا تلوح شمس الظهيرة.

(*) ولد في لندن عام 1591. فقد أباه منتحراً في عامه الأول، التحق بجامعة كيمبردج وحصل على الماجستير. يعبر شعره عن المعاني الإنسانية، توفي عام 1674.

نرجوك... نرجوك البقاء
فقط حتى يأذن اليوم بانقضاء
وتجمعنا ترنيمة المساء
وبعدها إلى اللقاء!

حياتنا قصيرة مثلك
وربيعنا سرعان ما يهلك!
نموت مثلك... ومثل كل شيء حولك
وتنقضي ساعاتنا... كأوراقك!

كذلك المطر... في الصيف لم يزل
من أمره على عجل!
وقطر الندى.. إلى الأبد.. حبّاته ترتحل!

ترجمة أحمد بن يحيى الغامدي

الهاوي

فريدريك براون

Fredric Brown

ترجمة مها مصطفى العقاد

بدأ سانغ ستروم الحديث قائلاً: «سمعت إشاعة مفادها أنك» - دار برأسه ونظر حوله ليتأكد من أنه والصيدلي وحدهما في الصيدلية الصغيرة. كان الصيدلي يشبه تلك الأقزام الخرافية التي تعيش في باطن الأرض، رجل صغير الحجم كثير العقد يتراوح

عمره من سن الخمسين وحتى المئة. كانا وحدهما ولكن سانغ ستروم خفض صوته - «مفادها أنك تمتلك سموماً لا يمكن اكتشافها أبداً».

أومأ الصيدلي برأسه. دار حول المنضدة الطويلة وأغلق باب الصيدلية، ثم سار نحو باب خلف المنضدة وقال: «كنت أنوي تناول فنجان قهوة، تعال معي وتناول فنجاناً».

تبعه سانغ ستروم حول المنضدة الطويلة وخلال المدخل إلى غرفة خلفية محاطة بأرفف مليئة بالزجاجات من الأرض إلى السقف. أوصل الصيدلي راووق القهوة الكهربائي بقابس الكهرباء، وجاء بفنجانين ووضعهما على طاولة على جانبيها كرسيين. أشار إلى سانغ ستروم ليجلس على أحد المقعدين واتخذ الثاني لنفسه.

«الآن أخبرني. من الذي تريد قتله ولماذا؟».

سأله سانغ ستروم «هل يهم؟ ألا يكفي أنني أدفع لـ...».

قاطعه الصيدلي رافعاً يده: «نعم، إنه مهم. يجب أن أقتنع أنك تستحق ما يمكنني إعطاؤه لك وإلا...».

هز كتفيه بعدم اكتراث.

قال سانغ ستروم: «حسناً. من هي، زوجتي. لماذا...» بدأ قصته الطويلة. قبل أن ينتهي تماماً، أكمل راووق القهوة مهمته وقام الصيدلي ليحضر القهوة. ختم سانغ ستروم قصته.

أومأ الصيدلي برأسه: «نعم أنا أقوم بتوزيع سموم لا يمكن كشفها، أعمل ذلك مجاناً، لا أقبض ثمناً له، إذا رأيت أن الحالة تستحق. لقد ساعدت الكثير من القتلة».

قال له سانغ ستروم: «جميل. إذن أعطه لي».

ابتسم الصيدلي: «لقد فعلت. ففي الوقت الذي جهزت به القهوة كنت قررت أنك تستحقه. فكما قلت إنه مجاناً. ولكن هناك ثمناً للترياق».

شحب وجه سانغ ستروم، فليس هذا ما توقعه،

إمكانية مضاعفة السعر أو بعض أنواع الابتزاز. سحب مسدساً من جيبه.

ضحك الصيدلي ضحكات خافتة: «إنك لا تجرؤ على استخدامه. هل يمكنك إيجاد الترياق - «وأشار بيده إلى الأرفف» من بين آلاف الزجاجات هذه؟» أم أنك ستبحث عن سم زعاف سريع؟ إذا كنت تعتقد أنني مخادع فإنك لن تحصل فعلاً على السم، اذهب وأطلق النار. ستعلم الإجابة خلال 3 ساعات عندما يبدأ السم مفعوله».

زمجر سانغ ستروم سائلاً: «كم يكلف الترياق؟».

أجابه: «سعره معقول تماماً، ألف دولار. على كلٍّ، يجب على الإنسان أن يعيش، حتى لو كانت هوايته منع القتلة، لا يوجد سبب يمنعه من اكتساب المال جراء ذلك. أليس ذلك؟».

زمجر سانغ ستروم ووضع المسدس على الطاولة بعيداً عن متناول الصيدلي وأخرج محفظته. ربما بعد أن يأخذ الترياق، قد يمكنه استخدام المسدس. عد 10

ورقات من فئة 100 دولار ووضعهم على الطاولة. لم يتحرك الصيدلي ليأخذهم. قال: «وشيء آخر – لسلامة زوجتك وسلامتي. ستكتب اعتراف بنيتك – نيتك المسبقة بقتل زوجتك. ثم ستنتظر حتى أخرج وأرسله بالبريد مع تفاصيل بعملية القتل لصديق لي سيحتفظ به كدليل في حالة ما إذا قررت قتل زرجتك، أو قتلي بسبب هذا الموضوع. عندما يصبح ذلك في البريد يمكنني بعدها العودة إلى هنا وإعطاؤك الترياق. سأحضر لك ورقة وقلماً. آه، شيئاً اخر – على الرغم من أنني لا أصر عليه. أرجوك أن تساعد في انتشار سمي غير القابل للاكتشاف، هلا فعلت ذلك؟ لم تعلم يا سيد سانغ ستروم إن الحياة التي تعمل على إنقاذها، إذا كان لك أعداء، قد تكون حياتك أنت».

* * *

بـــــدءاً

تحتفي **نوافذ** بصدور العدد الخامس والعشرين، ومعه نشعر أن **نوافذ** قد دخلت مرحلة من التواصل الأكبر مع ثقافات شعوب العالم. هذه الثقافات تحظى بتقدير **نوافذ** على اختلاف مناطقها الجغرافية.

تحاول **نوافذ** أن تؤصل رسالتها الثقافية بعيداً عن القضايا السياسية، التي غدت تشكل عالم العلاقات الثقافية بين الدول والشعوب. فالهيمنة السياسية أصبحت مهمومة بفرض الهيمنة الثقافية، بشكل مباشر أحياناً، وبأساليب مختلفة في أحايين أخرى.

ضمن هذا الإطار الواقعي، تشعر **نوافذ** أن هناك ثقافات ذات جذور عريقة، غنية بتجاربها وصدور إبداعها، لكنها لا تمتلك القوة السياسية والإعلامية لتصل إلى الآخرين. وهنا يأتي دور **نوافذ** التي تحاول نقل هذه الثقافات، وتقديمها للقارئ العربي أينما كان، لتسهم في إيصال أصوات ظلت خافتة جداً عبر تاريخ الثقافة الإنسانية.

تتواصل **نوافذ** مع كافة الثقافات من المشرق والمغرب، غير أنها تحرص على آداب الشعوب الإسلامية، والعالم الثالث بشكل أكبر، نظراً لكون هذه الثقافات ليس لها حضور قوي في المشهد الثقافي العربي.

وإذا كان كل عدد يحوي مختارات متفاوتة لثقافات مختلفة، فإن **نوافذ** تنوي الدخول في تجربة جديدة، يسعدنا تلقي رؤية قرائنا حولها. هذه التجربة تتمثل في تخصيص عدد كامل لثقافة واحدة ليحوي المقالة والقصة والشعر وربما المسرحية. يأتي ذلك ضمن إطار تكثيف الجرعات الثقافية المتصلة بثقافة واحدة، حرصاً على إعطاء صورة متعددة الجوانب لتلك الثقافة.

وضمن إطار التجديد الذي تحرص عليه **نوافذ**، فإننا في هذا العدد نقدم ملف الشعر بكامله من رومانيا ويحوي قصائد مختارة لشاعرة رومانية متميزة. وهذه هي النافذة الأولى التي نفتحها باتجاه رومانيا، وهناك ثقافات متعددة نرغب أن تتجه إليها **نوافذنا**، والطريق إلى ذلك يمر عبر الأخوات والأخوة المترجمين، الذين نقدم لهم جزيل شكرنا وتقديرنا، وطموحنا أن يتواصلوا معنا بشكل أكبر في تقديم ثقافات جديدة.

أما قراء **نوافذ** الناطقين بالعربية في كل مكان، فلهم تحيتنا لمتابعتهم، ولما يطرحون من أفكار، مع دعواتنا للجميع بالتوفيق.

رئيس التحرير

العدد الخامس والعشرون رجب 1424هـ - سبتمبر 2003

25

ميلاد الأقصوصة الهندية

أميتاف غوش(*)

ترجمة عز الدين الخطابي

مقدمـة:

يقال عادة، وعن حق، بأن أفضل ما قدمته الهند للعالم هي أساطيرها. وقد كان لإشعاع الحكايات الهندية تأثيره القوي، مما دفع بالعديد من المهتمين إلى الإقرار بأن مجموعة البانكاتنترا Pancatantra – التي تضم خمسة كتب – هي بمثابة العمل الأكثر انتشاراً في العالم بعد الكتاب المقدس.

إن هذا العمل المتضمن لحكايات وأمثال تم جمعها منذ الألفية الأولى، سيطأ الأرض العربية بفضل الترجمة الفارسية، وسيؤدي إلى بروز بعض الحكايات الشهيرة في الشرق الأوسط، وخصوصاً بعض المقاطع المميزة في ألف ليلة وليلة. وستنقل هذه الأساطير فيما بعد، إلى اللغات السلافية واليونانية ثم العبرية واللاتينية [سنة 1270 ميلادية] لتنتشر بعد ذلك بواسطة اللغتين، الألمانية والإيطالية. وعن الترجمة الإيطالية سينبثق الاقتباس الشهير للسيد طوماس نورث Sir Thomas North ضمن مؤلفه «الفلسفة الأخلاقية لدوني «The moral philosophy of Doni» الصادر سنة 1570[1].

وسيكون لهذه الحكايات تأثير كبير لاحقاً، على أعمال كل من لافونتين La Fontaine والإخوة غريم Grimm، ولازالت تشكل إلى يومنا هذا، جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافي الإنساني.

وينطبق نفس الأمر على الجتاكاس Jatakas، وهي الحكايات البوذية المختصرة التي ظهرت بالهند، وانتشرت فيما بعد بربوع آسيا الجنوبية والشرقية، بل إنها تجاوزت هذه الربوع بفعل انتشار الديانة البوذية. وقد لعبت

الأساطير، في صيغتها الملحمية أو المختصرة، دوراً أساسياً في تشييد السلطة الثقافية المتميزة والقديمة جداً، التي فرضتها الهند على الفضاء الآسيوي. ويجب علينا انتظار تطور السينما الهوليودية، لنشهد من جديد الإشعاع القوي للحضارة الهندية بفضل حكاياتها.

ولأن هذه التقاليد السردية القديمة كانت متجذرة في التربة الهندية وكان لها تأثيرها الذي لا يضاهى على المتلقين، فإن ميلاد الأدب الهندي الحديث ما كان ليحصل بدون ثورة على هذه التقاليد، وقد أصبحت هذه الثورة ممكنة بفعل التأثير المتزايد على الهند من طرف أوروبا منذ نهاية القرن السابع عشر، والذي سيعرف ذروته مع بريطانيا العظمى، وتحديداً في المرحلة الفكتورية Victorienne التي احتك فيها الهنود مباشرة مع الثقافة الغربية.

إن القطيعة مع التقليد السردي لم تكن نهائية، كما أن تأثيرها لم يكن بنفس الحدة في كل أقاليم شبه القارة الهندية. وقد وصف الكاتب البنغالي بانكيم شاندرا شاترجي Bankim chandra chatterje (1838-1894) – الذي يعتبر من أكبر الداعين إلى هذه القطيعة – وضعية

الأدب البنغالي، في مقال شهير صدر له سنة 1870 وجاء فيه: «كل قارئ للكتاب الحاليين بالبنغال سيقر على الفور بإمكانية تصنيفهم إلى صنفين، وذلك بغض النظر عن كونهم جيدين أو رديئين: فمنهم من اتبع طريق السانسكريتية sanskrit ومنهم من سلك مسلك الإنجليزية. ويمثل كتاب الصنف الأول سعة اطلاع الثقافة السانسكريتية وأدبها القديم، أما كتاب الصنف الثاني فهم نتاج المعرفة الغربية وأفكارها. وينتمي أغلب الكتاب البنغاليين إلى المدرسة السانسكريتية، إلا أن أكبر عدد من الكتاب الجيدين ينتمي إلى الجانب الآخر. ويمكننا التأكيد بأن كل المدارس الأدبية في الهند، مدينة إما للكتاب السانسكريتيين أو للكتاب الأوروبيين. وتتخذ المدرسة الساسنكريتية كنموذج، بعض الكتاب المتأخرين والعديمي الأصالة، سواء على مستوى أسلوبهم أو أفكارهم. وكل ما يتسم بالطابع الأجنبي يرفض من طرفهم، حتى ولو كان ضرورياً ومعبراً. ويرجع الفضل إلى تكشاند طاكور Tekchand Takur[2] في توجيه أول ضربة إلى هذا التعالم الذي لا يحتمل». إن رسم البدايات الأولى للأقصوصة الهندية الحديثة، لا يتضمن

بالضرورة اتفاقاً أو تواطؤاً مع الصيرورة المؤدية إلى فعل الثورة البالغ الغنى. وبالنسبة لمن قادوا هذه الثورة، فإن أسلوب الحكواتيين الهنديين القدامى، هو على النقيض من الأشكال التي عملوا على تبنيها أي: المقالة والأقصوصة والرواية والواقعية إلخ...

واليوم، فإن ما كان يبدو بدهياً بالنسبة لكتاب مرموقين مثل: بانكيم شاندرا شاترجي بكالكوتا وبهارا تندي هاريش شاندرا Bhara Tendu Harish chandra ببناريس Binares أبو سبراهمانيا بهاراتي Subrahmanya Bharati بمدراس Mardas، يظهر الآن بشكل مختلف. فتقنية وأسلوب الحكاية القروسطية أو الاستعارة المجازية [الأليغوريا] هما أقرب إلى الروح الخيالية لبورخيص Borgès، منهما إلى عمل السيد والترسكوت Sir Walter Scott.

ولهذا السبب، فإنني بموضعة الأقصوصة الهندية الحديثة في سياق القطيعة مع تقليد سردي أكثر قدماً، لا أروم اتهام هذا الأسلوب بالنزعة القديمة الزائفة faux archaïsme، مثلما لا أنكر الطاقة المتجددة لهذا التقليد

[أو بالأحرى لهذه التقاليد] والاستمرارية التي يرتبط من خلالها الأدب الهندي الحديث بآداب الماضي. بل على العكس من ذلك، يبدو لي أن هذه الاستمرارية غالباً ما تظهر في أفعال القطيعة الأكثر وضوحاً، مثلاً في النزعة التعليمية didactisme الرائعة تقريباً، لكاتب مثل بريمشند Premchand (1881-1936)، أو في الحكايات الدعائية لبعض المدارس الأدبية الراهنة. فما أقصده، هو التشديد على أن الانفصال عن التقليد كان بمعنى من المعاني بمثابة احترام له. ولا يمكن لأي جزء من العالم، أن ينسب لنفسه ملكية أعمال مثل البانكتانترا أو الجتاكاس التي تنتمي إلى مؤسسات الثقافة العالمية.

- التعدد اللساني والتنوع الثقافي بالهند:

إن التنوع اللساني والثقافي الهائل لشبه القارة الهندية معروف، لذا فإنني لن أكون في حاجة للحديث عنه. وخير دليل على هذا التنوع، كون أكاديمية ساهيتيا Sahitya تمنح كل سنة جوائز لأعمال مكتوبة باثنتي وعشرين لغة. ونجد أن ثلاث لغات معنية بهذه الجوائز

تستعمل بالبلدان المجاورة للهند: الأوردية Ourdou بباكستان والبنغالية ببنغلاديش والنيبالية بالنيبال.

وهناك ثلاث لغات أخرى لها أهميتها الإقليمية في الباكستان وهي: البنجابية والسندية والكشميرية. كما أن التامولية لا تعتبر فقط لغة أساسية في الهند ولكن أيضاً في سريلانكا وسنغافورة وماليزيا. ونضيف أيضاً بأن الأوردية والهندية Hindi تعتبران لغتين أدبيتين في العديد من البلدان الآسيوية الموجودة خارج شبه القارة الهندية. ولا تعتبر هذه هي اللغات الوحيدة التي تتجلى عبرها حيوية الأدب بالهند. ففي هذه المنطقة من العالم، يلجأ الكاتب أحياناً إلى لغات غير معترف بها رسمياً من طرف حكوماتهم. وفي الحقيقة، فإن الإنتاج الأدبي المعبر عنه بواسطة لغة محددة، يشكل في الغالب جزءاً من نضال أوسع، يكون الهدف منه تحقيق الاعتراف السياسي بمجموعة أو إقليم. وبهذا المعنى، لعب الأدب منذ مدة ولايزال، دوراً حاسماً في منح الجماعات المنسية أو المهمشة، صوتاً داخل ضوضاء شبه القارة الهندية. وقد ساهمت التحولات السياسية والاجتماعية الراهنة في تسريع وتيرة هذه العملية، ويمكننا المراهنة على أن عدد

اللغات الأدبية سيزداد في المستقبل القريب. لذلك فإن أية لائحة تضم اللغات الأدبية الهندية تعتبر مؤقتة.

أما اللغات التي تمتلك تراثاً أدبياً حديثاً وغنياً، فإنها تتوفر على تقاليدها وتاريخها ومعاييرها الخاصة. وتعتبر هذه الخصوصيات واقعية، كما أنها تقتضي منا كل الاحترام، ذلك أن الاختلافات تشكل عنصراً أساسياً ضمن الأدب الهندي، وسيكون من العبث الخلط بينها. لكن، وفي نفس الآن، لا يمكن لأي أدب أن يتطور داخل غرفة مغلقة، فكل لغة في الهند كانت صدى لمحيطها القريب والبعيد. وترجع هذه الأصداء في جانب من جوانبها، إلى التراث التاريخي المشترك الذي توزعت عناصره المتنوعة. ويمكننا أن ندرج في هذا الإطار، الموروث المتنقل للغات الكلاسيكية مثل: السانسكريتية والتامولية والعربية ولغة البالي pali والفارسية.

وفضلاً عن ذلك، فإن الانتقال من أدب كلاسيكي إلى «أدب شعبي»، قد خضع لنفس الدوافع في أغلب مناطق شبه القارة الهندية. وترتبط هذه الدوافع بتطور مختلف أشكال التعبير الديني، الصوفية والتعبدية ذات الصلة بالهندوسية أو بالإسلام، والتي انتشرت في الهند

ما بين القرنين العاشر والسادس عشر الميلاديين. وقد تمت هذه الحركات بفترات وبمناطق مختلفة، واتخذت في كل مرة أشكالاً أصيلة، وساهمت في بروز أدب جديد - خصوصاً في مجال الشعر الديني - تمت صياغته باللغات المحلية للمناطق المعنية.

أما بخصوص تحول اللغات الأدبية الرئيسية للهند وانتقالها من الشكل القروسطي إلى الأشكال الحديثة، فإن ذلك قد تم أيضاً ضمن يقظة مشتركة لكن بوتيرة وفي فترات مختلفة. فقد كانت رياح أوروبا تهب طبعاً على الهند، وتجلت آثارها بقوة هناك حيث كان الحضور الأوروبي بارزاً، أي على طول الشواطئ وخصوصاً في المناطق التي أسس فيها البرتغاليون والهولنديون والدنماركيون والفرنسيون والإنجليز، شركاتهم وفروعهم التجارية وتحديداً في غوجرات Gujarat ومهارشترا Maharashtra والبنغال، وعلى شواطئ كونكان Konkan ومالابار وكرومنديل Koromandel.

إن عملية التحول اللساني والأدبي التي تمت بتأثير من الغرب، قد تميزت بالتنوع الكبير، لكن يمكننا أن نجد

فيها مع ذلك بعض النماذج التي يسهل التعرف عليها. فخطواتها التأسيسية كانت متشابهة عموماً، ليس فقط في شبه القارة الهندية، بل في آسيا برمتها. وعادة ما تبدأ العملية ببلورة نحو معياري بالنسبة لكل لغة، وكان المبشرون والإداريون الأوروبيون في الغالب، هم الذين يقومون بهذا العمل، وذلك بمساعدة العلماء المحليين. وكان التقعيد النحوي يشكل جزءاً من إنتاج أعم، يتضمن الوثائق المضبوطة الخاصة بالأشكال التركيبية وبالقواميس. وتعتبر هذه العملية كشرط ضروري لطبع الأعمال الأدبية. وتختلف هذه العمليات، على مستوى تسلسلها الزمني وتطورها، باختلاف المناطق الهندية. فقد وضع اليسوعي الإيطالي يوسف بتشي Joseph Beschi سنة 1738 نحواً لاتينياً للتامولية وألف أيضاً حكاية ملحمية بهذه اللغة عنوانها التمبافاني Tempâvani. ولازالت هذه الحكاية المستلهمة من حياة القديس يوسف، تعتبر رائعة أدبية إلى يومنا هذا. وكانت التامولية هي أول لغة آسيوية سيتم التعرف من خلالها على الكتاب المقدس. إذ قام المبشر اللوثيري Lutherien برتلوماوس زيغنبالغ Bartholomaûs Ziegenbalg سنة 1715 بمهمة

الإصدار هاته، تبعها سنة 1727 صدور الطبعة الكاملة للكتاب المذكور.

من جهة أخرى، فإن إصدار هذا الأخير بمنطقة الأسام Assam سنة 1813 من طرف البعثة المعمدانية الأمريكية، كان له تأثير حاسم على ميلاد الأدب الحديث. وفي سنة 1846 أسست هذه البعثة دورية شهرية بعنوان Orodonoi، أثرت بدورها على الكتابة الإسامية[3]. وفس نفس الإطار، لعبت مطبعة سيرامبور Serampore بالبنغال، والتي أسسها وسيرها المبشر المعمداني وليام كاري William Carey دوراً هاماً في تطور العديد من لغات الهند في بداية القرن التاسع عشر، إذ تم على الأقل، إصدار ثمان وعشرين ترجمة للكتاب المقدس.

– ظهور وتطور الرواية النثرية:

وكيفما كانت الاختلافات [وهي كثيرة]، فإنه يحق القول بأن تطوير هذه العملية في شبه القارة الهندية، قد ساهم في انبثاق أشكال جديدة للكتابة ومناهج جديدة للتعبير. وبالنسبة للعديد من لغات الهند، فإن هذه

التغيرات مكنت من ظهور الرواية الخيالية كما نعرفها الآن، لأنها كانت هي المسؤولة عن ميلاد النثر. ذلك أن أدب اللغات المحلية - المقابلة للغات الكلاسيكية - كان من قبل، وفي أغلب الحالات، يكتب شعراً.

ويجب انتظار القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كي توضع الأسس الخاصة بتقليد الكتابة النثرية. لكن، هنا أيضاً تبرز حالات استثنائية بل ومعارضة. وعلى سبيل المثال، فإن كلاً من التامولية والأوردية تتوفران على تقاليد نثرية سابقة على التأثير الأوروبي. إذ يرجع تاريخ الأدب التامولي النثري إلى العهود القديمة. وبالنسبة للأوردية، فقد ظل شكل روائي نثري يدعى بأدب الداستان Dastân المنبثق من الأساليب السردية القروسطية، يحظى بشعبية كبيرة إلى حدود العقود الأولى من القرن العشرين.

وينطبق نفس الشيء على التقليد النثري المعروف بـ «مدالا بانجيس لأوريسا Mâdala-pânjis d’orissa»، الذي تطور بشكل مستقل عن النماذج الأوروبية، علماً بأن التأثير العميق على هذا التقليد، جاء من بيرمانيا.

من جهة أخرى، فإن البنغالية التي يوازى تطورها القديم، تطور كل من الأسامية Assamais والأورية Oriya، لم تكن تتوفر على أدب نثري، على الرغم من أن تاريخها الأدبي يعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي.

وأولى الكتابات النثرية التي عرفت بالبنغال - وإذا ما استثنينا رسائل بعض التجار، التي وجدت حديثاً - كانت صادرة عن المدارس ومحترفات اللغة التي أسسها الإنجليز بفورت وليام Fort William بمدينة كالكوتا.

لقد كان لهذه المدارس تأثير تكويني على البنغالية والأوردية اللتين كانتا بدون شك، اللغتين الأدبيتين الأساسيتين لشبه القارة الهندية، إلى حدود النصف الأول من القرن العشرين.

وبالنسبة للبنغالية، فإن هذه الظروف كانت حاسمة بخصوص تطورها اللاحق، ويعتقد أن نماذجها النثرية الأولى، وحتى مجالها التركيبي والنحوي، قد وسمت بعمق نتيجة احتكاكها بالإنجليز.

أكيد أن نثر الرواية الواقعية هو شكل للكتابة خاص جداً، إذ لا يمكن استخدامه بمجرد الاعتماد على تسلسل

الجمل، كما أنه لا يتلخص في غياب الأوزان أو الإيقاعات. إن للنثر وضعاً وصوتاً، كما أنه مؤلف من مجموعة من القواعد التي تتطور ببطء، ويقوم على بلاغة ترفض اللغة المباشرة، وهو شكل مهاري يخلق وهم الموضوعية، وذلك بوضع مسافة بينه وبين موضوعاته، كما أنه أسلوب سردي، تختفي فيه إوالية السرد، لأن في ظهورها عرقلة لمساره.

وبالفعل، فإن مراحل حاسمة من الأدب الهندي في القرن التاسع عشر، قد نتجت عن هذا الانزعاج الدائم، أمام هذا النوع من النثر ومتضمناته. ويقدم لنا أدب النوكشا Noksha [التخطيطي] الذي لعب دوراً مؤسساً للرواية بالبنغال، أسطع شهادة على ذلك[4]. وبالنسبة للعديد من الكتاب، فإن الصراع لايزال قائماً إلى حد الساعة، وهو يزداد حدة كلما ظلت آفاقه غير واضحة. هذا، ولن تصبح الرواية النثرية ممارسة قائمة لدى اللغات الرئيسية في الهند، إلا عند النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وتعتبر الهيمنة المسلم بها للرواية في الهند، كما في إنجلترا الفكتورية، وجهاً من وجوه التأثير الإنجليزي على الأدب الهندي. ومع ذلك، فإن هذا التأثير

كان يخضع للانتقاء: إذ إن أعمال والتر سكوت كان لها وقع أكبر من أعمال جين أوستن jane austen أو جورج إليوت George Eliot أو حتى تاكيري Tacheray المزداد بكالكوتا.

وأول رواية غوجاراتية Gujarati وعنوانها karam Ghelo (1866) لمؤلفها ناند شانكار تولجاشانكار Nand Shankar Tulja Shankar، هي رواية تاريخية على شاكلة روايات سكوت، وقد كتبت بطلب من موظف بالإدارة الاستعمارية[5]. كما أن أول رواية لأشهر كاتب بنغالي في القرن التاسع عشر - بانكيم شاندرا شاترجي - وهي رواية «زوجة راج موهان»، صدرت بالإنجليزية سنة 1862، وكانت موسومة بطابع والتر سكوت أيضاً.

ولم يمر وقت طويل على هذا الحدث، حتى أصبحت الرواية منتشرة بقوة في الهند، حيث لعب بانكيم شاندرا في هذا الإطار، دوراً لا يستهان به. وقد ساهمت رواياته الأخيرة مثل: Anadamath وDebi chowdhurami (1884). في خلق وتجسيد الإيديولوجيا الوطنية بالهند. ومباشرة بعد إصدارها، ترجمت هذه الروايات إلى لغات هندية عديدة، وأصبحت بذلك ملكية مشتركة لشبه القارة بأكملها.

- استقلالية الأدب عن السياسة:

إن نهاية القرن التاسع عشر شكلت مرحلة غليان ثقافي رائع، لذلك فإن الانتشار السريع لأعمال بانكيم شاندرا شاترجي لا يعتبر أمراً استثنائياً. ففي هذه المرحلة، استرجعت الثقافة الهندية لأول مرة منذ العهود القديمة، خاصيتها الحوارية dialogique وميزة التساؤل المتبادل لديها. لقد أصبحت من جديد، عبارة عن غرفة صدى تتقاطع بداخلها وبحرية، أصداء اللغات التي تصدر كل واحدة منها أصواتاً متميزة.

نتيجة ذلك، فإن الأعمال الأدبية والفنية المنصهرة داخل هذه البوتقة، ستتسم بالتنوع الكبير. ولإعطاء بعض الأمثلة نذكر: المسرح البارسي Parsi لبومباي ومسرحيات بهارا توندي هاريش شاندرا وروايات سارات شاندرا شاترجي وقصائد محمد إقبال وسوبر اهمانيا بهاراتي ورسوم رجا رافي فارما Raja Ravi Varma وصور لالادين دايال Lala Deen Dayal.

وفي جميع الأحوال، فإن هذه الأعمال قد مكنت من صياغة مخيلة جماعية، تجلت عبر متن من الحكايات

والرموز والصور، لاتزال حية إلى يومنا هذا. ويمكن التعرف عليها في أساليب أفلام بومباي، وفي التأثير الذي لازالت الأسطورة المخترعة في تلك المرحلة - أي السينما - تمارسه على المخيلة الهندية. إن التطور المتوازي للغات شبه القارة الهندية، لم يتوقف مع ميلاد دولتي الهند وباكستان سنة 1947. فقد أبان الأدب، وبشكل عام، عن عدم خضوعه للاختلافات السياسية التي تفصل بين مختلف بلدان المنطقة. ويلاحظ أن الأصداء المتبادلة هي أقوى مما كانت عليه من قبل. بحيث أن هذه اللغات التي تتجاوز حدود الهند وباكستان وبنغلاديش والنيبال وسريلانكا، لازالت تتطور ضمن روابط متبادلة. وعلى سبيل المثال، فإن العديد من أعمال كتاب بنغلاديش، يتم إصدارها من طرف ناشرين بنغاليين بكالكوتا، وقد تحصل على جوائز أدبية ممنوحة هناك. ومن جهتهم، فإن كتاب البنغال يذهبون أحياناً إلى بنغلاديش ويربطون علاقات متينة مع كتاب داكا Dacca. وتنطبق هذه الحالة أيضاً على لغات أخرى مثل الأوردية والبنجابية والكشميرية والنيبالية.

وإذا ما أردنا الحديث بتبسيط أكثر، فسنقول بأن الأوراق السياسية والأدبية لشبه القارة الهندية، غير متطابقة فيما بينها. لذلك، فإن لفظة «الهند»، المستعملة لدينا، تأخذ معناها ما قبل الحداثي prémoderne، بحيث تشير إلى منطقة جغرافية أكثر مما تشير إلى كيان سياسي، وهذا هو المعنى الذي استخدمناه طوال هذا البحث. وفي الحقيقة، فإن كلمة «هندي Indien» لا يمكن أن تنحصر في منطقة محددة أو في تجمع سكاني ما. إذ إن بعض الأحداث المتعلقة بالأدب الهندي، تقع خارج شبه القارة. وكمثال على ذلك، نذكر جمعية الكتاب التقدميين التي مارست تأثيراً قوياً على الآداب الهندية في الثلاثينات والأربعينات. فهذه الجمعية تأسست بلندن، وكان من بين مؤسسيها ملك راج اناند Mulk Raj Anand الذي كان يكتب بالإنجليزية وأيضاً سجاد زاهر Sejjad Zaheer الذي قضى السنوات الأخيرة من حياته، متنقلاً بين الهند وباكستان.

واليوم، فإن الكتاب والنقاد المغتربين، يلعبون دواً هاماً داخل الثقافة الأدبية للعديد من بلدان شبه القارة الهندية. وكمثال على ذلك، نذكر الشاعر والمترجم

رامانجان A. K. Ramanjan الذي قضى أغلب مراحل حياته بالولايات المتحدة الأمريكية، لكنه ساهم بشكل فعال في تطور أدب الكنادا kannada المعاصر بالهند. ونجد أمثلة مشابهة لهذا الأمر، ضمن أغلب اللغات الهندية القائمة. وفي الحقيقة، فإن الوقائع الأدبية لشبه القارة ذاتها، تشكل مبرراً كافياً لاستعمال كلمة «هندي» في أوسع معانيها. وهو ما يسمح بإدراج الكتاب مزدوجي اللسان Bilingues وكتاب الشتات الهندي Diaspora إلخ... وبإمكاننا أيضاً إدراج كل كاتب مرتبط وراثياً بشبه القارة الهندية، ويشكل عمله مساهمة في مخيلة المنطقة. وفي هذا الإطار، سيجد ردوار كبلينغ Rudyard kipling مكانه، علماً بأنه ازداد بالهند، وكان يتحدث اللغة الهندوستانية بطلاقة. وبذلك سيغتني هذا التحديد الذي أعطيناه لكلمة «هندي».

- ميلاد الأقصوصة:

مقابل كل هذا، فإن الأقصوصة جاءت متأخرة إلى الهند مقارنة بالرواية. بل إن بانكيم شاندا شاترجي لا يذكرها بتاتاً في تحليله النقدي للأدب البنغالي سنة

1870. كما أن الغوجراتية Gujarati، وهي اللغة التي كتبت بها روايات عديدة في القرن التاسع عشر، لم تتعرف على الأقصوصة إلا في العام 1918، حيث أصدر كانشان لال ميهتا Kanchanlal Mehta أول أقصوصة له(6). ويجب انتظار مساهمة أحد أشهر الكتاب الهنود، وهو رابندرانات طاغور Rabindranath Tagore (1861-1941) الذي حمل على عاتقه مسؤولية إكساب الأقصوصة سلطة ثقافية جديدة في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر. ومنذ ذلك الحين، انتعش هذا الشكل الأدبي ولم يتوقف عن النمو. وقد شهدت السنوات اللاحقة على التقسيم والاستقلال، تحولاً مثيراً في مسار الأقصوصة. ففي سنة 1950، لعبت هذه الأخيرة دوراً أساسياً ضمن حركات «الكتابة الجدية» التي انتشرت في أغلب مناطق الهند. ولم تكن هذه الحركات ملزمة كم كان الشأن مع سابقاتها، فقد اعتبرت بمثابة «مناخ إبداعي» مناهض لأحادية التوجه الإيديولوجي، وهو ما سمح بإبراز العديد من المواهب الأدبية. ونذكر من بين هذه الحركات على الخصوص، حركة «القصة الجديدة New Story» المكتوبة بالهندية Hindi، ويتعلق الأمر بظاهرة مكنت

الأقصوصة التي تم إبداعها بهذه اللغة، من تبوؤ مكانة ممتازة داخل الأدب الهندي المعاصر.

وفي سنة 1968، وصف القصاص الهندي الشهير كمليشوار kamleshwar الوضعية كما يلي: «لأول مرة اكتسبت الأقصوصة في اللغة الهندية Hindi وضعاً مركزياً ضمن مختلف الأشكال الأدبية. وبفعل ذلك، تراجعت فروع أدبية قوية، في حين تابعت التجارب المنجزة في ميدان الأقصوصة، مسارها في الروايات والقصائد المكتوبة خلال الستينات»[7]. وقد شهدت العديد من المناطق الهندية غداة الاستقلال، تطور مدارس هامة في الكتابة الثورية. وبرز جزء كبير من هذه الكتابة الجديدة والواعدة في سياق الحركات الاحتجاجية الراديكالية التي قادتها مجموعات اجتماعية محرومة، مثل مجموعات الداليت Dalits والنساء.

إن هذه التطورات، قد مكنت بفعل تراكماتها، من منح الأقصوصة وضعاً متميزاً، حيث احتلت خلال السنوات اللاحقة على عام 1947، مكاناً طلائعياً ضمن الأدب الهندي. وهذه المكانة ذات ارتباط وثيق بالميكانيزمات الخاصة بعمليات النشر والإصدار بالهند،

والتي عرفت أبرز تجليها في مساندة الدوريات والمجلات لكتاب الأقصوصة ومسايرتها لإيقاع زمنهم الإبداعي. ومع ذلك، يظل هناك سؤال عالق، يحتاج إلى الفحص والتفسير. فقد بدأت الخطاطات الأدبية القائمة تعرف التغير، ومع ازدياد وتيرة هذا الأخير، سيكون النقد مطالباً بكتابة تاريخ يفسر فيه لماذا تم اختيار الأقصوصة كوسيلة تعبيرية، من طرف كتاب شبه القارة الهندية، وذلك في الفترة الربيعية من تشكل الأمة.

الهوامش

*) أميتاف غوش، روائي وباحث هندي ولد بكالكتا سنة 1956. وقد قضى فترة شبابه ببنغلاديش وسريلانكا وإيران والهند. وبعد دراسته بجامعات دلهي وأكسفورد، اشتغل بمصر والكمبودج. وهو يقيم حالياً بالولايات المتحدة الأمريكية ويدرس بـ: Queens College [City university of New York].

وقد صدرت لأميتاف غوش مؤلفات عديدة، ترجمت منها أربعة إلى الفرنسية وصدرت عن دار النشر لوسوي le Seuil وهي: نيران البنغال، ضغوط الظل، مارق بمصر وكرموزوم بكالكتا.

والنص المترجم هو بمثابة ملاحظات مستمدة من عمل قيد الإنجاز حول الأقصوصة الهندية، وقد ظهر لأول مرة سنة 1994 بالعدد الأول من مجلة Civil lines [Ravi Dayal Publisher delhi]. أما الترجمة الفرنسية فقد ظهرت بمجلة: Europe, Litteratrures de l'inde nº864, Avril 2001, pp. 36/45.

– نشير بأن العناوين الواردة في النص هي من اقتراحنا [المترجم].

1) The litteratures of india, an introduction, Edward C. Dimoch, Edwin Gerow, C. M. Naim, A.K. Ramanujan, G. Roadarmel, J.A.B. Van Buiten, University of chicago Press, chicago 1974.

– وقد استفادت الملاحظات الواردة بهذا النص من المقالات المنشورة بهذا الكتاب.

2) تكشاند طاكور هو الاسم المستعار لبيري شاند ميترا Peary chand Mitra الذي تعتبر روايته «Alaler Gharer Dulal» أول رواية مكتوبة باللغة البنغالية.

3) “Modern Assamese litterature”, Hem Barua, in indian Writing Today, Vol. I. 1967.

4) Voir l’introduction à satik Hutom Pyâncha Naksâ, ed. Arun Nag (Subatnare-Kha, Calcutta).

5) “Gujarati Prose literature of the Renaissance periode”, Chunilal Madia, in indian literature of the past fifty years (1917-1967), ed., C.D. Narasimhaiah 9University of Mysore, 1970).

6) “Short Story in Gujarati”, Chumilal Mafia, in indian writing Today, nº4, 1968.

7) “The Hindi short story”, Kamleshwar, in indian writion Today, nº4, 1968.

* * *

حول مسألة الموضوعات الحكائية الدولية

فيكتور جيرمونسكي(*)

ترجمة غسان مرتضى

إن مسألة انطواء الموضوعات الفولكلورية المتشابهة على تناظرات نمطية (TYPOLOGY تيبولوجية)، وتماثلات ناجمة عن تماسات متبادلة، هي مسألة تاريخية قبل كل شيء، ويجب ألا تدرس على نحو مجرد لا يأخذ في الحسبان الظروف الملموسة لتطور الشعوب تاريخياً وعلاقات التبادل الثقافي فيما بينها.

تُظهر بعض الأنواع الفولكلورية - في درجات

مختلفة من عملية الصيرورة التاريخية - قابليات متفاوتة لنفوذ المؤثرات الدولية. (المؤثرات الدولية مصطلح حديث، انتشر في علم اللغة للتعبير عن التبادلات الممكنة بين اللغات المختلفة).

وكنّا أشرنا في مكان آخر إلى أن أوجه التشابه التي تشفُّ عنها قصائد الشعر الشعبي البطولي لدى عدد من الشعوب المختلفة هي تشابهات نمطية (تيبولوجية) في الغالب الأعم[1]، لأن الشعر الشعبي البطولي يعبر أولاً وقبل كل شيء عن ماضي الشعوب، وقد أخذ شكلاً مثالياً مصفى؛ أو كما يقول الأكاديمي (د. س. ليخاتشوف D. S. Lekhachov): «يجسد الشعر البطولي فنياً فهم الشعوب وتقييمها لماضيها»[2]، لذا فإن الشعر البطولي لا «يهاجر»، وقلما يستفيد من موضوعات الشعوب الأخرى وأشكالها الفنية الشعرية.

أما الحكاية الشعبية فأمرها مختلف تماماً عن الشعر البطولي، فهي ذات قابلية على الانتقال من شعب إلى آخر، وعلى التجسد في شكل قومي مختلف عن شكلها الأول، وفي الوقت نفسه تحافظ الحكاية على أساس بنيتها وتشكيلها ذي الطابع العالمي العام، لكن هذه

القابلية على الانتقال مشروطة بشرطين لا غنى عنهما؛ يكمن الأول في طبيعة مضمونها الذي يُفترض أن يكون ماتعاً شائقاً بغض النظر عن نوع هذه الحكاية؛ فكاهية كانت أم سحرية أو غير ذلك، وأن يكون خلواً من كل ما قد يربطه بخصوصيات تاريخية وجغرافية ما لقومية من القوميات، أما الشرط الثاني فيكمن في شكلها النثري الذي يُسهِّل عملية حكيها ونقلها من لغة إلى أخرى، ولا يقف عائقاً دون تأهيلها لوسط ثقافي ولغوي قومي جديد.

إن لكثير من الحكايات الأوروبية والآسيوية التي نعرفها (الحكايات السحرية أو الفكاهية أو حكايات الحيوان) طابعاً عالمياً؛ تشهد على ذلك - دون أدنى شك - الكاتالوجات الكثيرة المفهرسة للموضوعات الحكائية العالمية والمصنَّفة حسب نظام (آرني) (آرني - تومسون، وآرني - أندريف، وسلسلة أخرى من الكاتالوجات المحليةا لتي تجمع حكايات أحد الشعوب في إطار هذا النظام العام). ويمكننا أن نذكر من بين الموضوعات الحكائية ذات الطابع العالمي على سبيل المثال «ابن القيصر وطائر النار» و«المهر الأحدب» و«القط الذي

يرتدي جزمة» و«الحسناء النائمة»[*]، و«زولوشكا» و«الولد ذو العصا»، و«السارق الخبيث» و«الزوج والزوجة»، و«من يتكلم أولاً»، و«الأمنيات الثلاث»، و«الذئب (أو الدب) والأفعى عند الثغرة[*]، وكيف سرقت الأفعى السمكة من الحمل» وغير ذلك كثير من الموضوعات الحكائية.

كتب (أ. م. غوركي A. M. GORKI) حول هذا الأمر في مقدمته لكتاب «ألف ليلة وليلة»: «لقد تثبت العلماء المختصون من أن حكايات الصينيين جُمعت ودُونت منذ 2200 سنة قبل الميلاد... وأن هذه الحكايات تحتوي على كثير من الموضوعات والأفكار المشابهة لموضوعات حكايات الشعوب الهندوأوروبية وأفكارها. وتعطيني هذه النتائج التي تثبّت العلماء من صحتها الحق، كي أعتقد أن مسألة هجرة الحكايات، لا يمكن أن يحلها على نحو صحيح إلا المختصون - أمثال عالمنا الكبير (الكسندر فيسيلوفسكي) - الذين يفهمون تشابه الموضوعات هذا، والانتشار الواسع جداً للحكايات، على أنه اقتباس أحد الشعوب من شعب آخر»[3].

لا يجوز أن نتحدث عن منطق داخلي لتطور الموضوع

في الحكايات التي تنطوي على موضوعات معقدة مثل حكاية «ابن القيصر إيفان وطائر النار والذئب الأغبر» في صيغها الروسية والألمانية والأوزبيكية» «ابن القيصر حسن باشا»[4]، إذ إن تسلسل بعض المشاهد؛ الواحد بعد الآخر في هذه الحكاية (وفي مثيلاتها) يتم على نحو اعتباطي لا تستدعيه ضرورات المنطق الداخلي. والدليل على ذلك واضح تماماً، إذ إننا نستطيع أن نُسقط عدداً من المشاهد أو نضم مشهداً إلى آخر، أو ندمج أكثر من مشهد في مشهد واحد دون أن يؤثر ذلك سلبياً في مجمل الحكاية. لذا يمكننا أن نؤكد - على سبيل المثال - أن احتواء حكاية «زولوشكا» على موضوع عام ومشترك هو موضوع الشر المتمثل في شخصية الخالة زوج الأب وبناتها، أو احتواءها على موتيفات عامة ومشتركة مثل موتيف اضطجاع زولوشكا ونومها فوق الرماد، أو موتيف المساعدة التي تقدمها الأم المتوفاة لابنتها (أو في الصيغ الشديدة القدم، مساعدة الشجرة التي نمت عند قبر الأم لزولوشكا أو مساعدة الحيوان العجيب أو «الجد الطوطمي»)، هو نتاج طبيعي لتشابه العلاقات الاجتماعية والعادات والعقائد... لذا ليس غريباً أن نجد

هذا الموضوع وهذه الموتيفات في حكايات كثير من الشعوب بغض النظر عن علاقاتها بعضها ببعضها الآخر[5].

لكن تعميم هذه النتيجة - أي تأكيد أن هذه التشابهات هي تشابهات نمطية (تيبولوجية) - على كل مكونات هذه الحكاية من مشاهد متتابعة وعناصر مختلفة تُكوِّن بمجموعها الموضوع، أمر ليس صحيحاً.

وفي السياق نفسه، تتكرر التأكيدات غير المسوّغة - حتى الوقت الراهن - التي تدّعي أن موضوعات هذا النوع الحكائي يمكن أن «تتولد ذاتياً»، وذلك إما على أرضية العقائد والعادات المشتركة الواحدة كما يؤكد بعض ممثلي المدرسة الأنتروبولوجية أو على أساس العلاقات الاجتماعية الواحدة كما يعتقد بعض أصحابنا الذين يرفضون فكرة مهاجرة الموضوعات رفضاً تاماً، وبما أن مثل هذه التأكيدات تفتقر إلى البراهين الكافية - كما لو أنها مسلّمات لا ضرورة لإثباتها أو مناقشتها - فإننا سنحاول لاحقاً أن نقف عند حقيقة هذه التأكيدات، لندحض ما لا يمكن إثباته، ونناقش ما يمكن أن يكون صحيحاً.

ترد في كثير من الحكايات السحرية مقاطع شعرية دخيلة على جسد الحكاية الأصلي، وهي مقاطع ذات طابع ثابت، وتنتقل بالترجمة من رواية قومية إلى أخرى محافظة على شكلها ومضمونها الأصليين، وتمثيلاً لذلك نسوق حكاية «أليونشكا» المشهورة («الأخ والأخيّة» في كاتالوج آرني، رقمها 450) والتي تتلخص - كما هي في كاتالوج (ن.ب. أندرييف) - على النحو التالي: «يتحول الأخ إلى جدْي، يسكن مع أخته في الغابة... يتزوج القيصر من الأخت... وفي النهاية يتضح كل شيء»[6]. تنطوي هذه الحكاية في رواياتها الروسية الكثيرة وفي رواياتها العالمية الأخرى على المقطع التالي: «حوار الأخ مع الأخيّة عند شاطئ البحيرة»:

«يركض الجدي نحو البحيرة:

- أليونشكا! أخيتي

اسبحي، هيا اسبحي نحو الشاطئ

النار تشتعل اشتعالاً شديداً

القدور تغلي غلياناً شديداً

تشحذ السكاكين الفولاذية.

ترد ألينوشكا من قاع البحيرة:

- أخي إيفانوشكا!

صخرة هائلة تشدني نحو القاع.

أفعى متوحشة تمتص دم قلبي»[7].

ويمكننا أن نقارن هذا المقطع مع ما يشبهه في كثير من الصيغ في لغات مختلفة نختار منها الحكاية الإيطالية:

- أخيّتي!

السّكين مشحوذة

القدور جاهزة

يريدون ذبحي

- أخيّ

أنا في قاع البئر

لا أستطيع الدفاع عنك[8].

أو الحكاية الألمانية:

- «آخ يا أخيّة! انقذيني

كلاب السيد تلاحقني

- آخ يا أخي! اصبر!

فأنا في القاع العميق

أرض القاع مرقدي والماء يغمرني

- آخ يا أخيّ! اصبر!

فأنا عاجزة عن الدفاع عنك[9].

والحكاية الأوزبيكية:

- أخيّتي! أخيتي العزيزة!

يأمر القيصر بذبح أخيك

تحيط بالقصر نساوه اللئيمات الكاذبات

لقد أعدّ القصّاب الحبل

وها هو يشحذ سكينه

قولي لي: كيف أنجو من الموت؟

- أخيّ! أخيّ العزيز!

كيف يمكنني أن أساعدك!

لا أستطيع ذلك

فأنا محبوسة مقيدة[10].

وعلى الرغم من التباينات العرَضية في التفاصيل؛ فإن التشابه بين هذه المقاطع يكاد يصل إلى حد التطابق، مما يجعلنا متيقنين من الرابطة التوليدية بين هذه النصوص، إذ لا يمكن لمثل هذه التشابهات التي تصل إلى حد التطابق أن تتولد مصادفة، أو تكون نتاجاً لتشابه الظروف الاجتماعية أو تشابه العادات والعقائد فقط[11]. إذاً، إن انتشار الحكايات وانتقالها من شعب إلى آخر عن طريق التأثر والتأثير هو حقيقة لا مجال للجدال فيها. وقد أدى استبعاد هذه الحقيقة إلى عواقب وخيمة، إذ أخذ كثيرون من الباحثين في الحكاية الوطنية المحلية، يظنون أن بعض الخصائص الحكائية التي تعد خصائص عالمية عامة هي ثروة خاصة وإرث لشعب ما دون غيره من الشعوب دون أن يأخذوا في حسبانهم الطابع العالمي لكثير من الموضوعات الحكائية. وفي هذا السياق لابد من التنبيه إلى أن الدراسات المقارنية للصيغ القومية المحلية المختلفة لهذا الموضوع الحكائي أو ذاك هي وحدها الكفيلة بتحديد خصوصية كل واحد من هذه الصيغ تحديداً دقيقاً، وتحديد خصوصية المضمون الحياتي

والمعيشي والعلاقات الاجتماعية وأساليب التفكير الشعبي في هذه الحكاية، وبكلمات أخرى تحديد كل ما يمكن أن يغني تشكيلة الموضوع ذي الطابع التقليدي العالمي، ويكيفه في اتجاه معين، ويحول الحكاية من ثروة عالمية عامة إلى ثروة ثقافية وطنية خاصة بهذا الشعب أو ذاك.

سيطرت مناهج المدرسة الفنلندية وأساليبها سيطرة تامة على ميدان دراسات هجرة الموضوعات الحكائية في علم الفولكلور الغربي حتى وقت ليس بعيداً، لكنها، وعلى الرغم من هذه السيطرة، كانت محل انتقاد محق مثلها في ذلك مثل علم الفولكلور الغربي عموماً[12].
وقبل أن نتحدث عن مواطن ضعفها التي كانت موضع انتقاد، لابد من الإشارة إلى فضلها الكبير الذي لا يمارى فيه والذي يتبدى في السعي الجاد وراء التوثيق المتكامل الذي يعتمد جمع أكبر قدر ممكن من الصيغ والروايات القومية والمحلية جمعاً منظماً ومن ثم دراستها وتمحيصها. كما تتميز أبحاث علماء هذه المدرسة بالتنظيم والتنسيق وتقسيم العمل؛ فهم يأخذون حكاية مستقلة، وينفذون حولها مجموعة من الدراسات المتكاملة

ويأخذون في حسبانهم صيغها المختلفة كافة بغية إعادة بنائها والوصول إلى الصيغة الأكثر قدماً من غيرها؛ والوصول إلى الصيغة الأولى أو الأصلية يُمكِّن من تحديد تاريخ ولادتها ونشأتها، ومن ثم سبل انتشارها وهجرتها.

تقوم عملية الدراسة - وفق مناهج المدرسة الفنلندية - على الإحصاء الصرف والمقارنة الآلية بين عناصر مستقلة من مكونات هذه الحكاية أو تلك، أو بين بعض الموتيفات أو المشاهد التي تشكل بمجموعها موضوع الحكاية. لكن، مما يؤسف له أن هذه المقارنة تنطلق من مقدمات مغلوطة، إذ تعُد أي تبدل للعنصر الذي درس دراسة معزولة تبدلاً ذا طابع آلي، وليس تبدلاً ذا طابع إبداعي. وفي الوقت نفسه يُستبعد استبعاداً تاماً مكان الموتيف ودوره في البناء الوظيفي للحكاية بوصفها إنتاجاً إبداعياً متكاملاً[13]. لذا تبقى نتائج أبحاث المدرسة الفنلندية حول تولُّد هذه الحكاية أو تلك وتطورها مطبوعة بطابع المصادفة والجزئية؛ بل يمكن التشكيك في صحّتها في كثير من الأحيان، وهذا ما اعترف به مرة رأس المدرسة الفنلندية (كارل كرون K. Krohn) الذي

يجادل في نتائج الأبحاث التي توصل إليها (لوتس ماكينزن L. Machensen) الذي يعد واحداً من أهم أتباعها، يقول (كرون): «كنت في حالات كثيرة أضطر لتغيير قناعاتي تغييراً يصل إلى حد تبني الأفكار المعاكسة تماماً»(14).

وعلى الرغم من سعي علماء هذه المدرسة وراء التوثيق المتكامل، فإننا نستطيع أن نرد إخفاقهم وأغلاطهم الكثيرة إلى عدم تكامل الشهادات والوثائق المتعلقة بالمادة المدروسة. وهنا يمكن الإشارة إلى أنّ العلماء الغربيين، لاسيما الفنلنديين، يتعاملون مع الحكاية الأوروبية باهتمام شديد، ويعرضونها في دراساتهم عرضاً تفصيلياً موثّقاً، مستفيدين بذلك من المواد والتسجيلات الكثيرة التي وصل إليها علم الفولكلور الحديث، في حين يتعاملون مع المادة الفولكلورية الشرقية (الهندية والفارسية والعربية وغيرها من مواد مناطق آسيا الوسطى وشرف جنوب آسيا) بقدر أقل من الاهتمام، وذلك لعدم معرفتهم بهذا التراث الضخم وبهذه الثروة الفنية («بانجاتانترا»(*) بكل ما يتفرع عنها من إرث حكائي، «ألف ليلة وليلة»،

«حكاية الحكماء السبعة»، «كتاب الببغاء»، وغير ذلك من الآثار التي كان لها شهرة واسعة في أوروبا في العصور الوسطى عبر الترجمة والأوْرَبَة).

إن حقائق التاريخ الواقعية تدحض استثنائية النظرية الهندوأوروبية (ب. بنفي P. Benfey، كوسكين E. Cosguin)، ومع ذلك، فثمة احتمال كبير في أن يكون وطن عدد كبير من الحكايات - على الأقل الحكايات السحرية - هو الشرقان الأدنى والأوسط، وأن يكون الغرب اقتبس هذه الحكايات، واقتبس كثيراً من الموضوعات السحرية والموتيفات الاجتماعية المصبوغة بالصبغ المحلية الشرقية غير المعتادة في الغرب الأوروبي[15] ويمكن أن نعتقد أن مفتاح مشكلة أصل الحكايات (في أقل الأحوال الحكايات السحرية) موجود في الشرق دون غيره، وأن مسألة انتشار هذه الحكايات هي أولاً وقبل كل شيء مسألة العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب التي تناولها بالبحث مطولاً الأكاديمي (ن. ي. كونراد)[16]. وهنا يجب ألا ننسى أن العلاقات الثقافية بين الشرق والغرق - وهي علاقات تتطلب مزيداً من الدرس المتأني والبحث العلمي الدقيق - لم تكن

متكافئة، لأن الشرق المتقدم والمتطور ثقافياً واجتماعياً كان الجانب الفعال والنشط حتى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أو على نحو أدق حتى بدء عصر التكتلات الغربية الاستعمارية وبدء الحملات التوسعية الأوروبية.

قام باحثو المدرسة الفنلندية بإعداد طائفة من الأبحاث حول حكايات مستقلة، لكن نتائج هذه الأبحاث تبقى محط شك، وتبقى الأسئلة الجوهرية والرئيسة الكثيرة حول فن الحكاية دون إجابات شافية؛ متى ولدت الحكاية، وفي أي ظروف تاريخية، وفي أي المراكز الثقافية العالمية؟ وما هي سبل انتشارها، وفي أي الأزمنة؟ ثم متى تشكلت العلاقات التاريخية التي جعلت أوروبا وآسيا الغربية والوسطى وشمال إفريقية مجالاً ثقافياً واحداً في الوقت الحاضر؟ وما هي الحدود الجغرافية لهذه العلاقات؟ أما الإجابات عن هذه الأسئلة فهي شديدة التفاوت والتباين، ولنأخذ على سبيل المثال الإجابة عن السؤال الأول - متى ولدت الحكاية؟ - نجدها تتراوح عند بعض العلماء بين العصر الحجري الحديث (س. ف. سيدوف S. V. Sydov) والعصر الوسيط المتأخر

(أ. فيسيلسكي A. Vesselski)، وبين الإجابة الأولى والثانية هناك مدة طويلة عرفت تحولات تاريخية كبرى وعلاقات طويلة بين شعوب كثيرة بدءاً من العلاقات الثقافية بين اليونان القديمة ومصر (بداءة الألف الأولى قبل الميلاد، وقبل ذلك)، مروراً بالاحتلال اليوناني لآسيا الصغرى وجنوب البحر الأسود وتأسيس الدول الهيلينية في مصر وآسيا الدنيا (منذ القرن الرابع قبل الميلاد) التي ابتلعتها لاحقاً الإمبراطورية الرومانية ومن ثم وريثتها الإمبراطورية البيزنطية (حتى منتصف القرن الخامس عشر)، وعهد التوسع البوذي في الهند، والفتوح العربية وتأسيس الخلافة الإسلامية بدءاً من القرن السابع الميلادي وتأسيس المركز الثقافي العربي في إسبانيا وانتهاء بالحملات الصليبية والهجمات المغولية والتركية بدءاً من القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر، وغير ذلك.

يمكن للمصادر الكتابية القديمة في حالات نادرة أن تقدم أدلة على ملامح الولادة التاريخية والجغرافية لبعض الحكايات، وللتدليل على ذلك نستشهد ببعض الأمثلة: ما تحتفظ به الوثائق المصرية القديمة (القرن الثامن قبل

الميلاد) من حكايات حول «الأخوين»، والموضوع الحكائي العالمي الذي ترويه «الأوديسة» حول عودة الزوج إلى بلاده ليلة زفاف زوجه إلى عدوّه، وما ترويه الحكايات المصرية القديمة وتاريخ (هيرودوت) حول «السارق الشاطر» وموضوع «الحمار الذهبي» المرتبط بالشرق الهلّيني، وحكاية عشق «أمور وبسيخي» في المجموعة الهندية المشهورة «بانجاتانترا»؛ إضافة إلى ما تنطوي عليه هذه المجموعة من حكايات كثيرة عن الحيوانات وهي حكايات ذات منشأ قديم جداً. لكن هذه الأدلة لا تجعلنا نتفق مع وجهة نظر (أ. فيسيلسكي) الساذجة التي يتبناها عدد من الباحثين المعاصرين الذين يؤلهون المصادر الكتابية، والتي تتلخص في أن لكل حكاية شعبية شفوية مصدراً كتابياً(17).

لقد نبّه (ر. م. بيدال R. M. pidal) شيخ المتخصصين باللغات اللاتينية مراراً إلى إمكانية احتفاظ الحكاية الشعبية بطابعها الشفوي لقرون طويلة(18)، لذا فإن غياب التدوين الكتابي للحكاية لا تكفي كي تكون بيّنة أو حجة لتحديد الوطن الأول للحكاية أو لتحديد تاريخ ولادتها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا ترضينا

الكاتالوجات الكثيرة المكرّسة للموضوعات الحكائية والمعدة وفق مناهج المدرسة الفنلندية، إذ إن هذه الكاتالوجات التي تسترشد بنظام (آرني) ومخططاته قد تكون نافعة عند التدوين الأول والمبدئي للموضوع الحكائي وهو تدوين توصيفي فقط، لكنها ليست مقنعة إطلاقاً في مراحل الدراسة اللاحقة، لأنها تستبعد البحث المعمّق في العلاقات المشتركة في الحكايات المستقلة، أو بين مجموعات من هذه الحكايات، وتستبعد المقارنة الدقيقة في الجوهر والنسيج الفني بين موتيفات هذه الحكايات وأنسجتها البنائية. ثم إننا كلما ابتعدنا عن المركز الأوروبي أكثر فأكثر، غدت هذه الكاتالوجات أقل فائدة بسبب التميز النوعي المحلي للحكاية، وهو تميز لا يمكن أن يخضع دائماً لنظام (آرني) المعد سلفاً. وتأكيداً لما ذكرناه نسوق الأمثلة التالية:

تتناول حكايات الهنود البرازيليين على نحو واسع الموضوعات التي تصور الحب بين الإنسان والحيوان، لاسيما موضوع زواج الإنسان من أنثى الحيوان أو العكس (الزوج هو النمر الأمريكي، والزوجة هي حيوان التابير)(*)، ويمكن أن نقارن هذه الموضوعات مع ما

يشبهها في كاتالوج (آرني) (الزوج هو الدب أو الذئب أو الحمار، والزوجة هي الضفدعة أو الأفعى أو الأروى) لكن هذه المقارنة تبقى ذات طابع شكلي صرف؛ فالفتى - أو الفتاة - الذي يضيع في الغابة في الحكايات البرازيلية يعود - أو تعود - إلى قريته مسقط رأسه بعد عدة سنوات برفقة زوجة أنثى الحيوان، فتقوم أنثى التابير - مثلاً - بمساعدة أنسبائها في جمع المآكل من جذور النباتات التي لم يكونوا يعرفونها، أو يقوم النمر الأمريكي بمساعدة أنسبائه في اصطياد حيوانات الغابة. لكن الأنسباء البشر لا يستطيعون - على كل حال - التواؤم مع الحيوانات المتوحشة، فيطردونها خارج قريتهم، ويحرمون أنفسهم في الوقت نفسه من مساعدتها وفوائدها الكثيرة[19].

تغيب عن الحكايات البرازيلية الرومانسية السحرية التي تميز الحكايات الأوروبية غياباً تاماً: الهيام الشديد، والإخلاص المطلق، شجاعة ابن القيصر - أو بنت القيصر - في احتماله التحول إلى حيوان متوحش (قارن مثلاً «ابن القيصر الوعل» وغيرها من الحكايات) إلخ.. يمكننا إذن أن نتحدث عن تشابهات نمطية (تيبولوجية)

في المقدمات الثقافية والفكرية الأولى التي ولّدت التصور حول إمكانية المعاشرة والزواج والحياة المشتركة بين الإنسان والحيوان. أما طابع الموضوع العام، فإنه لا يقدم أي نقاط ارتكاز للمقارنة[20].

يتكرر الأمر نفسه مع حكايات الحيوان عند شعوب إفريقية السوداء، إذ نعثر بين هذه الحكايات على كثير مما يتحدث عن حيوان صغير الحجم شديد الذكاء والدهاء، يدخل في صراعات ومبارزات مع أضخم الحيوانات المتوحشة والقوية ويخرج منها ظافراً دائماً، ويقوم بهذا الدور عند قبائل (البانتو)[*] الأرنب حسبما يخبرنا (د. أ. أولدروغ D. A. Olderrog) ويؤديه عند قبائل (الهوتنتوت)[*] الأرنب أو السلحفاة، أما في غربي السودان فيؤديه العنكبوت[21]. لكن، وكما هو معروف، تؤدي الأفعى هذا الدور في الحكايات الآسيوية من جهة والحكايات الإفريقية من جهة أخرى فهي تشابهات نمطية محض، إذ لا تقتصر الاختلافات بين هذه الموضوعات على مجرد استبدال حيوان بآخر من الاحتفاظ بمخططات واحدة للموضوع المطروق، بل تتعدى ذلك إلى الاختلاف في مكونات الموضوع كله[22].

تقودنا الأمثلة السابقة إلى نتيجة مفادها أن الشراكة بين الحكايات التي صنفها (آرني) في كاتالوجه هي شراكة تعكس في حقيقة الأمر العلاقات التاريخية بين مواطن ثقافية محددة، عرفت بعد ذلك علاقات اتصال وتبادل طويلة الأمد، وأن لهذه الشراكة حدوداً جغرافية مشروطة تاريخياً، تنعدم خارجها. وهنا يُطرح السؤال التالي: هل تمتد هذه الشراكة إلى الصين مثلاً، أو إلى فيتنام وإندونيسيا أو إلى اليابان وكوريا ؟!

عندما نتناول بعض الأنموذجات الحكائية الإندونيسية التي أنتجتها منطقة (سولافيسي) الواقعة خارج سيطرة الموضوعات الهندية ذات الثقل الكبير والمصنفة في كتالوج (آرني) فإن أول ما يصادفنا هو موضوعات جديدة وغير معروفة عندنا سابقاً[23]. وما يُحكى عن سيطرة المؤثرات الهندية، ينسحب على المؤثرات العربية؛ فقد أثرت في فولكلور هذه المناطق ولم يقتصر التأثير الفولكلوري علي الحكايات المتعلقة بـ (أبي نواس) و(هارون الرشيد)، بل امتد ليشمل جوانب أخرى من الإرث الحكائي الفولكلوري، لاسيما حكايات الحيوان

والحكايات السحرية. لكن هذه المؤثرات لم تتسرب لتصل إلى عمق إفريقية السوداء[24].

يبدو مفهوماً، بعد الأمثلة التي سقناها، لماذا اضطر (فولغرام إبرهارد W. Eberhard) مصنف الحكايات الصينية إلى التخلي عن نظام (آرني) على الرغم من ميله في بداية عمله إلى مناهج المدرسة الفنلندية وأساليبها على العموم[25]. لكنه في مرحلة لاحقة رفض هذا النظام نهائياً، لاسيما عندما أعدّ بالاشتراك مع عالم الفولكلور التركي (نائلي بوراتاف N. Boratav) الكاتالوج الذي يفهرس للحكايات التركية[26]. أما الباحثون في مجال الحكاية الروسية فإنهم - على الرغم من وجود كاتالوج (أندرييف) (آرني) (عددها كما أحصاها المصنف 47 موضوعاً) - يحارون في كثير من الحالات، كيف يمكن أن تُكيَّف الحكايات الروسية التي تتصف بغنى أشكالها وتنوعها مع مخططات شكلانية توصيفية متعارف عليها في صناعة الكاتالوجات يزداد باضطراد، وهذا يعني أن هذه الأساليب الكلاسيكية في صناعة الكاتالوجات قليلة النفع.

لقد آن الأوان كي نكف عن التعامل مع الموضوعات الجديدة على أنها توابع وملحقات للكاتالوج الأوروبي المسبق الصنع، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان الحالات والقرائن التي أشرنا إليها. ويجب علينا أن ننظر إلى حكايات الشعوب التي ذكرناها آنفاً (وهي شعوب لها في الوقت الراهن موقع مهم في مركز تعاطفنا الاجتماعي وفهمنا العلمي) على أنها متميزة، ولا يجوز أن تخضع لقوانين موضوعاتنا الخاصة؛ بل تتطلب كاتالوجات جديدة مبنية بطريقة علمية عقلانية ومنطقية جديدة.

الهوامش

*) زولوشكا: هي نفسها ساندريلا.

*) الثغرة: هي ثغرة تفتح في الماء المتجمد فوق النهر بغية اصطياد السمك.

*) بانجاتانترا: تعني بالسنسكريتية الكتب الخمسة، وهي مجموعة الحكايات والقصص التعليمية ترجمت إلى الفارسية ونقلها ابن المقفع إلى العربية نقلاً متصرفاً وسميت كليلة ودمنة ونقلت من العربية إلى أكثر من مئتي لغة بعد ضياع نصها الأصلي.

*) حيوان من ذوات الأظلاف له فم يشبه الخرطوم، يعيش في غابات الأمازون.

*) البانتو BANTOUS قبائل زنجية في عدة مناطق جنوب أفريقيا ترانسكاي وفاندا.

*) الهوتنتوت: HONTTENTOTS، قبائل زنجية تعيش في ناميبيا الأفريقية.

1) ف. م. جيرمونسكي، الشعر الشعبي البطولي، موسكو - لينينغراد، 1962، ص 9 وما يليها.

2) د. س. ليخاتشوف، «الإبداع الشعري الشعبي في عصر ازدهار دولة الإقطاع الروسية القديمة»، في كتابه: الإبداع الشعبي الروسي، مج 1، موسكو - لينينغراد، 1953، ص 183-184.

3) أ. م. غوركي، الأعمال الكاملة، مج 25، موسكو، 1953، ص 87.

4) انظر: حكايات خرافية من تركستان والتيبت، إصدار ج. يونغبور، بينا، 1923، ص 41-59، وص 302-303 (بالألمانية)؛ وانظر تسجيل ن.ب أسترا ومـوف: حكايات ساراتوف، طشقند 1906؛ وكاتالوج آرني، الحكاية رقم 550.

5) للمقارنة: إي. م. ميليتينسكي، البطل في الحكاية السحرية، موسكو، 1958، ص 161-212.

6) ن.ب. أندرييف، ثبت الموضوعات الحكائية حسب نظام آرني، لينينغراد، 1929، ص 35.

7) أ.ن أفانسييف، الحكايات الشعبية الروسية، مج 2، موسكو، 1936-1940، ص 395-396، (رقم 260-263).

8) ج. بولت وغ. بوليفكا، ملاحظات حول حكايات الأطفال والمنزل للأخوين غريم، مج 1، ص 87. (بالألمانية).

9) نفسه، ص 84.

10) حكايات خرافية من تركستان...، ص 175-176.

11) من الأمثلة الأخرى على الحكايات التي تحتوي على مقاطع شعرية دخيلة لها طابع عالمي: «الخطيب المتوفي» رقم 365، («القمر يضيء جيداً...») «العرعر» رقم 720، («الأم قتلتني..») وغير ذلك.

12) انظر: ف.م. جيرمونسكي، الشعر الشعبي البطولي، ص 330-372.

13) انظر حول هذه المسألة: ف. يا. بروب، مورفولوجيا الحكاية، لينينغراد 1928.

14) ك. كرون، منهج العمل في علم الفولكلور، أوسلو، 1926، 135 (بالألمانية).

15) انظر بحث س. ف. أولدنبورغ، «الفابليو ذو المنشأ الشرقي»، مجلة وزارة التعليم الشعبي، 1903، نيسان، ص 146، الموجه ضد العزلة الأوروبية كما هي عند جوزيف بيديه (ج. بيديه، الفابليوويون، ط 2، باريس، 1893 (بالفرنسية).

16) انظر: ن.ي. كونراد، 1- «آداب شعوب الشرق. قضايا علم الأدب العام» في كتاب: العلاقات المتبادلة بين الآداب الوطنية، موسكو 1961، ص 185-173؛ 2- الغرب والشرق، موسكو، 1966، وانظر أيضاً مقالات جيرومنسكي: «العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب بوصفها قضية من قضايا علم الأدب المقارن» في هذا الكتاب.

17) أ. فيسيلسكي، الحكايات الخرافية في العصر الوسيط، برلين، 1925، (بالألمانية).

18) انظر على نحو خاص: ر.م. بيدال، أنشودة رولاند والتقاليد الملحمية الفرنسية، ط 2، باريس، 1960، ص 78-80 (بالفرنسية)؛ وانظر أيضاً: ر.م. بيدال، الأعمال المختارة، موسكو، 1961، ص 102-106.

19) قوائم النمر، أساطير وحكايات القديسين، أساطير التكوين والحكايات الخرافية لدى الهنود الحمر للبرازيليين، جمعه هـ. بالدوس، أيزنخ - كاسل، 1958، ص 139، 147 (بالألمانية).

20) ج. أ. ماكولوك، طفولة القصة. دراسة في الحكايات الشعبية والفكر البدائي، لندن، 1905، (بالإنكليزية).

21) انظر: حكايات الشعوب الإفريقية، تحقيق وإشراف د. أ. أولدروغ، موسكو – لينينغراد 1959، المقدمة ص 5-8.

22) انظر على سبيل المثال الحكايات التالية من مجموعة «حكايات الشعوب الإفريقية»: «السلحفاة والظبي»، «الأسد والأرنب»، «الوحش والسلحفاة»، «الأرنب في ضيافة الفيل»، «كيف أصبح الأرنب زعيماً على كل الحيوانات».

23) انظر: حكايات وأساطير سولافيسي الجنوبية، إشراف ل. أ. ميرفارت، موسكو، 1958؛ أو الحكايات والأساطير الفيتنامية، إعداد ف. كاربوف، موسكو 1958.

24) انظر في حكايات الشعوب الإفريقية: «الحكايات السواحلية» ص 73-131، «حكايات شعوب شرق السودان» 261-271، والمقدمة ص 7.

25) ف. إيرهارد، أنماط الحكايات الصينية، هيلسنكي، 1937، (بالألمانية).

26) ف. إيرهارد، وب.ن بوراتاف، أنماط الحكايات الشعبية التركية، فيسبادن 1953. (بالألمانية).

* * *

الشفرات الخمس والمعنى في قصة سارازين[1] دراسة S/Z وأبعاده

س. رافيندران

ترجمة خالدة حامد

حظي S/Z، العمل الذي قدمه بارت، والذي يعد مشروعاً بنيوياً غامضاً ومتفرداً...، وتقدماً مفاجئاً في المعضلة البنيوية في مواجهة الأعمال الأدبية الفردية، بترحيب واضح حينما عدَّه النقاد «مغامرة متألقة وأصيلة في النقد»، فضلاً عن كونه لقي شجب الذين عدوه

هذه المادة مترجمة عن كتاب «البنيوية والتفكيك» Structuralism & Deconstruction تأليف س. رافيندران S. Ravindran.

«ممارسة أدبية مملة وغير مريحة». ويجادل بعض النقاد في أن S/Z «يؤكد قيمة البنيوية وفائدتها العملية»، وأنه يزخر «برؤى قوية عن الطريقة التي يعمل بها الأدب الخيالي»[2] في حين ترى مجموعة أخرى من النقاد أنه «كتاب عن القراءة غير قابل للقراءة» وأنه «كتاب بمائتي صفحة يغص بقصة يبلغ عدد صفحاتها ثلاثين صفحة تقريبا»[3]. وقد كتبت بيغي روزنتال Peggy Rosenthal، معلقة على رد الفعل العام على الكتاب وعلى البنيوية، تقول:

لقد تم الاعتراف بعمل رولان بارت الموسوم S/Z عموماً بأنه عمل «متألق» تماماً، في حين كان مثل هذا الاعتراف، في هذا البلد واهياً وترافقه، عادة، درجة من السخط. ويميل حتى القراء الأمريكان، الذين يعترفون أن الكتاب «متألق»، إلى الشعور بعدم الارتياح بإزاء قيمته العلمية. في حين أن من بين من قرأوا الكتاب بعضاً قد نأى خجلاً بعد نظرة واحدة لأنهم، صراحة، يشكُّون في أسلوبه وبنيته الغامضتين، بينما لم يحاول آخرون التقاط هذا

الكتاب وقراءته بسبب شعورهم بأن البنيوية ستفرض عليهم أنماطاً من التفكير الغريبة عنهم حتى إنهم سيشعرون بعدم الراحة، وستضطرهم إلى إثارة أسئلة لا جدوى منها[4].

يبدو هذا الجدل طبعياً، إن لم يكن محتوماً، لأن S/Z يمثل إبطالاً للنمط النقدي السائد إلى الآن. وعلى الرغم من مشاعر القبول والرفض التي تكومت حول عمل بارت، من الجدير أن نعرج على S/Z لنمعن النظر في منهجيته ولندرس مدى فاعلية هذه المنهجية في «قراءة» العمل الفني ولنقوِّم محاسن ومساوئ تطبيق المنهجية، ولنقوِّم، أخيراً، المكانة التي يحتلها والإسهام الذي قدمه للنقد البنيوي. وثمة الكثير من الطرق التي يمكن من خلالها تفسير S/Z لتحقيق واحد من هذه الأهداف أو كلها. لكنني أنوي، برغم ذلك، الشروع بدراسة موجزة لنظرية الشفرات[5] Theory of codes عند بارت ووظائفها، ومن ثم وصف التحليل الذي قدمه بارت لقصة «سارازين» Sarrasine والتعليق عليه وسأحاول في الصفحات الختامية تقويم أهمية المنهج الذي استعمله بارت في النقد البنيوي.

يعد S/Z تفسيراً في مائتين وسبع عشرة صفحة لقصة لبلزاك تقع في أربع وثلاثين صفحة، والتي يعتقد بارت أنها «نص قرائي»(6) «rederly text»(*). ويشتمل المنهج التحليلي عند بارت على سيرورة «تشريح وتمفصل» «a process of dissection and articulation» التي يقول فيها أنها تنطوي على «عمليتين نموذجيتين في النشاط البنيوي»(7) وتشتمل العملية الأولى على تقسيم النص إلى وحدات قراءة lexias(*8)، ويكون هذا التقسيم «اعتباطياً» arbitrary ولا يوحي بأية مسؤولية منهجية وذلك «لأن كل ما نحتاج نحن إليه هو ضرورة أن يكون لكل وحدة قراءة ثلاثة أو أربعة معان، كحد أقصى، ينبغي تعدادها»(9).

إن هذا التقسيم الهائل «للنص المرشد tutor text» إلى وحدات قراءة قد مكن بارت من التعرف على القوى الكبرى التي ترتب هذه الوحدات الصغيرة لتجعل منها وحدة كبرى... مرئية ومفهومة ومحسوسة تسمى النص. ويطلق بارت على هذه القوى اسم «الشفرات» Codes التي يعرفها بأنها القوى التي تصنع المعنى(10). وقد تمكن بارت، اعتماداً على وحدات القراءة الثلاثة الأولى،

من فك مغاليق الشفرات الرئيسة الخمس التي تنضوي فيها الدوال النصية كلها. (S/Z, p. 19). ويعدد بارت هذه الشفرات[11] على النحو الآتي: الشفرة التخمينية proairetis code والشفرة التأويلية hermeneutic code والشفرة الدلالية semantic code والشفرة الرمزية symbolic code والشفرة الإحالية referential code[12].

وقد علق شولز عند تفسيره لنظرية الشفرات عند بارت بقوله: «إن مشاعر الرضا والسخط التي يشعر بها القارئ عند قراءة S/Z ترتبط باستعمال بارت لمفهوم الشفرة[13]. ويبدو أن هذا التعليق يمثل مقولة متوازنة تحذر أية دراسة تحاول تبيان كيفية استعمال الشفرات في S/Z.

ويمكن تعريف الشفرة التخمينية بأنها شفرة الأفعال [الأحداث] actions[14]. إذ تنضوي في هذه الشفرة الأفعال كلها مثل الدخول إلى غرفة ما أو فتح باب ما أو رسم سيف أو... إلخ. ويمكن أن نعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة وذلك لأن الأحداث تحدث وتعاود الحدوث، ولأنها مترابطة فيما بينها. وتحدث الأحداث ضمن تتابعين. ويعتقد بارت أن من الممكن، في

النص الخاضع للتحليل، الإشارة إلى الأفعال من خلال درجها، ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب معين «إذ إن الإشارة إليها (خارجياً وداخلياً) ستكفي لإظهار المعنى الجمعي المتشابك فيها» (S/Z, p. 19-20). أما في وحدة القراءة الثانية التي يتعرف عليها بارت في النص الآتي: I was deep in one of the day dreams (كنت مستغرقاً في واحد من أحلام اليقظة) فإنه يجد أن شفرة الحدث قد بدأت. إذ يرى بارت أن «to be deep in» تعني «مستغرق»، وهذا هو الذي يستهل الأحداث. إذ إن الأحداث اللاحقة كلها، مثل «كنت مختفٍ» (S/Z, p. 21) وصولاً إلى الحدث الأخير الذي حدث فيه «قطع الاتصال» (S/Z, 212) بقيت بمفردها أو مترابطة فيما بينها.

ويمكن القول إن الشفرة التأويلية هي مثار الألغاز والأسئلة[15] إذ يكتب بارت قائلاً «نحن ندرك تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات (الشكلية) التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره،... إلخ» (S/Z, p. 19). ويتعرف بارت

على هذه الشفرة في الوظيفة التي يؤديها العنوان «سارازين» تحديداً»:

> **يثير العنوان الأسئلة التالية: ما سارازين؟ أهو اسم شيء؟ رجل؟ امرأة؟ ولن يجاب عن هذه الأسئلة إلا بعد شوط بعيد حينما يتم سرد سيرة ذاتية لنحات اسمه سارازين. فلنحاول أن ندرج تحت خانة الشفرة التأويلية الوحدات كلها التي تتمثل وظيفتها بتلفظ السؤال وإجابته ومختلف الأحداث التي تقوم إما بصيغة السؤال أو تأخير إجابته، أو أنها تقوم بخلق لغز ما وتقود إلى حله. (S/Z, p. 17).**

وإذا لاحظنا وحدة القراءة، سارازين، نجد أنها تثير السؤال الأول، وتتضاعف الأسئلة في الوقت المناسب وتتم الإجابة عنها في مرحلة معينة من السرد narrative. ويشير إلى حقيقة أن السوال الأول «ما سارازين؟» تتم الإجابة عنه في وحدة القراءة 153: «كان أرنست جان سارازين الابن الوحيد لمحامي في لافرانش - كونتيه..» (S/Z, p. 90).

وعلى الرغم من أن بارت يبرهن على الكيفية التي تعمل بها الشفرة التأويلية في القصة يتضح أن برهنته غير كافية بل تثير السخط. فعلى سبيل المثال لا تتم الإجابة الوافية عن السؤال الأول «ما سارازين؟» إجابة تامة في وحدة القراءة رقم 153، فالقول إنه ابن أحد المحامين يشبه كثيراً من الإجابات التي على شاكلة: إن سارازين عاشق مخدوع، نحات مشهور، باحث عن الجمال الزائف، الآني، المخادع (وهو زائف لأن لازامبينيلا Lazambeniella هو/ هي. معاً، وزائل... لازامبينيلا الجميلة هي في الحقيقة العجوز القبيح الذي يظهر ويختفي عن عائلة لانتي). وربما لا تقوم الشفرة التأويلية في السرد بتقديم هذه الإجابات دائماً، إذ إن وحدة القراءة رقم 155 التي يعدها بارت «تمرداً» ترمز إلى الشفرة الدلالية (وضمن هذا الصدد يرى بارت أن وحدات القراءة المرقمة 156 أو 157 أو 158 أو 159 جميعها شفرات دلالية) التي بإمكانها تقديم الجواب بقولها: إنه فتى مكافح يرفض، في وقت متأخر من حياته، رؤية الخداع ويسعى وراء فكرة خاطئة و... إلخ، ولا يقدم بارت تحليلاً مقنعاً.

إلا أن مما لا شك فيه حقيقة أن ما قدمه من «أدوات تحليلية جديدة. تمكن القارئ من فهم كيف أن المعنى الذي يخلق في القراءة وخلالها هو إنجاز كبير من غير منازع وأما الشفرتين اللتين تفحصتهما بإيجاز، فمن الممكن أن نعدهما «الحبكة» plot، تبعاً للمصطلحات النقدية التقليدية، ويكتب شولز قائلاً:

من الممكن أن يقال عن قصة ما إنها موجودة بفضل البدء بالأحداث وإثارة الأسئلة التي ترفض فيما بعد إكمالها لحقبة معينة من الزمن. وتتألف القصة من عوائق تقف بطريق إكمال الأحداث، ومختلف الشراك والخدع والمراوغات التي تؤخر الإجابة عن الأسئلة[16].

وهناك ناقد آخر يعتقد أن بارت أسدى معروفاً كبيراً حينما اكتشف العنصرين (الشفرتين) اللذين يبنيان الكيفية التي تتحرك بها القصة عبر الزمن ويخلقان ما يسمى في النقد التقليدي بـ «الحبكة»[17]. وعلى الرغم مما تنطوي عليه هذه الملاحظات من قيمة، يبدو أني أشك بشدة عند الاعتقاد بأن هاتين الشفرتين فقط هما اللتان

تخلقان ما يسمى بالحبكة. فالحق أن الشفرات الثلاثة الأخرى، ولاسيما الشفرة الإحالية referntial، والتي تساعد القارئ على فهم معنى العلاقات الاجتماعية (الابن، الوالد) أو الأفعال (الحب، البغض)، تتميز بأهمية كبيرة، وإن لم تكن متساوية، عند تحريك القصة عبر الزمن. ولعله من غير الحكمة أن نقدم استنتاجاً بشأن هاتين الشفرتين إلا بعد تطبيق نظرية الشفرات لتحليل ما لا يحصى من القصص الأخرى.

أما الشفرة الدلالية (أي شفرة المعانيم Semic[*] وشفرة دلالة التضمين connotative) «فتزود النماذج التي تمكن القارئ من جميع السمات الدلالية التي تربط الأشخاص وتطور الشخصيات...»[18]. ويتعرف بارت على الشفرة الدلالية في العنوان الذي يمثل وحدة القراءة الأولى:

تتمتع كلمة سارازين بدلالة مضمون إضافية.. وهي دلالة الأنوثة.. فالأنوثة (المشار إليها بدلالة مضمون) هي الدال الذي سيحدث في أماكن عدة من النص، إنه عنصر متغير

يستطيع الاندماج مع عناصر أخرى مشابهة لخلق شخصيات وأحداث وأشكال ورموز. (S/Z, p. 17).

ويعتقد بعض النقاد أن الشفرات الدلالية تكون ثيمات themes السرود. وقد قدم شولز، في تعليقه على الشفرات الدلالية، ملاحظتين مفرطتين في التبسيط ومضللتين أيضاً: «إن الشفرات هي موضوعات الأدب الخيالي. ونظراً إلى أنهما ينتظمان حول اسم معين فإنهما يشكلان «شخصية» character يقال عنها ببساطة إنها الاسم الذي تصاحبه الصفات ذاتها»[19]. إن برهان شولز على أن تمركز الشفرات الدلالية في اسم ملائم، يمكن أن يشكل شخصية، يعد برهاناً مضللاً، لأن الشخصية لا تكون موجودة فقط بسبب دلالات المضمون. وربما يكون من الملائم القول إن الشفرات الخمس كلها تتمركز حول أسماء معينة في نقاط محددة، ولهذا تتشكل الشخصية. ولهذا يمكن القول إن اختلاف شخصية عن شخصية أخرى يرجع إلى هيمنة شفرة واحدة من هذه الشفرات. وقد شرع بارت بتوضيح المسألة حينما قال: إن الشخصية تتشكل

حينما «تتمحور الشفرات حول الاسم الملائم نفسه مرات عدة وتظهر لتستقر عنده». (S/Z, p. 67).

وتتمتع الشفرة الرابعة، الشفرة الرمزية، بإمكانية تحديد الثيمة واقتراح الأفكار. ويجد بارت أن الشفرة الرمزية تبدأ العمل في وحدة القراءة الثانية، «كنت مستغرقاً في أحد أحلام اليقظة تلك» (S/Z, p. 17). ويعلق بارت على ذلك قائلاً:

ليس ثمة ما يثير الريبة بشأن إدخال ثيمة حلم اليقظة هنا: إذ إنه سينتظم على طول الخطوط البلاغية المألوفة تماماً في سلسلة من النقائض: الحديقة، الصالون الأدبي، الحياة والموت، البرودة والحرارة، الخارج والداخل. وهكذا نجد أن وحدة القراءة تقوم بالعمل الأساس، حينما تقدم الشكل، من أجل البنية الرمزية طالما أن بمقدورها أن تؤدي إلى بدائل وأنواع كثيرة ستوصلنا من الحديقة إلى المخلوق العجوز، من الصالون الأدبي إلى الفتاة التي يقع السارد في حبها عن طريق الرجل العجوز الغامض أو مدام لانتي البارعة الجمال أو أدونيس. (S/Z, p. 17).

ويعلق شولز قائلاً: «إن هذا هو حقل «الثيمة»، مثلما نفهم هذه الكلمة عادة في النقد الأنجلو-أمريكي. أي أنها الفكرة أو الأفكار التي يتمحور العمل حولها»[20]. وأرى أن لا ضرورة في أن تكون الشفرة الرمزية أفكار الشفرة دائماً، لذا فمن الممكن أن تعلل حالات الذهن العاطفية أيضاً. إلا أنني أتفق مع شولز بأن الشفرة الرمزية هي التي تقرر الثيمة إلى حد كبير. فتحديد ماهية ثيمة «سارازين» يعتمد على الكيفية التي يتم بها تفسير وظيفة هذه الشفرة. فحينما يؤكد النقاد أن ثيمة «سارازين» هي «انحناء» replication الأجساد البشرية أو تشوهها وهم يستندون في جدلهم هذا على وظيفة الشفرات الرمزية فإذا تغاضوا عن الشفرات الرمزية، ستكون ثيمة «سارازين» هي عشقه للازامبينيلا وموته.. وهذا الأمر يؤدي إلى أسئلة أخرى:

ماذا عن الرجل العجوز في عائلة لانتي؟ ماذا عن السارد والراقصة اللذين شاهدا اللوحة؟ من الممكن أن نتوصل إلى جواب يقول إن السرد يتضمن ثلاث قصص هي: «قصة سارازين - لازامبينيلا» و«قصة عجوز لانتي - الرجل العجوز»، و«قصة السارد - والراقصة».

ومن الجدير بالذكر أن الحقيقة التي مؤداها أن للسارد ثيمة الوحدة، مثلما هو متفق عليه غالباً، وهي «انحناء» الأجساد البشرية أو تشوهها فإن هذا يرجع إلى عمل الشفرة الرمزية[21]. وعلى الرغم من أني لا أظن أن ثيمة القصة هي «انحناء» الأجساد البشرية أو تشوهها، أرى أن الشفرة الرمزية تزود الحقل اللازم لاتخاذ القرار بشأن القيمة. ولهذا ينبغي أن نعد أي سرد، له ثيمة، سرداً رمزياً لا واقعياً. وربما يمكن تحدي الفكرة التي تقول أن بمقدور الكلمات تمثيل الواقع إذا قررنا أن الشفرات الرمزية تشكل الثيمة (وأن القول إن الشفرات أدوات محاكاة تعمل بالتعاون مع العقل لهو أمر ينفي وجود السرد الواقعي). ونلاحظ الشفرة الرمزية هي الشفرة المتسيدة في «سارازين». ويعتمد الاختلاف بين قصة وأخرى على تحديد أي من الشفرات الخمس هي الشفرة المتسيدة. وأنا أرى إنه لنقص واضح حينما لا يشير بارت أو أي من معلقيه على هذه الحقيقة.

يقول بارت أن الشفرات الأخيرة، الشفرات الإحالية، هي إحالات إلى علم ما أو مادة معرفة. ونحن حين نسلط الضوء عليها بغية

جذب الاهتمام إليها فإننا نشير إلى نوع المعرفة (الفيزيائية، الفسلجية، الطبية، السايكولوجية، الأدبية، التاريخية،.. إلخ) المحال إليها دون الذهاب إلى أبعد من ذلك حد بناء (أو إعادة بناء) الثقافة التي يتم التعبير عنها (S/Z, p. 19-20).

ويجمع بارت عبارتين من وحدتي القراءة الثانية والثالثة، «الحفلات الصاخبة: أحلام اليقظة العميقة» ويشير إلى أن هذه العبارة الناتجة تتمتع بقوة «الصوت الجماعي والمجهول الذي يتولد في التجربة الإنسانية التقليدية» (S/Z, p. 18).

وبعد أن تعرف بارت إلى الشفرات الرئيسة الخمسة في وحدات القراءة الثلاثة الأولى، يعمد إلى تقسيم النص إلى 561 وحدة قراءة ويبين أن كل وحدة قراءة من هذه الوحدات تكون موجودة ضمن واحدة أو أكثر من هذه الشفرات. ويقول بارت في البداية:

لن نشرع بنقد النص أو نقد «هذا» النص تحديداً، بل سنقترح المادة الدلالية (المقسمة

وليست الموزعة) إلى أنواع عدة من النقد (السايكولوجي، السايكوتحليلي النفسي، الثيماتي، التاريخي، البنيوي) ثم سنتناول كل نوع من أنواع النقد هذه (إذا كانت هناك رغبة) لجعل صوته مسموعاً، والذي يعني سماع أحد أصوات النص (S/Z, p. 14-15).

لكن بارت يحاول، في مرحلة تحليل وحدات القراءة، ترسيخ حقيقة أن الشفرتين الرمزية والدلالة توحيان دائماً بالـ «تشوه» وتدلان عليه ضمناً. وعلى الرغم من إمكان ملاحظة ثيمة «التشوه» في وحدات القراءة، يحاول بارت انتزاعها من وحدات القراءة التي لا توحي بالتشوه أو تدل عليه ضمناً. ويبدو لي أن جهوده تبرز في التأكيد على أن التشوه هو الثيمة الرئيسة. وأنا أتفق معه في أن التشوه ثيمة رئيسة إلا أن الثيمة الماسكة التي تُبقي على تلاحم النص، والتي هي نتيجة الفعل التي تبديه الشفرات كلها هي: ازدواجية الجمال والفتنة، وخداعهما وآنيتهما، إلا أن جهوده الحثيثة التي رمى من ورائها إلى جعل التشوه ثيمة في الكثير من وحدات القراءة قد خرقها حقاً. وأنوي هنا التمعن في بعض وحدات القراءة

لدعم حجتي، على الرغم من أن هذه الدراسة لا تسمح بتقديم تحليل شمولي للنص.

نجد في «سارازين»، في البداية حصراً، أن الموت والحياة قد وُضعا أحدهما في مواجهة الآخر: ففي وحدة القراءة رقم (8) نجد «رقصة الأحياء» (S/Z, p. 2) التي يعدها بارت شفرات رمزية. وعلى الرغم من أن بارت يعد الموت والحياة نقيضين، نجده يرفض أن يرى، أو تفوته رؤية، النمط نفسه في الصفحات اللاحقة. فبالضبط مثلما أن القصر الجميل المشع بالحياة، موجود قبالة الأشجار التي كللها الثلج والسماء المظلمة، «كان الكونت ده لانتي، ذلك الرجل الضئيل، القبيح، ذو الوجه المكسو بالبثور» الأسمر مثل إسباني، الكئيب مثل مُرابٍ» موجوداً قبالة جمال الكونتيسة الأخاذ. ويرى بارت أن وحدة القراءة رقم (124)، التي تشير إلى الكونت، هي شفرة إحالة: السايكولوجيا، وشفرة رمزية: التشوه (S/Z, p. 38). وتبقى وحدة القراءة رقم (21)، التي تمثل وصفاً لجمال الكونتيسة، نقيضة لقبح الكونت. ومجدداً نجد بارت يعد التشوه الشفرة الرمزية (S/Z, p/ 34) لكنني أتساءل عن كيفية ذلك. والحق أن الشفرة الرمزية، مثلما

توحي طبيعتها المحددة، ميالة إلى مختلف التحليلات والقراءات. ومن الممكن انتزاع «محور التشوه» من وصف جمال الكونتيسة. لكن من الواضح تقريباً أن الشفرة الرمزية تخلق ثنائيات متناقضة: الجمال/ القبح، الحياة/ الموت، شهرة الثروة/ الاشتباه بارتكاب جريمة، مجد الحضارة/ الأساس الواهي الذي تقف عليه المدنية المصطنعة،.. إلخ. وترتبط جميع هذه الثنائيات في النهاية بالجمال الظاهري للازامبينيلا ومخاوف الخداع.

كما تنطوي ثروة وفتنة عائلة لانتي بداخلها على عجوز قبيح شبيه بالموت هو مصدر تلك الثروة والفتنة، ويرافق شهرة العائلة الشك في أن الثروة تخفي جريمة ما. ويمكن القول عن وحدة القراءة رقم (31) التي تقرب الرجل العجوز القبيح من الفتاة الشابة الجميلة، بأنها تكرار لذلك النمط، لكن بارت يجعل من «نقيضة: البارد/ الحار» شفرة رمزية (S/Z, p. 42).

وفضلاً عن ذلك، يشكل الرجل العجوز (لازمبينيلا) الذي دخل الصالة ووقف جنب «راقصة شابة أنيقة لها وجه رقيق من تلك الوجوه التي تجعل صاحبه يبدو ببراءة طفل» (S/Z, p. 50) يشكل نمط ثنائيات التناقض.

وبالضبط مثلما أن جمال لازمبينيلا الزائف ذوى وصار قبح الشيخوخة فإن جمال الراقصة الأنيقة الحقيقي ينبغي قهره بالاعتدال. فالجمال والفتنة ومباهج الحياة وروائعها، بشكلها الحقيقي والزائف، كلها تمتاز بأنها سريعة الزوال وفانية وقصيرة الأمد. ونلاحظ أن الأنماط تكرر هذه الفكرة، وأن الشفرة الرمزية هي بالدرجة الأساس شفرة الأفكار، ومع ذلك يرى بارت أن هذا النمط هو الشفرة الرمزية (S/Z, p. 53). وتوضح وحدة القراءة رقم (77) المعنى على نحو أكثر جلاء على الرغم من أن بارت يعطي قراءة مختلفة هنا: «إن الشعور بالخوف الشديد على الإنسانية يعتصر القلب حينما يشاهد المرء الأمارات التي خلّفها الضعف على هذه الآلة السريعة العطب» (S/Z, p. 57). ويجعل بارت من صفة «الآلية» شفرة دلالية في حين أرى أنها شفرة دلالية تتضمن دلالة إيحاء تدل على الضعف الحتمي الذي يكمن في الجمال نفسه الذي يستلزم وقتاً ليعمل ويتجلى بصفة خوف. وعلى هذا الغرار فإن وحدة القراءة (78) التي تنص على: «إنه صامت وبلا حراك مثل تمثال، يفوح برائحة غريبة كتلك المنبعثة من الملابس القديمة التي يخرجها ورثة دوقة من

أدراجها في أثناء وجود الموجودات» تعد شفرة دلالية هي: «الشيء والعجز» (S/Z, p. 60). أما كلمة «تمثال» التي استعملت للإشارة إلى الرجل العجوز القبيح فتعيد إلى الذهن التمثال الجميل الذي رسمت على صورته لوحة أكثر جمالاً، كان الرجل القبيح نموذجاً لها. وتكمن المرأة الزائفة، لازامبينيلا، خلف التمثال.

ويتغير الجمال الأنثوي - وهو جمال زائف هنا - إلى الجمال الرجولي لأدونيس الذي يثير عاطفة المرأة - الراقصة - التي تقف الآن إلى جانب العجوز لازامبينيلا. وتقود سلسلة الخداع هذه إلى قصة سارازين ولازامبينيلا. وفي النهاية، حينما يتحدث السارد إلى الراقصة قائلاً: «لقد قدمت لك مثالاً رائعاً عن التقدم الذي أحرزته الحضارة الآن». فإن الثيمة ترتبط بقصة البشرية وحضارتها.. (نلاحظ هنا أن بارت يجد قراءة مختلفة للشفرات الرمزية - S/Z, p. 213).

ومع ذلك لا تعتمد قيمة S/Z بأي حال من الأحوال على نوع القراءة الذي ينسبه بارت إلى وحدات القراءة. ومهما كانت درجة عدم القبول عن بعض قراءاته فإنه قدم

إسهاماً كبيراً قيِّماً يتمثل ببرهنته على تناهي finite النص وانطوائه – في الوقت نفسه – على عدد لا متناهٍ من الشفرات. وتشتمل الكتابة على هذه الشفرات كلها معاً وتحويلها إلى أشكال مرئية، لذلك تكون جميع النصوص موجودة ضمن نطاق الشفرات التي تصنع الأدب. أما القراءة فهي السيرورة المعاكسة؛ فالقارئ يتنقل عبر الشفرات ويخرج من النص متوجهاً صوب لاتناهي الشفرات ثم يجد المعنى. فالنص كتلة من الدوال لا المدلولات.

ويعمل التحليل الذي يقدمه بارت على تغيير مفهوم «الشخصية» في الأدب الروائي وإعادة توضيحه. إذ إن منهجه يبتعد عن الممارسة الاعتيادية التي تنظر إلى الشخصية على أنها «فرد». فالاسم الملائم يعمل مثل الحقل المغناطيسي، وتتخلق الشخصية حينما تتمركز الشفرات وتمر عبر هذا الحقل. وأن تعقيد الشفرات يوازي «الجانب الشخصي» من الشخصية. وقد وضح أحد النقاد، في معرض تعليقه على نظرية الشفرات عند بارت وكيفية تطبيقها في تحليل النص قائلاً إن الشخصية أصبحت «محوراً للمعانيم semes» وأصبح السارد

«خليطاً من الأصوات» واختفى المؤلف وصار القارئ صوت النص، وأخيراً صار الخطاب discourse هو البطل[22].

لقد بين بارت أن النص نسق يتألف من العناصر التي تخلق المعنى، والتي يمكن عزلها وملاحظة التحول الذي يحدث على سطح النص الرقيق. إلا أن نظرية بارت ومنهجه لا يحلان المشكلات كلها، برغم ذلك. فهل من الممكن تطبيق هذه النظرية على أنواع الخطاب كلها؟ وكيف يمكن دراسة نسق الأدب باستعمال النص؟ وربما لا تكون هذه الشفرات الخمس هي الشفرات الرئيسة فقط، بل ربما كان بالإمكان وجود الكثير من الشفرات الفرعية subcodes التي يمكن تحديد طبيعة العمل الأدبي ودلالته ووظيفته ونوعه اعتماداً على عددها وتعقيدها وتماسكها.

الببلوغرافيا

- بارت، رولان «تتابعات الفعل» في «الأنماط في الأسلوب الأدبي» تحرير ستريلكا (بنسلفانيا: مطبعة جامعة بنسلفانيا، 1971) ص 5-14.

- بارت، رولان «مقالات نقدية» ترجمة ريتشارد هاوورد (إيفانستون: مطبعة جامعة نورث ويسترن، 1972).

- بارت، رولان «عناصر السميولوجيا» ترجمة أنيت ولافرس وكولن سميث (نيويورك: هيل ووانغ، 1968).

- بارت، رولان «عن راسين» ترجمة ريتشارد هاورد (نيويورك: هيل ووانغ، 1964).

- بارت، رولان «S/Z» ترجمة ريتشارد ميلر (نيويورك: هيل ووانغ، 1974).

- بارت، رولان «النشاط البنيوي» مجلة بارتيزيان، 34 (1975) ص 82-88.

- تشاتمن، سيمور «طرق جديدة لتحليل بنى السرد» مجلة «اللغة والأسلوب» 2 (1969) ص 3-36.

- تشاتمن، سيمور «مقاربات للشعرية» (نيويورك: كولومبيا، 1964).

- كولر، جوناثان «حدود النقد» مجلة بيل 64 (1975) ص 610.

- إيرمان، جاك، تحرير «البنيوية» (نيويورك: دبلدي، 1970).

- جنيت، جيرر، «خطاب السرد: مقالة في الخطاب» ترجمة أي. ليمن (إثاكا ونيويورك: مطبعة جامعة كورنيل، 1980).

- هارتمن، جيوفري «ما بعد الشكلانية» (نيوهافن: مطبعة جامعة بيل، 1970).

- جيمسون، فريدريك «ما وراء التعليق» مجلة pmla، 86 (1971) ص 9-17.

- كرافت، كوين ج. «العلم والشعرية، القديم والجديد» مجلة «كوليج اجنلش، 37، 2 (1975) ص 167-175.

- بروب، فلاديمير «مورفولوجيا الفلكلور»(*) (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1970).

- رونثال، بيغي «فك شفرة S/Z» مجلة كوليج انجلش، 37 (1975).

- ستيروك، جون «لابلزاك على الإطلاق» مجلة رجل الدولة الجديد، 90، (1975) ص 176.

- إبدايك، جون «الكتب» مجلة النيويوركي، 45 (1975) ص 189.

- وايلدن، أنطوني «لغة الذات» (بلتيمور: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 1968).

*) اسم هذا الكتاب في الأصل Morphology of Folk Tale (أي موفولوجيا الحكاية الفولكلورية)، وأعتقد أن ثمة خطأ وقع فيه الكاتب حين ذكر أن اسم كتاب فلاديمير بروب هو: Morphology of Folk Lore (المترجمة).

الهوامش

1) بإمكان القارئ الرجوع إلى قصة بلزاك «سارازين» المنشورة في مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، سنة 1991، ترجمة محمد معتصم – بغداد (**المترجمة**).

2) لاحظ جون ستيورك عند تعليقه على S/Z قائلاً: «لعل من الضروري أن يكون المرء عنيداً تماماً أو معتداً بنفسه خوفاً من أن يغير هذا العمل ذهنه، أو يتحقق له بعد قراءة هذا العمل أن البنيوية طريق مسدود». كما يؤكد في موضع آخر قائلاً: «هذا الكتاب يصحح، ويعمق، الأفكار المتعلقة بالواقعية والتأليف، وهو يزخر ببصائر ورؤى مهمة تخص الطريقة التي يعمل بها الأدب الخيالي» («لا بلزاك على الإطلاق»، مجلة رجل الدولة الجديد 90 (1975)، ص 176). وقد وضح جوناثان كولر قائلاً: «مهما تكن الاختلافات التي حظي بها العمل الموسوم S/Z، ومهما كان الإزعاج الصادر عن مراوغاته ومكامن القصور فيه، قد كان، وسيستمر، عملاً مشتملاً على بذور التطور المستقبلي، ونحن نرحب تماماً بأي مشروع يرمي ترجمته إلى اللغة الإنكليزية لأن ذلك يفيد تجربة القراءة نفسها، كما يشجع دراسة القراءة» (من «حدود النقد» مجلة بيل، 64 (1975) ص 610).

3) إن S/Z كتاب عن القراءة غير قابل للقراءة، كما أنه كتاب بمائتي صفحة يغص بقصة بلزاك يبلغ عدد صفحاتها ما يقارب الثلاثين. إنه تمحيص (ضمن الإصلاحات السينمائية) لفعل القراءة: وهو تصوير بطيء motion slow، ولا يمكن أن نقول عنه بأنه صورة كاملة أو تحليل كامل (جون إبدايك «**كتب**» مجلة النيويوركي 54 (1975) ص 189).

4) بيغي روزنثال، «فك شفرة S/Z»، مجلة كوليج إنجلش 37 (1975) ص 125.

5) يمكن تعريف الشفرة بأنها مجموع السنن أو الأعراف التي تخضع لها

عملية إنتاج أو توصيلها. فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه. وإذا كان إنتاج الرسالة هي نوع من «التشفير» فإن تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو نوع من «فك الشفرة»، عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق الأساسي. ولذلك يتحدث بعض دارسي العلامة عن نوع من التطابق بين «الشفرة» و«اللغة» وبين «الرسائل» و«الكلام» و(عصر البنيوية/ تأليف أديث كيرزويل/ ترجمة جابر عصفور/ دار آفاق عربية للطبع والنشر/ 1985/ ص 266). (**المترجمة**).

6) لم يوضح بارت (في S/Z، ص 4) الفرق بين ما يسميه «القرائي» و«الكتابي». وقد وضح أحد النقاد، بعد أن أشار إلى الصعوبات التي من المرجح أن يواجهها القارئ في S/Z، قائلاً: «إن الفرق الذي يرسمه بارت بين القرائي والكتابي يمثل هذه المشكلات كلها: فالمصطلحات المستعملة تعد ألفاظاً جديدة neologism، وعلى الرغم من الجهود التي يبذلها بارت في تعريفها، لكنها لا تبدو واضحة على الإطلاق (بالنسبة إليه في الأقل) ولم أعرف ما إذا كانت تحيل إلى كتابات معروفة تاريخياً أو إلى مواقف من الكتابة؟ ولم أعرف هل كانت المقولات متميزة تماماً أم لا؟ وهل يتحول الكتابي إلى قرائي مع مرور الزمن، أم لا؟ («فك شفرة S/Z»، ص 134-135). لكن يبدو لي أن الوصف الذي يقدمه جون ستيروك مفيد حقاً: «يمكن تفسير «سارازين»، ضمن التصنيف الثنائي سيئ الصيت الذي يستعمله بارت، بأنه نص «قرائي»: فهو ينطوي على تلك الجاذبية الخطية التي يشتكي النقاد سيئي المزاج من أنهم لا يجدوها في الأدب الخيالي الفرنسي الأكثر تقدماً - أي البداية والوسط والنهاية والمعنى المباشر الذي يقف عنده القراء الحساسين جميعاً، والذي لا يشك أحد في أنه كان في ذهن بلزاك قبل أن يضفي الطابع الدرامي على عمله. ويمكن القول إن البديل المستقبلي للنص القرائي هو النص الكتابي إذ يعنى الكاتب عناية خاصة باللغة على نحو يسمح فيها لأنماطها الصوتية والسمعية بتوجيهه بحسب رغبتها، كما أنها هي التي توجه عنايته نحو المعنى المنشود. وفي الوقت الذي ننتظر فيه تعددية «الكتابي» الفوضوية، علينا أن نرضى بمنع

«القرائي» الأكثر هدوءاً... ذلك القرائي الذي تتميز كلماته بغموضها وتعددها أكثر مما يمكن إدراكه عموماً («لا بلزاك على الإطلاق» ص 167).

*) النص القرائي readerly text إزاء النص الكتابي writerly text (**المترجمة**).

7) يؤكد بارت أن البنيوية ليست مدرسة ولا حركة بل هي نشاط، «إنها تتابع خاضع لسيطرة عدد معين من العمليات الذهنية...» ويرمي هذا النشاط إلى «إعادة بناء الموضوع» بطريقة تسعى إلى تجلي قواعد عمل (وظائف) هذا الموضوع، ولهذا السبب يمكن القول إن البنية هي صورة الموضوع، إلا أنها صورة موجهة ذات قصد طالما أن الموضوع المحاكى يجعل الشيء يظهر بعد أن كان غير مرئي في الموضوع». وتعد هذه الصورة نتيجة العقل المضافة إلى الموضوع المحاكى، وبذا يتولد موضوع جديد. ويمثل العقل الحاصل الإجمالي للتاريخ والمواقف والخلفية التعليمية وكل ما له صلة بالمعرفة، ولهذا فإن البنيوية «نشاط محاكاة». فالموضوع يتم تأليفه، من خلال المحاكاة، لجعل بعض وظائفه مرئية أو مفهومة. ويقول بارت إن «النشاط البنيوي يشتمل على عمليتين نموذجيتين: التشريح والتمفصل» (رولان بارت «النشاط البنيوي» مجلة بارتيزيان 34 (1975) ص 82-83).

*) يترجم جابر عصفور في «عصر البنيوية» ص 193 كلمة lexias إلى أقسام أو مفردات (**المترجمة**).

8) من الممكن تقسيم النص - الذي هو كتلة من الدوال التي يجمعها معاً فعل الخطاب والذي يمنح القراءة إمكانية إدراك السطح الرقيق - إلى «سلسلة من الشذرات الموجزة والمتماسة التي نطلق عليها اسم lexias، أي وحدات القراءة... وتشتمل وحدات القراءة في بعض الأحيان على كلمات قليلة، وأحياناً بعض جمل، وسيكون جلياً أن وحدة القراءة أفضل فضاء ممكن نلاحظ فيه المعاني وأبعاده...» (رولان بارت S/Z، ترجمة ريتشارد ميلر (نيويورك: هيل وانغ 1974، ص 13).

9) S/Z, p. 13-14. سنقوم من الآن ببيان الاقتباسات المأخوذة من S/Z في النص ما لم تك هناك ضرورة لذكر ملاحظات أخرى إلى جانب الاقتباسات.

10) «إن الشفرة هي منظور الاقتباسات، سراب البُنى، ونحن لا نعرف سوى اختفائها وظهورها، والوحدات التي نتجت عنها...» (S/Z, p. 20) وتعد الشفرة «قوة غائبة» تنتزع الأسطر من إطار النص وتزجها في لاتناهي الخطاب على نحو يجعل المعنى ممكناً.

11) إن بارت لا يعدد الشفرات بحسب أهميتها بل بحسب الكيفية التي تظهر بها في وحدات القراءة الثلاث الأولى (S/Z، ص 19) وقد رتبتها أنا لأبين الحجة التي تقول إن شفرة الأحداث وشفرة الألغاز هي التي تخلق ما يسمى بـ «الحبكة».

12) يترجمها سعيد الغانمي في «السيمياء والتأويل» ص 168 إلى شفرة الفراسة، شفرة الألغاز التأويلية، الشفرات الثقافية، الشفرات الإيحائية، الشفرات الرمزية.

- يترجمها جابر عصفور في «عصر البنيوية» ص 193 إلى: الشفرات التأويلية والدلالية والرمزية والجوانب الخاصة بالحدث action والإشارة reference.

- ويترجم مجيد الماشطة في «البنيوية وعلوم الإشارة» ص 108: الشفرة الأولى إلى «الشفرة التخمينية proairetic code (وهي مشتقة من مفهوم التخمين Preoairesis» وص 109 أخيراً الشفرة الحضارية أو الشفرة الإشارية.

- ويترجم سعيد علوش في «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» ص 289 proairetique إلى: قدرة التداول.

- أما حنا عبود في «البنيوية في الأدب» يترجم هذه الشفرات إلى: شيفرة الأحداث/ الشيفرة التفسيرية أو شيفرة الألغاز/ الشيفرة الثقافية/ الشيفرة التضمينية/ الحقل الرمزي (**المترجمة**).

13) روبرت شولز «البنيوية في الأدب» (نيو هيفن ولندن: مطبعة جامعة بيل، 1974 ص 49).

14) «يمكن أن ندرس» في ظل هذه الشفرة، كل حدث في القصة ابتدأ من فتح الباب إلى نشوة العازفين الموسيقيين.. فالأفعال التتابعية تبدأ من نقطة معينة وتنتهي في أخرى وتكون متشابكة ومتداخلة في القصة، إلا أنها في النص الكلاسيكي تكون متكاملة عند النهاية» (البنيوية في الأدب، p. 154). «وتحيل شفرة الحدث إلى تنظيم الأحداث بحسب تتابع يكون معروفاً أصلاً (من الخبرة أو التجربة اليومية، أو من الأدب) فالحدث الذي يتضمنه دخول غرفة ما، على سبيل المثال، يتألف من بضع تتابعات مألوفة ممكنة: الاقتراب، التقدم، الطرق على الباب، الانتظار، الاستئذان بالدخول، الإعلان عن الحضور صوتياً، دخول الغرفة،... إلخ. ويمكن القول إن كل تتابع من هذه التتابعات هو «انكشاف» مختلف لاسم «الدخول»، ويمكن لنا أن نلاحظ أن أي حدث هو اسم منكشف، ممتد زمنياً، وحالما نعرف ما يعنيه الانكشاف، سنعرف ما نتوقع نظراً إلى أن منطق الحدث هو «منطق ما تمت مشاهدته أصلاً، ما تمت قراءته أصلاً، ما تم إنجازه أصلاً» («فك الشفرة S/Z» p. 132).

15) تشتمل الشفرة التأويلية على منطق السؤال والجواب، اللغز والحل، ولا شك أن هذه مكونات الرواية التي يمكن إدراجها في خانة الحبكة أو البنية «جوناثان كولر» الشعرية البنيوية (نيويورك: مطبعة جامعة كورنيل 1975، ص 203). «إن الشفرة التأويلية، شفرة الألغاز شأنها في ذلك شأن شفرة الأحداث هي جانب من التركيب السردي. إذ كلما أثيرت أسئلة على شاكلة: من ذلك؟ ما الذي يعنيه هذا؟، والتي تجيب عنها القصة في النهاية، نكون عندئذ أمام عنصر الشفرة التأويلية» («البنيوية في الأدب»، p. 154).

16) البنيوية في الأدب، ص 154.

17) ينظر: «فك شفرة S/Z»، p. 131.

*) semic صفة seme (المعنيم) وهي أصغر وحدة دلالة (المترجمة).

18) الشعرية البنيوية، p. 203.

19) البنيوية في الأدب، p. 154-155.

20) المصدر نفسه.

21) «في «سارازين» يعتمد الحقل الرمزي على الجسد البشري بوصفه مصدر المعنى والجنس والمال، لذا يعد الشكل البلاغي جانباً من هذه الشفرة، أما «التشوه» فهو الجانب الآخر، ويرتبط الجانبان ارتباطاً رمزياً» («البنيوية في الأدب»، p. 155).

22) «فك شفرة S/Z»، p. 137.

* * *

المشفى المتنقل

مظفر ازكو - تركيا

ترجمة محمد مولود فاقي

قلت لزميلي:

- ليتنا سافرنا بتلك الحافلات المجهزة بتلفاز.

سألني ضاحكاً:

- هل سافرت بحافلات هذه الشركة ذات يوم.

قلت: لا.

- إذاً سترى بعد قليل.

- هل يعرضون فيلماً ما ؟

- لا يا روحي، عرض الأفلام أصبحت موضة قديمة، حتى المضيفات اللواتي كن يلبسن الميني جيب وينطحن.... أكتاف الركاب أصبحت موضة قديمة أيضاً.

- طيب ماذا تقدم هذه الشركة إذاً؟ هل تقدم الشاي أو القهوة أو أشياء أخرى.

- كل ذلك أشياء تافهة يا روحي. فليتحرك الباص أولاً وسترى ماذا سيحدث. عندما دقت ساعة السفر، تحركت الحافلة، كنا لانزال في أطراف المدينة/ أي لم نخرج منها بعد/ وإذا بشخص يرتدي صدرية بيضاء وفي يده آلة بدأ يدور بها بين المسافرين.

- أخي خالد ماذا يفعل هؤلاء؟

- كما ترى يا أخي. إن هذه الشركة تعطي أهمية لصحة مسافريها يقطرون في الأنف وفم كل مسافر نقطة دواء تفادياً للرشح والزكام والنزلة.

- ولكن أنا سليم معافى من هذه الأمراض.

- من العيب أن لا تدعه يقطر في أنفك.

عندما اقترب الرجل المرتدي المريول الأبيض منا. مددنا له أنوفنا كالأغنام اقترب مباشرة. وبعد أن قطر نقطتين في كل فتحة من أنفنا، قال: حمداً لله على السلامة يا أخي.

وبعد أن أنهى التنقيط حمل بيده جهاز قياس الضغط وبدأ يدور بين المسافرين. وبعد الانتهاء من القياس كان يردد بعض الكلمات التي حفظها كالببغاء قائلاً:

- لا تأكلوا الحلو ولا الحامض ولا المعجنات أو الثوم! والأطعمة الدسمة و و و.

وبهذه المناسبة عرفت أن ضغطي بعد سنوات طويلة، وكان ثماني عشرة درجة. ذهب الرجل وعاد مباشرة وهو يحمل في يده ثلاث حبات وقال لي:

- خذ واحدة الآن. والثانية في الاستراحة. أما الثالثة فتأخذها عندما تنزل من الباص.

كانت الحافلة تقطع الطريق دون أن يشعر

المسافرون بالوقت. كانوا مشغولين بالأحاديث الجانبية. بعد أن عرف الجميع مقياس ضغطهم الشرياني كل واحد يتحدث عن مرض من الأمراض وارتباطه الوثيق بالضغط أو غيره.

كان المسافر الجالس خلفنا يقص حكاية عمليته الجراحية التي أجريت له في كليته. أما المسافر الجالس أمامنا فكان دائماً يتحدث عن انتفاخ معدته والأسباب المؤدية إليه. في هذه الفترة كان الرجل ذو المريول الأبيض لا يقف مكتوف اليدين أبداً بل كان مشغولاً مع معاون السائق.

- يا أخي خالد ماذا يفعل هؤلاء؟

- هل أنت رجل غريب يا أخي، ألا تراهم ماذا يفعلون؟ إنهم يغسلون الآذان، في الخارج لا تستطيع أن تفعل ذلك بأقل من خمسين ليرة.

كان المعاون يمسك الوعاء والرجل ذو المريول الأبيض يدفع الماء إلى الأذن بالحقنة، وكل من تغسل له أذنه كان يقول:

- ليرضى الله عنك لقد فتحت أذني.

اقترب الرجل منا.

- قلت لزميلي: إنني لا أشكو من أذني يا خالد. أنا لن أغسلهما.

- قال خالد: انتبه جيداً أنه أمر معيب جداً. فلربما اعتبروا موقفنا معيباً أو أننا لا نثق بهم. اغسلهما وتخلص.

كان خالد على حق. كنت أشكو من أذني وليس لي علم بذلك.

- قلت للرجل بعد أن أنهى غسل أذني:

- أوه أوه سلمت يداك يا أخي.

- خالد: ألم أقل لك ذلك؟

كان فصل غسل الأذن على وشك الانتهاء وإذا بشرطة المرور توقف السيارة.

- فقال خالد فجأة: أي واه.

- ماذا حصل؟ سننتظر هنا طويلاً.

نزل الرجل ذو المريول الأبيض ومعه معاون السائق.

- قلت لخالد: ربما يكون ما تفعله هذه الشركة مخالفاً للقانون. وعلى الأغلب سينظمون مخالفة وعندما نظرت من النافذة نحو الطريق معاون السائق قد حمل الطشت ووضعه تحت أذن المفتش. وبدأ الرجل ذو المريول الأبيض بنفخ الماء في أذن المفتش. وما أن انتهى منه حتى جاء دور الشرطة فوقفوا صفاً أحادياً وهكذا انتهى غسل الآذان.

وبعد ذلك بدأ قياس ضغط شرايينهم. وبذلك توقفت سيارتنا أكثر من نصف ساعة هناك.

ما شاء الله إن الرجل ذا المريول الأبيض يفهم بكل فرع من فروع الطب. أخذ السماعة وبدأ يستمع إلى دقات قلوبنا وتنفسنا عدة مرات. كأننا لم نكن ضمن حافلة للركاب. بل ضمن مشفى متنقل.

همست في أذن خالد أسأله:

- هل يجرون تحاليل البول والسكر؟

- قال خالد: آآإذا كنت تشكو شيئاً من هذا القبيل فدعنا نخبرهم إنهم يجرون هذه التحاليل أيضاً.

- قلت: لا لا.

- لا تخجل يا أخي إن هذه الشركة منظمة أكثر من مشافي الدولة وأكثر سرعة.

بعد قليل بدأ الرجل ذو المريول الأبيض يتحدث بالميكروفون.

- السادة المسافرون هل يشكو أحد من أسنانه؟.

أدرت رأسي نحو الخلف ماذا أرى؟ رأيت ثمانية عشر شخصاً قد رفعوا أيديهم.

- قلت لخالد: ماذا سيفعل الآن هذا الرجل؟

- وماذا سيفعل يعني سيقلع لهم أسنانهم؟

وبعد أن خدرت أسنان هؤلاء الأشخاص الثمانية عشر واحداً بعد الآخر، جاء الرجل ممسكاً بيده «بانسة» ومعاون السائق يحمل الطشت وتم سحب أسنانهم واحداً تلو الآخر أيضاً، وهنا تحولت رائحة النفس المحبوس في الباطن إلى رائحة المشفى العادية.

فجأة جاء صوت الرجل ذي المريول الأبيض من الخلف يقول:

- السادة الذين سيحللون بولهم انتبهوا سنقوم بذلك

بعد الاستراحة من يدري كم كان عدد الأشخاص الذين طلبوا ذلك.

خلال الاستراحة التي دامت نصف ساعة وبنتيجة التحليل كان الرمل قد ظهر مع أربعة أشخاص والسكر في ثلاثة وأحدهم ظهر معه مرض لم يعرفه أحد أوصوا صاحبه كي يراجع طبيباً متخصصاً بمجرد نزوله من الحافلة.

سألت أحد الأشخاص وكان جالساً إلى جانبي في الاستراحة. كنت حول المدفأة المشتعلة ونحن نحتسي الشاي.

- إلى أين أنت مسافر يا أخي؟

- قال الرجل: أنا لا لست ذاهباً إلى مكان معين أنا أركب باصات هذه الشركة مرة كل ستة أشهر كي أعمل فحصاً عاماً لجسدي.

وسألت الرجل الجالس على الطاولة خلفي:

- وأنت إلى أين مسافر يا أخي؟

- أنا لست مسافراً أبداً. ولا في نيتي الذهاب إلى

مكان ما. ولكن أبعد الله عنكم المرض. فإن شرايين رقبتي قد تقلصت وأنتظر تحرك الباص، وما أن يأتي دور المساج سأطلب لنفسي «مسّاجاً» رائعاً.

وسألت الشخص الجالس عن يميني.

- وأنت إلى أين ذاهب يا أخي؟
- والله يا سيدي كنت أظن أنني أشكو من وجود رمل. ولكن ما أظهره التحليل هو السكري.

دهشت منهم جميعاً.

- يعني لم يركب أي منكم هذا الباص للسياحة أليس كذلك؟
- أجاب ثلاثتهم دفعة واحدة: لا، لا.
- إذا ذهبت إلى أحد مشافي الدولة فهذه المعاينات لا تنتهي معك طوال ثلاثة أيام. فنحن نضرب عصفورين بحجر واحد. نقوم بالسياحة من جهة ونجري فحصاً عاماً لأجسامنا من جهة أخرى في الوقت الذي تابعت فيه الحافلة سيرها.

كان الرجل ذو المريول الأبيض قد بدأ بفحص الأعصاب بواسطة مطرقة صغيرة كان يحملها في يده.

* * *

المخبأ

أنا زيغرز - ألمانيا

ترجمة علي عودة

السفن، التي سافر كولمبوس على متنها للمرة الثالثة من هاييتي إلى أسبانيا ، لأجل تقديم تقرير إلى الملكة، لم تكن مجدداً محملة بالذهب، كما كان مأمولاً، بل بأخشاب ورديّة اللون باهرة لم تعرفها أوروبا بعد، وبالبذور والفواكه ولفات كبيرة من النسيج.

أنجز كولمبوس قبل أي شيء رغبة صريحة للملكة:

فقد أحضر اثنتي عشرة فتاة يافعة، أضفى عليهن في تقريره ظرفاً وجمالاً فردوسياً.

أرادت الملكة إيزابيلا تربية أولئك الفتيات في البلاط الأسباني لتقديم الخدمة لأجل إبهار الضيوف. بالتأكيد كانت الفتيات الوسيمات بمثابة هدية لبعض النبلاء، الذين قدّموا خدمات جليلة للتاج. مثل سمكات طائرة قفزت الفتيات في رقصاتهن نحو بعضهن البعض تحت شمس المساء على ظهر سفينة الأدميرال.

أجملهن كانت تسمى في وطنها (توأنيلا) وبقي الاسم ملازماً لها. وغالباً ما كانت رفيقاتها يتحلقن حولها. ويظهرن لسكان الجزيرة على الشاطئ قرب رصيف النزول، الذين يحرسهم الأسبان، وهم يتابعون مناورة الإقلاع. وأدهش البحارة على ظهر السفينة الذين تابعوهن من بعيد. لقد حُظر عليهم، لمس أي فتاة منهن ولو بشكل عابر. سُحبت المرساة وتبخر الشاطئ سريعاً بنفس عميق واحد.

أطلقت (توأنيلا) صرخة طائر. تأرجحت فوق سور المركب، وقفز في الحال جميع الفتيات خلفها. قصدن

بحركة متناسقة نقطة الشاطئ، التي تركنها قبل فترة وجيزة. من هناك جاء عبر البحر هذا أو ذلك النداء، والذي قد يكون تحذيراً أو محفزاً.

بحار يافع وسيم بشكل خاص قفز إثر (توأنيلا)، التي استدارت بسرعة البرق وعضته في يده. في تلك الأثناء نزلت عدة قوارب. شكلت الفتيات قطاراً، وسبحت (توأنيلا) في المقدمة.

اقتفى البحارة أثرهن سباحة أو تجديفاً. ولو أن الفتيات تعرضن للضرب أو لإطلاق النار، لكان من غير الممكن عرضهن للبلاط الأسباني كمخلوقات فردوسية ظريفة.

غيّرت (توأنيلا) اتجاهها، كما أُلقي القبض على اثنتين من رفيقاتها في البحر.

كان على هؤلاء أن يحافظن على طريقهن صوب الشاطئ، أخريات أُلقي القبض عليهن من قبل الحراس عند وصولهن.

اكفهرت وجوه المشاهدين الذين كانوا يبتسمون عند الإقلاع. والآن يبدو أنهم أدركوا اللعبة. حُبست الفتيات

اللواتي ألقي القبض عليهن في كابينة مظلمة. خمّن مَن على السفينة، لماذا قمن بالهرب. إنهن لا يعرفن ما هي أسبانيا. وماذا يمكن أن يعني لهن أن يخدمن في البلاط الملكي الأسباني.

صديقان لاحظا أنّ ضيف الأدميرال يوم أمس كان أخ الرئيس. وأثناء تقديمه هدايا الوداع، تبادل مع (توأنيلا) بضع كلمات بصوت خفيض، ولوّح لها بيده في الهواء.

لم تسبح (توأنيلا) إلى اليابسة. لقد اختبأت في شجيرة عائمة، ثم كان عليها أن تنزل على الشاطئ في نقطة بعيدة لحد كبير عن جسر الإقلاع.

سارت صوب الوادي في خطوات حثيثة ودقيقة. مكثت واقفة هناك وهي تستطلع هامة شجرة عملاقة، التي سقطت بصورة متعمدة أو بفعل عاصفة. كانت الهامة قد ضربت جذورها مرة أخرى.

زحفت الآن عجوز من الفرع. تراجعت إلي الوراء، حينما تأكدت، أن (توأنيلا) لحقت بها بلا تردد. لم تهتف، ولم تومئ، فقد رفعت السبابة صوب جدار الجبل، الذي يتشبث به الفرع. تبعت (توأنيلا) العجوز ونشبت

خلفها في الصخر. نادراً ما وصل الضوء إلى المداخل والكهوف الكثيرة، فكرت فيما بعد بالكلمات التي همسها في أذنها الهايتي عندما أحضر على سفينة الأدميرال الهدايا للبلاط الملكي الأسباني.

ويقيناً لم يأت أخ الرئيس من أجل هدايا الوداع، بل لإعطائها هذه أو تلك النصيحة. وهو عكس أخيه، فهو مثل غالبية سكان الجزيرة لا يثق بالأسبان منذ البداية. كان قد أشار إلى (توأنيلا):

«أنت فقط في أمان لدى هذه المرأة، والدة صديقي، طيلة حياتك!».

لم تتوقف (توأنيلا) عند هذه الكلمات سابقاً ولا حتى الآن، ماذا يمكن أن يعني: (طيلة حياتك).

شقت العجوز طريقها في الجدار الصخري هادئة واثقة وكأنه ممر زراعي، وزحفت (توأنيلا) خلفها. توقفتا في أحد الكهوف. كانت جدرانه صقيلة.

على هذا أو ذاك النتوء ثمة أدوات من كل الأنواع. على الأرض غطاءان، كانا رثين خربين. غير أنه حسب نوع نسيجها ولونهما يمكن إلحاقهما بالهدايا إلى أسبانيا.

تاقت (توأنيلا) إلى الهواء وخرير ماء البحر. عملت العجوز البطاطا المهروسة مع الجذور.

سمعت خطوات عند المدخل الخلفي. فقالت المرأة: تشانانغي،. ولدي! ودلّكت يديها باجتهاد يُعبّر عن سرور. أما (توأنيلا) فتهللت أساريرها لدى مشاهدتها القادم، وانبسط هو الآخر عند رؤيتها.

أخبر، أن ثلاثاً من الفتيات ألقي القبض عليهن فور وصولهن.

وتبع الأسبان اثنتين أخريين وكشفوا مكان إقامتهن. ضُربن بصورة دموية. وحُبسن، وقد أشعلت النيران في أكواخهن. فهتفت (توأنيلا): ضربن بدموية! أحرقن!. «بالتأكيد» قال الشاب الهايتي دون أن يتوقف عن جذب ذراعها بلطف.....

واصل القول: - أراد الرئيس أن يوهمنا، أن.... هي التي أرسلت الغرباء إلينا، إلا أن أخاه رأي فيهم منذ البداية سكان جزيرة نائية، أتوا إلى هنا للنهب. هذه هي الحقيقة التي انجلت قريباً، نحن لسنا الوحيدين على هذه الجزيرة.

قالت والدته: عندما تأتي إلينا، اسلك طريقاً أخرى إلى الغابة. نحن فقط نعرف هذا المدخل. أما (توأنيلات) فلا يسمح لها بالخروج. شعرها أسود فيه بقع ذهبية، تتكشف عن بعد.

كانت (توأنيلا) مأخوذة بعشقها لـ (تشانانغي) لم تكن ضليعة في فهمها للوقت. ولم تدرك الوقت ما بين عناقين، ولا الوقت ما بين وداعه وإيابه. ولدت له صبياً. أتى تشانانغي في وقت متأخر كما كان سابقاً. كان يحمل قطعة نقدية نادرة مربوطة بخيط قنب ومعقودة حول عنقه.

قال شارحاً: (مَن لا يحمل خيط القنب من القطعة النقدية، سيلقى القبض عليه، إنها دليل ضريبة الذهب. إنها توضع على كتف أي واحد يدفعها).

لا أعرف، إن كان هذا الأدميرال طيباً أم شريراً. جماعته يتطاولون، حينما يدير ظهره لهم كما هو الحال الآن. ولا يستطيع ردعهم هو بعيد عنهم. مَن لم يدفع منا ضريبة الذهب، يرسل إلى المنجم، هناك عليه أن يستخرج من الأرض، ما لم يقدمه طوعاً.

قال مرة أخرى: (عاد الأدميرال مع أصدقائه. لم يكن سعيداً بالأحداث، التي وقعت في تلك الأثناء. الأسبان جسورون وقساة. أنت، توأنيلا، لا تذهبي خطوة واحدة من هنا.

فكرت ثانية، ولكنها الآن مملوءة بالخوف، بالكلمات التي تفوه بها لها أخ الرئيس على السفينة: (في هذه المنطقة، عند والدة صديقي، ستكونين طيلة حياتك بأمان).

هفت نفسها إلى البحر بحدة. ذات مساء حمل (تشانانغي) ولدها الذي أنجبته أخيراً عبر المدخل الخلفي إلى الشاطئ.

تنسمت (توأنيلا) رائحة الملح، عندما استلقى ثانية بين ذراعيها.

توفيت العجوز. الوحدة القاسية. بعد انتظار طويل، وبعد أن أدركت (توأنيلا) خلال ذلك، ما معنى الانتظار، أتى بدلاً من تشانانغي أفضل صديق له.

قال: وصف لي تشانانغي الطريق إليك بدقة. لقد

دفعوا به أخيراً إلى منجم الذهب. بالنسبة لي من السهولة أن أعيش معك هنا أكثر من الخارج مهدداً من الأسبان.

لم يُستقبل كولمبوس في مقاطعة كاديس بترحاب كما كان شأنه عند عودته الأخيرة. أبلغ، أنه تم تعيين عدة قادة جُدد على البلاد المكتشفة حديثاً. في غيابه دُمرت قلعة (لانافيداد). وهناك أيضاً عُين حاكم جديد بدلاً من كولمبوس.

أما أخ الرئيس القديم، الذي وهب كولمبوس قبل رحلته الأخيرة هدايا للبلاط الملكي الأسباني، فقد خسر الكثير من مراتبه بسبب عصيانه.

وكان عليه الاختفاء مع كثيرين من الهايتيين في الجبال غرب الجزيرة. لم ينظر هؤلاء منذ البداية إلى القادمين الأسبان على أنهم رموز. بل كانوا دخلاء منافقين جشعين. وتوضح الأمر الآن، مَن كان ضد مَن؟.

تطاحن على الشارع الرئيس كل من الهايتيين والأسبان. قاتل الأسبان بأسلحة متقدمة. وانتهى الهايتيون المهزومون إلى العبودية.

كل هذا تحدث به صديق تشانانغي، الذي بقي مختفياً في الكهف. وانسلّ فقط لأجل إحضار الفواكه والماء، ونادراً ما فعل ذلك عبر طريق جانبية.

تعلمت (توأنيلاً) كيف تُحضر له وجبات مميزة كما كانت تفعل والدة تشانانغي. عاشت مع هذا الصديق، لم تكن سعيدة كما كانت في الماضي، ولكن مطمئنة، وقد أنجبت له طفلين. خلال ذلك استعلم القساوسة وكبار موظفي الكنيسة في أسبانيا من الملكة (إزابيلا) فيما إذا كانت تجارة البشر وبيع الرقيق مباحة. وبعد أبحاث دقيقة كان الجواب: أجل مباحة وفق الكتاب المقدس.

ألقي القبض ثانية على أجمل وأروع الفتيات اللواتي هربن ذات يوم مع (توأنيلا) وخدمن في البلاط بداية، وفي بيوت النبلاء. ولما ضجروا منهن، وصلن إلى أسواق العبيد. ويقال، إن عدداً منهن بقين على علاقة وزوجات للسادة النبلاء.

قام كولمبوس بعد عودته إلى هاييتي، وبسبب قلق الاكتشاف، بعدة رحلات جديدة. لم يصرفه شيء البتة عن الاعتقاد أن الجزر والشاطئ التي اقتحمها هي جزء من

الهند. ونهر أورينوكو الذي وصل مصبّه، اعتقد أنه من أقوى وأعرض الأنهار الهندية.

اضطرب البلاط الأسباني لهذه الاكتشافات الجديدة، واضطرب أكثر بسبب الأحداث داخل بلده. في البلاط كان يُقام العرس إثر الآخر. فقد اقترنت الأميرة الصغيرة بسيد هولندا، وعقد ولي عهد أسبانيا قرانه على أخت هذا السيد.

هرب تشانانغي، رجل توأنيلا الأول، من المنجم منذ فترة ليست قصيرة. وصل إلى أحد الجبال في الغرب وكان تحت سيادة الرئيس (بوياردا)، الذي لم ينظر إلى القادمين الغرباء أبداً على أنهم رموز.

دوماً كان أتباعه يُسلبون في جزيرته من قبل أناس ماكرين جشعين حقيرين عبر غارات معتادة. وانضم عما قريب تشانانغي إلى أفضل حراس ومقاتلي (بوياردا).

وبعد اشتباك مع الأسبان وإصابته بجرح بليغ نقل إلى عمق الجبل، تخيل بسبب الحمى، أنه يستلقي في الكهف، الذي كان مأوى له لفترة طويلة. والمرأة، التي رعته بدت له أجمل النساء، لن يكون مثلها في غير هذا

المكان. غمرته طلعتها بالسعادة. فنسي جرحه، طالما كان يبحث عن اسمها، تنبهت أعصابه على حين غرة وصاح: توأنيلا! بهذه الذكريات قاوم الموت لفترة طويلة.

استدار الهاييتي، رجل توأنيلا الآن، بصورة سريعة وساذجة، وكان خرج من الكهف باحثاً عن الغذاء. فنودي من قبل الحراس الذين انهالوا عليه بالأسئلة: من أين تأتي؟ وما اسم سيدك؟ كان يرد: سيد الجبال في الغرب، هذه الجبال لا تقهر. وعلى سؤال زيارة من يبغي هنا أجاب، كل واحد، يود الإصغاء إليه.

قُيدت يداه وضُرب، وتحت وابل الأسئلة مُسحت جروحه الدامية بالملح. كان يضحك وقد عزم، أن يُضرب حتى الموت. لن يبوح بمخبأ توأنيلا، صار هذا بمثابة ملجأ لبعض المطاردين. شيئاً فشيئاً لم يعد أحد يبحث عن مخبأها. ثمة أفراد بالتأكيد خمّنوا، أنها تختفي في مكان ما في الجبل. لم يكن بوسعها آنذاك حين وصولها أن تختفي مثل شبح.

توفي ولي عهد التاج الأسباني بغتة، وكان قد تزوج

ابنة من العائلة الملكية الهولندية. حلت طقوس العزاء بدل الزفاف.

كانت قوة البيت الهولندي الأسباني في مرحلة النشوء، تلك القوة التي مزّقت أوروبا لمدة قرن.

ربما كان يتسلل أحدهم أحياناً إلى مخبأ توأنيلا، ليجد فيه الأمان حينما يواجه خطر الموت. وربما قال أحدهم للآخر: هناك تعيش امرأة، بيعت قبل سنوات عدة إلى أسبانيا، وقفزت عن ظهر سفينة الأدميرال، وعادت عائمة، واختبأت هنا على الشاطئ.

هكذا نمى إليها ماضيها الخاص، الذي نسيته هي ذاتها، حتى إنها نسيت صوت ارتطام الأمواج.

ذات مرة، وبينما هي مستلقية في كهفها، هبت عاصفة عاتية. نزع البحر جزءاً من الشاطئ اقتلعت الأشجار. وتهاوت جدران الكهف. زحفت (توأنيلا) عبر المدخل الخلفي، الذي أغلق جزئياً.

تشبثت بالصخر حتى تسترد أنفاسها. تآكل وجهها عما قريب بفعل الهواء الملح.

أين هم أطفالي؟ في المنجم؟ مقيدين؟ أسرى؟ على البحر؟ في كل لحظة كادت أمواج الشاطئ أن تكتسحها.

أنشبت أظافرها بما تبقى لديها من قوة بالقطع الصخرية. استشعرت مع كل الخطر، أن البحر الذي كانت تأنس إليه منذ الصغر ساعدها.

لقد عرفت أنها أفلحت في هروبها.

* * *

رحلة «يونغ» إلى أمريكا «الهنود الحمر»

كارل غوستاف يونغ(*)
Carl Gustav Jung

ترجمة نهاد خياطة

نحن، دائماً، بحاجة إلى نقطة خارجية نرتكز عليها لكي نجري عملية النقد. وينطبق هذا الأمر، خصوصاً، على علم النفس حيث تفرض علينا طبيعة المادة أنْ نقحم ذاتنا أكثر مما نقحمها في أيّ علم آخر. على سبيل المثال،

*) عن كتاب لـ (كارل غوستاف يونغ) أملاه على «أنييلا يافيه» أوصى بنشره بعد وفاته بعنوان: (ذكريات وأحلام، وتأملات).

كيف يمكننا أن نعي خصائصنا القومية إذا لم تسنح لنا فرصة نرى فيها أمتنا من الخارج. أن ننظر إلى أمتنا من الخارج معناه أن ننظر إليها من موقع أمة أخرى. فإنْ فعلنا ذلك تعيّن علينا أن نكتسب معرفة كافية بنفسية الجماعة الأجنبية، وفي سياق هذا التمثُّل المعرفي نواجه جميع المتضادات التي تُكوِّن الانحياز القومي والخصائص القومية. كل شيء يثيرنا في الآخرين قد يؤدي بنا إلى فهم لأنفسنا. أنا لا أستطيع أن أفهم «انكلترا» إلا إذا رأيت أنني في غير موضعي من حيث كوني «سويسرياً». وأنا لا أفهم «أوروبا» وهي مشكلتنا الكبرى، إلا عندما أرى، بوصفي أوروبياً، أنني في غير موضعي من العالم غير الأوروبي.

من خلال تعرُّفي على كثير من الأوروبيين، ومن خلال رحلاتي إلى «أمريكا» وسياحاتي فيها، تكوَّن لديّ قدر كبير من التبصرة في الشخصية الأوروبية. لقد بدا لي أن لا شيء أجدى لأوروبي من أن ينظر من وقت لآخر إلى أوروبا من قمة ناطحات سحاب، عندما رأيت لأول مرة المشهد الأوروبي انطلاقاً من الصحراء الكبرى التي تحيط بها حضارة هي من حضارتنا تقريباً كحضارة الأزمنة

الرومانية القديمة من حضارتنا الحديثة، عرفت حينها ، حتى في أمريكا ، مقدار ما أنا مأخوذ ومسجون في الوعي الثقافي الذي يخص الإنسان الأبيض. ثم زادت رغبتي في إجراء مزيد من المقارنات والنزول إلى طبقة أعمق من المستوى الثقافي.

في رحلتي الثانية إلى أمريكا ذهبت في صحبة جمع من الأصدقاء الأمريكيين لزيارة هنود نيو مكسيكو، حيث قبائل البوابلو – Pueblo الذين بنوا المدينة.

في كل الأحوال، كلمة «مدينة» كثيرة على المكان، لأن ما يبنونه هو في الحقيقة ليس أكثر من قرى، بيوتها مكتظة، متراكم بعضها فوق بعض، فتعطي إيحاءً بأنها «مدينة» وهو الحال بالنسبة للغتهم ومجمل أطوارهم. وبذلك كانت هي المرة الأولى التي أسعدني فيها الحظ أن أتحدث مع غير أوروبي، أي إلى إنسان غير أبيض، كان زعيم إحدى القبائل المعروفة باسم «تاوس» وهي من قبائل البوابلو، وهو رجل ذكي، تتراوح سنه بين الأربعين والخمسين، وكان اسمه «بحيرة الجبل – Mountain Lake».

كنت قادراً على التحدث معه مثلما كنت قلما أستطيع أن أتحدث مع إنسان أوروبي. لقد كان راسخاً في عالمه تماماً، كما الأوروبي راسخ في عالمه. لكن، أيّ عالم هو عالمه!.. في التحدث مع أوروبي، يحس المرء دائماً أنه يركض فوق حواجز من رمال الأشياء، معروفة لديه منذ أمد بعيد، لكنها غير مفهومة. أمّا مع هذا الهندي، فالسفينة تطفو على السطح رُخَاء. وفي نفس الوقت، لا أحد يعرف أيهما أدعى إلى المتعة: تثبيت النظر نحو شواطئ جديدة؟ أم اكتشاف مقاربات جديدة لمعارف قديمة كاد يطويها النسيان؟. يقول «بحيرة الجبل»:

– انظر، كم هي قاسية ملامح الإنسان الأبيض: شفاههم رقيقة، وأنوفهم دقيقة، ووجوههم مُخدّدة تشوهها ثنيّات، وعيونهم دائماً تبحث عن شيء، هم دائماً قلقون. لا نعرف ماذا يريدون. إننا لا نفهمهم ونحسبهم مجانين. سألته: لماذا يحسب البيض كلهم مجانين؟. أجاب:

– يقولون إنهم يفكرون برؤوسهم.

قلت متعجباً:

- إذاً، بِمَ تفكرون أنتم؟.

قال - نحن نفكر هنا..

وأشار إلى قلبه.

ووجدتني مستغرقاً في تأمل طويل. فلأول مرة في حياتي - هكذا بدا لي - يرسم أحدهم صورة للإنسان الأبيض الحقيقي. كانت كما لو أنني كنت تلك اللحظة لم أرَ غير صور عاطفية تناولتْها يد التجميل.

لقد لامس هذا الهندي نقطة ضيقة في بنياننا النفسي، حقيقة أميط عنها اللثام نحن في عمىً عنها. أحسست كأن شيئاً في داخلي يقفز مثل ضباب لا شكل له، شيئاً مجهولاً، لكنه، مع ذلك، مألوف جداً.

من هذا الضباب طفا إلى السطح أولى جحافل الرومان وهي تقتحم بلاد الغال (فرنسا)، والقسمات الحادة التي تميز بها «يوليوس قيصر» و«سكيبوس، أفريكانوس» و«بومبي»، ورأيت النسر الروماني فوق بحر الشمال وعلى ضفاف النيل الأبيض. ثم رأيت القديس «أوغسطين» يُبلِّغ العقيدة المسيحية إلى

«البريتون» على أسنّة رماح الرومان، و«شارلمان الأعظم» يُكرِه الوثنيين على اعتناق المسيحية، ثم أعمال السلب والنهب والتقتيل التي ارتكبتها عصابات الصليبيين.

في خطوة واحدة تحققتُ من هشاشة الرومانسية القديمة التي غُلّفت بها الحروب الصليبية. ثم تبع ذلك «كولومبوس» و«كارتز» والغزاة الأسبان الذين هبطوا بالسيف والنار والتعذيب والمسيحية حتى على هؤلاء البوابلو الذين يحلمون، في سلام، بأبيهم الشمس. ورأيتُ أيضاً: شعوب «جزر الباسيفيك» يقضى عليهم بماء النار وأمراض السفلس والحمّى القرمزية تلوّث بها ثيابهم، والمبشرين يكرهونهم على ارتدائها.

لقد كان هذا كافياً. إنّ ما نسميه من وجهة نظرنا استعماراً استيطانياً، وبعثات تبشيرية إلى الوثنيين أو الكفار، ونشر الحضارة،.. إلخ..، له وجه آخر، هو وجه طائر مفترس يبحث في قصدية شرسة عن طريدة بعيدة، وجه جدير بقراصنة وقطاع طرق. إنّ جميع النسور وسائر المخلوقات المفترسة التي تزين دروعنا تبدو لي تمثيلاً سيكولوجياً جديراً بطبيعتنا الحقيقية.

ثمة شيء آخر قاله لي «بحيرة الجبل» وقد علق بذهني، وقد بدا لي أنّ هذا الشيء ذو صلة بالجو الخاص الذي خيّمَ على مقابلتنا حتى لكأنّ روايتي له لا تكتمل لو أنني لم آتِ على ذكرها. جرت محادثتنا فوق سطح الطابق الخامس من المبنى الرئيسي، على فترات متعاقبة. كان يمكننا أنْ نرى أشخاصاً آخرين من الهنود فوق السطوح، متلفّعين بطّانيّاتهم الصوفية، مستغرقين في تأمل الشمس العجيبة التي تطلع يومياً في السماء الصافية. وحولنا كانت تتجمع مبان وطيئة ذات شكل مربع، شُيّدت بقرميد مجفف، وسلالم يصعدون بواسطتها من الأرض إلى السطح، أو من سطح إلى سطح طبقات أعلى - (من أزمنة قديمة، محفوفة بالمخاطر، كان الدخول يتم من خلال السطح) - أمامنا تقع هضبة أسطوانية، وهي لقبيلة «تاوس - Taos» (تعلو حوالي سبعة آلاف قدم فوق سطح البحر)، تمتد حتى تلامس الأفق، حيث ترتفع قمم مخروطية عديدة - (براكين خامدة) - ترتفع إلى ما يزيد على (12) ألف قدم. ومن خلفنا، يجري جدول رائق الماء من خلال البيوت، وعلى ضفته المقابلة، تنهض بيوت من قرميد يميل لونه إلى الحمرة، تعود إلى

قبيلة أخرى من قبائل البوابلو، مشيّد الواحد منها فوق الآخر. ومن عجب أن تستشرف هذه البيوت مشهد مدينة أمريكية كبيرة وما يعلو وسطها من ناطحات سحاب. وعلى مسافة رحلة نصف ساعة تقريباً صوب أعلى النهر، ينهض جبل عظيم منعزل، هو الجبل الذي لا اسم له.

تقول الحكاية: إنه في زمان مضى عندما كان الجبل متلفعاً بالغيوم، يتوارى الناس في تلك الجهة لكي يؤدوا طقوساً خفية. القبائل الهندية من البوابلو قوم يلوذون بالصمت في العادة. والمسائل المتعلقة بديانتهم لا يمكن بلوغها على الإطلاق، وسياستهم أن يجعلوا من ممارستهم الدينية أمراً في غاية السرية. والكشف عن هذا السر، أعني: سر ديانتهم، يُعتبر أمراً ميئوساً منه إنْ أردت بلوغ ذلك متوسلاً إليه بسؤال مباشر، وكل محاولة في هذا السبيل كان لابد أنْ تبوء بالفشل.

لم يحدث لي من قبل أن بحثتُ في مثل هذا الجو من السرية، فديانات جميع الأمم المتحضرة اليوم يمكن الوصول إليها، لأن أسرارها أضحتْ معلنة منذ زمن بعيد.

أمّا هنا، فكان الجو مفعماً بسرٍّ يعرفه جميع المتناولين، لكنه حرام على البيض أن يبلغوه. وقد أمدّني هذا الوضع الغريب بإشارة إلى «اليوسيس» الذي عرفت سرّه أمة واحدة، ومع ذلك، ظلّ سراً مكتوماً لم يعرف به أحد غيرها. عندئذ، فهمت شعور «بوزانياس» أو «هيرودوت» عندما كتب: «غير مسموح لي أن أنطق اسم الله». إنَّ هذا إسرارٌ، على حسب ما أرى، بل هو سر حيوي قد يجلب البوح به سقوطاً للجماعة، مثلما يجلبه للأفراد. والاحتفاظ بالسر يمنح الهندي من البوابلو كبرياء وقدرة على مقاومة سيطرة الإنسان الأبيض، يمنحه حذراً ووحدة بين أفراد الجماعة. وإني لعلى ثقة بأن البوابلو من حيث هم جماعة مُفْرَدون سوف يستمرون في البقاء ما ظلّتْ أسرارهم في طي الكتمان.

إن ما أدهشني أن أرى كيف تتغير عواطف الهندي عندما يتحدث عن أفكاره المتعلقة بديانته. في الحياة العادية، يُبدي درجة من ضبط النفس والكبرياء يصلان به إلى حد الرضا بقدره. لكن عندما يتحدث عن أشياء تتصل بأسراره تحل به نوبة اهتياج مفاجئ لا يستطيع إخفاءه، وهذا ما أعانني على إرضاء فضولي.

مثلما قدمت: السؤال المباشر لا يفضي إلى نتيجة. لذلك، عندما أريد أن أعرف أو أستفسر عن مسائل أساسية أو جوهرية، كنت أعمد إلى تلميحات اختبارية وأراقب تعبيرات محادثي وحركاته الناجمة عنها وهي بالغة الأهمية عندي. فأنا لامست شيئاً جوهرياً يظل صامتاً، أو.. يردّ بجواب متملص. لكن، مع جميع علامات الاهتياج لا تلبث أن تطفح عيناه بالدموع. مفهوماتهم الدينية ليست نظريات بالنسبة إليهم (التي قد تكون في حقيقة الأمر نظريات لا يؤبه لها، خليقة بالرثاء إلى حد يستدرّ دموع إنسان)، لكنها وقائع مهمة ومؤثرة في مثل أهمية وتأثير الحقائق الخارجية.

فيما كنت أجلس مع «بحيرة الجبل» على السطح، والشمس الساطعة تصعد علوّاً في كبد السماء، قال لي، وهو يشير إلى الشمس:

- «أليس هذا الذي يجوب السماء أبونا؟ كيف يتأتى لامرئ أن يقول بخلاف ذلك؟.. لا شيء يمكن أن يوجد من غير الشمس».

هنا، تصاعد اهتياجه، الذي كان ملحوظاً كما تقدم،

إلى درجة أعلى من ذي قبل. كان يبحث جاهداً عن كلمات مناسبة. ثم قال متعجباً:

- «تُرى، ماذا بوسع الإنسان أن يفعل وحيداً في الجبال؟ لا يستطيع حتى أن يوقد ناراً من دون الشمس». سألتُه ما إنْ كانت الشمس كرة نارية خلقها إله غير منظور. لكن سؤالي لم يُثر دهشته، ناهيك عن غضبه. من الواضح أن هذا السؤال لم يلامس شيئاً في نفسه، إذْ لم يرَ أنه خليق بأن يوصف حتى بالغباء، لقد اتصف موقفه بالبرود، كان لديّ شعور أنني وصلتُ أمام حائط مسدود. كان ردّه: إن الشمس قوة، وكل امرئ يستطيع أن يرى ذلك.

لقد كان ذلك خبرة لي جديدة ومؤثرة أن أرى هؤلاء الناس من ذوي النضج والاعتزاز، يقعون في قبضة اهتياج أقوى منهم كلما تكلموا عن الشمس.

مرة أخرى، وقفتُ عند النهر أنظر إلى الجبال التي ترتفع حوالي ستة آلاف قدم فوق الهضبة. كنت أفكر لتوّي أن هذا هو سطح القارة الأمريكية، وأن هؤلاء القوم يعيشون أمام وجه الشمس، كالهنود الذين يقفون ملفعين

ببطانياتهم فوق أعلى سطح البوابلو، لائذين بالصمت، ومستغرقين في تأمل الشمس، فجأة..، يصدر صوت عميق يرتجف في انفعال مكبوت، كان يحدثني من خلفي هامساً في أذني اليسرى:

- «ألا تظن أنّ الحياة كلها تأتي من الجبل؟».

وجاءني هندي كبير السن، محتذياً صندلاً لا يُسمع صوت خطواته، وتطرّق إلى مسألة يعلم الله كم هي بعيدة المدى. لكن لمحةٌ إلى حيث يجري النهر من أعلى أظهرت لي الصورة الخارجية التي أدت إلى هذه النتيجة: من الواضح أن الحياة كلها جاءت من الجبل، لأنه حيث يوجد الماء توجد الحياة. لا شيء يمكن أن يكون أوضح من ذلك. ومن كلامه شعرت بانفعال شديد يتصل بكلمة «جبل»، وذهب ذهني إلى ما يُحكى عن الطقوس السرية التي تؤدّى فوق الجبال. قلت:

- «كل امرئ يمكنه أن يرى أنك تقول الحق».

لسوء الحظ، لم تلبث المحادثة أن توقفت، ولذلك، لم أوفق في بلوغ رؤية أعمق من رمزية الماء والجبل.

لاحظت أن هنود البوابلو، وهم العازفون، كما هو الحال، عن التطرّق إلى أي شيء يتعلق بديانتهم،

يتحدثون بشهية كبيرة وبشدة عن علاقاتهم مع الأمريكيين. قال «بحيرة الجبل»:

- لماذا لا يتركنا الأمريكيون في حالنا؟ لماذا يريدون أن يمنعونا من الرقص؟ لماذا يخلقون لنا المصاعب عندما نريد أن نأخذ أولادنا من المدرسة لكي نقودهم إلى الـ «كيڤا» - (حيث تؤدَّى الطقوس) -، ويتعلمون ديانتهم؟ نحن لا نفعل شيئاً يؤذيهم.

بعد صمت متطاول، تابع قائلاً:

- الأمريكيون يريدون القضاء على ديانتنا، لماذا لا يستطيعون أن يتركونا وشأننا؟ إنّ ما نفعله لا نفعله لأنفسنا وحدنا، بل للأمريكيين أيضاً. إنّ ما نفعله من أجل العالم كله. كل امرئ يستفيد منه.

كان بوسعي أن أرى من حماسه أنه كان يلمّح إلى عنصر هام جداً من عناصر ديانته. لذلك سألته:

- تعتقدون، إذن، أنّ ما تفعلونه في ديانتكم يفيد العالم بأسره؟.

أجاب في حيوية شديدة:

- «طبعاً».. فإنْ لم نفعل ذلك، فلا أحد يعلم ماذا يحل بالعالم؟»..

وبحركة ذات مغزى أشار إلى الشمس.

هنا، شعرت أننا نقترب من أساس بالغ الدقة يكاد يلامس أسرار القبيلة. «بعد كل هذا - قال - نحن أناس نعيش فوق سطح العالم، نحن أبناء أبينا الشمس، بواسطة ديانتنا نقوم كل يوم بمعاونة أبينا على عبور السماء. ونحن إنما نفعل ذلك لا من أجلنا وحسب، وإنما من أجل العالم كله. إن توقفنا عن ممارسة ديانتنا، بعد عشر سنوات لا تعود تطلع الشمس ثم يعمّ ظلام أبدي..».

عندئذ، تبين لي الأساس الذي تنهض عليه «الكبرياء» التي تمنح الهندي سكينته ورباطة جأشه. تنبع من كونه ابناً للشمس، حياته حافلة بالمعنى كونياً، لأنه يعين أباه الحافظ لكل حياة في شروقه وغروبه اليوميين.

إذا وضعنا هذا أمام تبريرنا الذاتي، ومعنى حياتنا الخاصة بنا كما صاغها عقلنا الغربي، لم نستطع أن نغالب رؤية ما نحن عليه من فقر. بدافع من حسدنا

العام، نجدنا مضطرين إلى الابتسام في سذاجة الهنود وإلى الزهو بما نتمتع به من ذكاء، لأننا بعد ذلك نكتشف مقدار ما نحن فقراء، ومقدار ما نحن واقعون عند سفوح الجبال. المعرفة لا تثرينا، بل تبعدنا أكثر فأكثر عن العالم الأسطوري الذي كنا نقيم فيه ذات مرة بحكم حق الولادة.

لو طرحنا جانباً للحظة كل العقلانية الأوروبية، ووضعنا أنفسنا في نقاء الهواء الجبلي الذي تتميز به الهضبة المنعزلة التي تنحدر بعيداً على جانب واحد في عمق البراري القارية، وعلى الجانب الآخر في قلب المحيط الهادئ. وأيضاً، لو طرحنا جانباً معرفتنا الحميمة بالعالم وبادلنا بها أفقاً يبدو لنا لانهائياً، لأخذنا بتحقيق إحاطة داخلية بوجهة نظر هنود البوابلو: «كل الحياة تأتي من الجبل» هذه المقولة مقنعة للهندي قناعة مباشرة، وهو كذلك موقن بأنه يعيش فوق سطح عالم بعيد، وأداؤه الطقسي سوف يبلغ إلى الشمس البعيدة بأسرع من كل شيء. وتحقق في الـ «انغادين»، كل ذلك يتكلم نفس اللغة.

القول بأن الطقس يؤثر سحرياً في أشياء، كما يعتقد ذلك هنود البوابلو، قولٌ نعده سخيفاً. لكن، بعد تفحص

دقيق، يبدو ليس أقل عقلانية، لا بل هو أكثر مألوفية لدينا مما قد نظن للوهلة الأولى. من ذلك مثلاً، مسموح للديانة المسيحية، وهي في هذا مثل أية ديانة أخرى، أن تعتقد أن أفعالاً خاصة - أو نوعاً خاصاً من الفعل يمكنه أن يؤثر مثلاً، من خلال طقوس معينة أو بوساطة الصلاة أو بإرضاء معنوي إلخ..

الطقوس التي يؤديها الإنسان إنما هي أجوبة أو ردود أفعال على أفعال آتية إلى الإنسان، وربما هي أكثر من ذلك إذا أريد بها «تفعيل» صيغة من سحر قسري. إنْ يشعر الإنسان أنه قادر على صنع أجوبة فاعلة باتجاه التأثير المهيمن، وأنه قادر على رد شيء جوهري - إن هذا ليستثير منه كبرياءه إذْ يرفع الإنسان إلي مستوى عامل ميتافيزيائي - حتى ولو كان ذلك مبطوناً غير شعوري. هذه المعادلة، لا شك، تنطوي على حال نحسد الهندي البوابلو عليها. إن هذا الإنسان، هو، بكل ما في الكلمة من معنى، في مكانه المناسب.

* * *

من أجل السيرة الذاتية
حوار مع فيليب لوجون(*)

Philipe LEJEUNE

ميشيل دولون

ترجمة المبارك الغروسي

بات فيليب لوجون ذاك المتخصص الذي لا يختلف بشأنه اثنان في مجال السيرة الذاتية وكل أشكال الكتابة الحميمة. ولد فيليب لوجون سنة 1938 في أحضان أسرة من الجامعيين ودرس في المدرسة العليا بشارع أولم Ulm. يعتبر هذا الحاصل على دكتوراه الدولة والعضو بالمعهد الجامعي لفرنسا (l'institut universitaire de

*) عن مجلة **Magazine littéraire**، عدد **1409**/ مايو **2002**.

France) مرجعاً مطلوباً ومعترفاً به في كل بقاع العالم. كان بإمكانه الاستفادة من شهرته من خلال جعل الكتابة الحميمة ميدان بحث مثل باقي الميادين، لكنه فضل الاستسلام لنشوة الكلام الشخصي والتحول إلى مناضل من أجله من خلال «الجمعية من أجل السيرة الذاتية وتراثها» (APA)؛ فأولئك المجهولون الذين يكتبون اليوم يهمونه دون شك بنفس قدر اهتمامه بكبرى شهادات الماضي، لكنهم يثيرونه أكثر. نشرت له مجلة le Magazine érairelitt في عددها لشهر إبريل سنة 1988، ضمن ملف أعدته عن اليوميات الخاصة، مقالاً انتهى بتوجيه دعوة تقديم شهادات حول ممارسة كتابة اليوميات. تولَّد عن هذا المتن كتاب «Cher Cahier» (دفتري العزيز)، ثم اتسع البحث وتنظم وفق منهج بفضل الجمعية من أجل السيرة الذاتية وكذا بفضل بلدية أمبريو-إن-بوجي (Bugey-en-Ambrieu) التي جعلت محلاتها رهن إشارتها. ومنذ ذلك الوقت انضافت لدى هذا الجامعي الذي اختار أن لا يترك جامعته أبداً صفة الوسيط الذي لا يعرف الملل والمجمع الذي يملأه فضول تلك الاعترافات التي تكتب في كل أطراف العالم.

ميشيل دولون: تشتغلون منذ ثلاثين سنة حول كتابة الذات (L'écriture de soi**) فهل بقي موضوع اشتغالكم هو نفسه دائماً؟ لقد اقترحتم عدة تعريفات ممكنة للسيرة الذاتية.**

فيليب لوجون: كنت في الأصل أحلل جنساً أدبياً وكان اشتغالي يتمحور حول الأدب الرفيع والأعمال المعيارية (Les oeuvres canoniques)، وهو أمر مشروع تماماً بل إني لم أتخل عنه: فليس هناك أجمل من روائع الأعمال. لكني لاحظت مع مرور السنين - لعله اكتشاف ساذج - أن السيرة الذاتية لم تكن جنساً أدبياً إلا بدرجة ثانوية؛ فكتابة السيرة الذاتية هي أولاً ممارسة فردية وجماعية ولا يقتصر أمرها على الكتاب وحدهم، إنه ليس من الصواب الاقتصار على دراسة السير الذاتية، فكل النصوص السير-ذاتية مهمة. من هنا جاء توسيع أول شمل ممارسة عامة الناس.

لقد كنت أنا بنفسي من عامة الناس، بل قد أزعم مازحاً أني لست جامعياً متخصصاً في السيرة الذاتية ولكني بالأحرى كاتب سيرة ذاتية متخصص في الجامعة؛ والسبب الذي دفعني إلى الاهتمام بالسيرة الذاتية دافع

شخصي قبل كل شيء. لقد مارست هذه الكتابة منذ مراهقتي، وكان يلزمني بعض الوقت حتى أتحقق من إمكان التقاء موضوع الدراسة الجامعية والممارسة الشخصية. لقد قمت – إن صح القول – بالالتفاف عبر الأدب لكي أعيد ضمه هو نفسه ضمن منظور انتربولوجي أرحب؛ ولم يقدني هذا التوسع إلى ترك الأدب بما أني استمريت في الاشتغال حتى اليوم على كتاب كبار، بل قادني ذلك إلى الجمع بين دراسة الأدب ودراسة كتابات الأشخاص العاديين. هناك صنف آخر من التوسيع هو الانتقال من كتابة اليوميات، فهناك في فرنسا على وجه الاحتمال ثلاثة ملايين شخص يمارسون كتابة يومياتهم لكننا نعرف ما يُنشر في سير ذاتية بينما تبقى اليوميات – المخطوطة والخاصة – ممتنعة عن القراءة. وتبقى ليوميات الكتاب المنشورة أهمية قصوى لكنها لا يمكنها أن تمثل هذه الممارسة الجماهيرية.

هناك إذاً توسيع أول شمل الناس العاديين، وتوسيع ثان شمل الأجناس أي الانتقال من السيرة الذاتية إلى اليوميات الشخصية. وهناك أيضاً توسيع آخر يضم مختلف المتون (**supports**)؛ فليس في الكتابة وحدها

يمكننا رسم صورة عن ذواتنا أو استخلاص تقييم عام لها بل نجد هناك وسائط أو وسائل أخرى غير الورق والكتابة. فقد اهتممت بمسألة تمثيل الذات في الرسم والصور الشخصية (**autoportrait**) ثم بمسألة السينما؛ فنشرت دراسة حول الموضوع وشاركت في لقاء حول موضوع السيرة الذاتية والسينما سنة 1999 في مدينة «أمبريو-إن-بوجي» (**Ambrieu-en-Bugey**). كما اهتممت لكن بعجالة أكبر بالسيرة الذاتية في الرسوم المتحركة وهو الجنس الذي يعرف في وقتنا الراهن أوج امتداده. ولكني أعود للغة المكتوبة لكن من خلال وسيط مختلف، شغفت مؤخراً باليوميات على الإنترنت. لقد سار التوسيع إذن في مختلف الاتجاهات: لقد تخليت عن الدراسة الأدبية المحضة لهذا الجنس لكي أتبنى وجهة نظر أكثر شمولية، ولست أدري مدى جواز نعتها بالانتروبولوجية. وعلى كل حال فمنذ عشرين سنة كنت أتردد أحياناً، في إطار اشتغالي، على مؤرخين وعلماء اجتماع وانتروبولوجيين أكثر من ترددي على الأدباء.

ميشيل دولون: عندما تتحدثون عن منظور

انتروبولوجي أرحب فالأمر لا يعني أن ممارسة الكتابة السير-ذاتية لا يجب أن تحدد تاريخياً.

فيليب لوجون: بالقطع لا بما أن إحدى أفكاري التي طالما انتقدت من أجلها هي أن السيرة الذاتية لم توجد دوماً وأنها ليست نزعة إنسانية أصيلة. لقد استعملت في كتابي الأول «السيرة الذاتية في فرنسا» (***l'Autobiographie en France***) عبارات مستفزة لم تمر دون إثارة ردود فعل؛ فتاريخ السيرة الذاتية كما كنت أتصوره يبدأ في أوروبا مع النصف الثاني من القرن الثامن عشر فقط، واعتبرت «روسو» (**Rousseau**) الأب المؤسس لهذا الجنس. كنت أعتقد أن كل ما سبقه لم يكن غير مرحلة لما قبل التاريخ، وقد بدا هذا التصور المنحاز صادماً لبعض العقول... التي كانت تتمتع بدراسة تاريخية أفضل مما تيسر لي!

ميشيل دولون: إن جورج غوسدورف (Georges Gusdorf) تحديداً قد هاجم تحليلكم في كتابه الذي خصه لكتابات الأنا (Ecritures du moi).

فيليب لوجون: لابد لي أن أذكر أني معجب به

كثيراً. لقد كانت قراءتي لمقاله شروط وحدود السيرة الذاتية المنشور سنة 1956 أحد أصول تفكيري حول السيرة الذاتية؛ فأنا شديد الاحترام والتقدير للوجه والعلم والذكاء الذي يمثله «جورج غوسدورف»، لكن يبدو جلياً أنه لم يكن له نفس الموقف تجاهي. مجمل القول أن رؤى مختلفة للتاريخ هي التي تضعنا في وضع التقابل؛ فهو في كتابه الضخم من مجلدين المنشور سنة 1990 يرجع بالسيرة الذاتية إلى بدايات الكتاب المقدس أي إلى آدم وحواء، وهو ما يبدو لي وهماً: وهم القول بأن كل شيء قد وجد دوماً. فالتاريخ يغدو في هذه الحالة إتماماً لأصوله وبداياته، وفي نفس الوقت انحطاطاً وتقهقراً وتمييزاً وأعتقد أن كل شيء لم يجد دوماً وأن أموراً حدثت متأخرة. أعتقد كذلك أن الأجناس الأدبية كما الأشخاص تصنع لنفسها عالم أساطيرها وتبني خرافاتها الخاصة. حاولت مقاومة هذه النزعة لكنني ربما رضخت لها أنا أيضاً عندما ربطت أموراً كثيرة في حداثتنا «بروسو». بالرغم من ذلك يبقى صحيحاً أن النصف الثاني من القرن الثامن عشر هو الفترة التي صار فيه النزوع السير-ذاتي ظاهرة اجتماعية مهمة؛ وقد صار الأمر كذلك بالتدريج

إثر تطورات متعددة. فهناك تقاليد فلسفية وأخلاقية أتت من العصور القديمة: فمسألة مراقبة النفس التي دعا إليها ومجدها «فيتاغورس» ومن بعده الرواقيون (**les stoiciens**) قد أعيد تناولها في الإطار المسيحي، وأمر هذا التقليد المسيحي جلي بين. ومن جهة أخرى شهد العصر الوسيط بروز أدب فردي؛ ذلك الأدب الذي، وإن لم يكن حميمياً بحق، سمح بإمكانية حصول كل ما حدث في القرن الثامن عشر. إن كل ما حصل لم يخرج من فراغ بل وقع آنذاك تحول عميق، وسآخذ مثالاً على ذلك - ويتعلق الأمر ببحث أنجزه حالياً حول أصل اليوميات - يبين تعدد العوامل الفاعلة في التطور. كيف يمكن تفسير أن ممارسة مثل كتابة اليومية الخاصة لم تكن توجد قبل عصر النهضة؟ لقد كانت هناك العديد من كتب التقارير ومن حوليات الأحداث العامة، أي أن فعل الكتابة يومياً كان حاضراً لكن فكرة جعل هذه التقنية في خدمة الفرد لم تكن كذلك. ليس للأمر علاقة مباشرة بالدين، فاليومية الشخصية صارت ممكنة بفضل تحولين كبيرين عرفتهما المجتمعات الغربية: التغير في العلاقة بالزمن المرتبط بابتكار الساعة الميكانيكية في بداية القرن الرابع

عشر، ثم انتشار الورق الذي لم يعوض رقوق الكتابات الرسمية والعامة فحسب، بل عوض كذلك تلك الألواح الشمعية المؤقتة والضيقة التي كانت تستعمل في الكتابات الخاصة، والتي ستختفي حوالي سنة 1500. ولم تكن اليوميات الروحية التي ابتدعها «إينياس لويولا» (**Lgnace Loyola**) ومعه اليسوعيون إلا نتيجة من نتائج هذا التحول الكبير. أما نحن فنشهد اليوم تحولات جديدة، وهذا من بين الأسباب التي جعلتني أدرس بشغف اليوميات على شبكة الإنترنت. فهذا وسيط جديد يحوّل بعضاً من شروط إنتاج نصوص السيرة الذاتية ويولّد بالتالي أشكالاً جديدة. إن مبدئي هو النسبية والتطور.

ميشيل دولون: هل تضعون ضمن هذا التوسيع الذي تصفون لمجال اشتغالكم النصوص التي تم الاشتغال عليها وبناءها لغاية أدبية وبرغبة في التواصل في نفس المستوى مع نصوص كل تلك الأسماء المجهولة في الماضي والحاضر؟ هل يجب استحضار نوع من الاختلاف ومن الحكم الجمالي أم لا ينبغي ذلك؟

فيليب لوجون: لماذا لا نبدأ بوضع الكل في نفس المستوى؟ أنا أعتقد أنه يستحيل معرفة أين يبدأ الأدب

وأين ينتهي. ولا يجب الخلط بين الأدب وبين ما يُنشر. أما من جهة أخرى فإننا عندما نتحدث عن الأدب غالباً ما نخلط بين التصريح بالنوع والتقييم للجودة. وتبقى النقاشات حول هذا الموضوع محيرة وبلا طائل. يُقصد بالأدب الرغبة في بناء موضوع يكون له تأثير على شخص آخر - وهو ما نسميه تقليدياً الفن الذي لا يقتصر على كونه موضوع تقديري الكبير، بل إنه يثير لدي الرغبة الكبرى. فإذا ما تعلق الأمر ببناء أجمل وأجدى وأصوب موضوع ممكن فإنه من الواضح أن يكون للسيرة الذاتية رابط بالأدب؛ لكن المثير في الأمر بالنسبة لي هو أن السيرة الذاتية كانت في غالب الأوقات وإلى غاية القرن العشرين موضع احتقار من طرف أولئك الذين يبجلون الأدب. فقد توحدت أصوات أناس لا رابط بينهم حول هذا الأمر كما هي حال «برونتيير» (**Brunetière**) و«مالارميه» (**mallarmé**)، إذ اعتبرها الأول هراء بينما رأى فيها الثاني تقريراً صحفياً (**reportage**). وهي لاتزال إلى يومنا هذا مستثناة من الأدب لدى بعض الشغوفين بالأدب (**les beaux esprits**) الذين يعتقدون أنه يستحيل اعتماد خطاب حقيقة وخطاب جمال في

نفس الآن. لحسن الحظ أن الأمور تغيرت خلال القرن العشرين إذ باتت السيرة الذاتية بالتدريج - لدى بعض الكتاب على الأقل - ممارسة طليعية ومجالاً يحتوي أشياء جديدة للاكتشاف وأشكالاً أخرى للإبداع. سأمثل على ذلك بـ «ميشيل ليريس» (**Michel Leiris**): فقد تبنى في كتابيه «عمر الرجل» (***L'Age d'homme***) و«قاعدة اللعب» (***la régle du jeu***) موقفاً نموذجياً يبتغي من خلاله التوفيق بين مسار بحث (**Quête**) على طريقة روسو أي التضحية بشخصه هبة للحقيقة الانتروبولوجية، وبين اشتغال شعري على اللغة. وهذا الاشتغال لا يندرج ضمن التخييل (**fiction**) والخيال ولا يكسر مشروع الحقيقة، بل يصاحبه من أجل تحققه على أفضل وجه. هذا الميول المزدوج نحو الحقيقة ونحو الجمال سنجده لاحقاً عند كتاب آخرين يعتبرون أن الوصول إلى الحقيقة يمر من خلال إبداع أشكال جديدة، وهم ينزعون السيرة الذاتية من الأشكال السردية والحجاجية التقليدية بغية تمييز وتفضيل الاشتغال على اللغة. تلك حال «جورج بيريك» (**Georges Perec**) و«كلود موریاك» (**Claude Mauriac**) - على سبيل المثال - الذين أبدعا

آليات لغوية بسيطة في مظهرها، لم يفكر فيها أحد من قبل، والتي تحدث أثراً شديداً لدى القراء دون الخروج عن مجال الحقيقة. إننا لا نجد في النصوص الجديدة لدى بيريك أدنى رغبة في التخييل بل نجده يرغب في الاقتراب بقوة من واقع لا يطاق. نفس الأمر نجده لدى «كلود مورياك» الذي يشتغل انطلاقاً من نصوص يومياته الخاصة بغية إدراك ما لا يدرك: أي جوهر الزمن. وتحترم تجريبيته تمام الاحترام مبدأ التاريخ وروحه: الحقيقة. فهذان مثالان لعمل فني يتحقق خارج مجال التخييل. وإنه من عيوب عصرنا الاعتقاد بأنه لا تحقق للفن إلا داخل مجال التخييل، وبأن كل شكل فني هو بالضرورة تخييل.

ميشيل دولون: إنكم تتقاطعون هنا مع تعريف للأدب يرى فيه ما يمكّن من فهم أفضل للناس ولعصرهم من خلال اشتغال على الشكل.

فيليب لوجون: أجل فالأمر بيّن. إننا نفكر من خلال الأشكال التي تعلمناها والتي نكررها؛ وبالتالي لا يمكننا بلوغ حقيقة جديدة إلا بابتكار أشكال جديدة. لكن الأدب

له نجاحاته إخفاقاته، كما أنه في نصوص السيرة الذاتية قوة لا تستمد من الأدب وحده. إن لها موارد أخرى وتحديداً: كلام الشهادة وقوة التزام الشخص المتحدث. أود إضافة توضيح ربما لم أؤكد عليه سنة 1975 بخصوص الميثاق السير-ذاتي (**le pacte autobiographique**): فهذا الميثاق ليس مرجعياً (**référentiel**) فقط بل إنه علائقي (**relationnel**) كذلك. فالسيرة الذاتية ليست نصاً يلتزم فيه الكاتب بقول الحقيقة فحسب - على عكس التخييل حيث لا يرتبط الكاتب بأي التزام -، بل إنه يدعو القارئ إلى أن يبدي التصديق لما يقال ويقوده بالمناسبة إلى مشاطرته لعبة ممتعة وساحرة. فالسيرة الذاتية بخلاف التخييل وكذا التاريخ والسيرة الغيرية (**la biographie**) نص علائقي يطلب فيه الكاتب من القارئ أموراً ويطرح عليه أخرى.

ميشيل دولون: أكثر مما في التخييل؟

فيليب لوجون: أجل، فهناك أمر متميز جداً. إن الكاتب يطلب من قارئه أن يحبه باعتباره إنساناً وأن يوافقه بناء على ذلك؛ فالخطاب السير-ذاتي يقتضي طلباً بالاعتراف وهو ما لا يوجد في التخييل. فمؤلف

التخييل يسأل قارئه ما إن كان تخييله جيداً وسليم البناء؛ أما من يكتب سيرته ويقدمها لك فهو ينتظر منك اعترافاً وإبراء ورضا لا يخص نصه فحسب بل شخصه وحياته كذلك. يصير القارئ بذلك محط طلب للحب، أو قد يكون بمثابة قاض في محكمة وهو ما من شك أن يُربك خصوصاً وأن كاتب السيرة الذاتية قد يطلب - الأمر الذي يربك أكثر - أو يلمح بمبادلته هذه المواقف. فنجد روسو في مقدمة «اعترافاته» (***Les Confessions***) يتحدى قارئه أن يأتي بمثل ما أتى بهو هو: وهذا من بين الأسباب التي تجعل جنس السيرة الذاتية جنساً جذاباً وساحراً لكنه لن يصير أبداً جنساً شعبياً. فليس كل الناس مستعدين لقبول ولو حتى فرضية هكذا مبادلة. السيرة الذاتية.. معدية لكن كثيراً من القراء يبدون ردود فعل محصنة ضد هكذا تهديد. نقول كل هذا لنؤكد أن هناك دينامية خاصة بالتلفظ السير-ذاتي (**L'énonciation autobiographique**). فحتى لو لم يكن نص من روائع الأعمال فإن قوة القول السير-ذاتي (**L'émission autobiographique**) من طرف شخص يحسن الكلام عن حياته يمكنها أن تحدث تأثيرات

شديدة؛ ذلك أن قارئ السيرة الذاتية شخص يبحث عن الاتصال المباشر وعن سحر الدخول في كينونة إنسان آخر. بالتالي يكون من الصعب تحديد قوة نصوص السيرة الذاتية اعتماداً على مقاييس شكلية أو أكاديمية.

ميشيل دولون: صحيح أنه لا يمكن حصر الأدب فيما هو مدرسي وأكاديمي، لكنكم عندما تذكرون شخصاً يحسن الحديث عن حياته ولو من خلال تراكيب نحوية خرقاء فإنكم تقيمون تراتبية باسم فعالية النصوص.

فيليب لوجون: أنا لا أود إقامة تراتبية بل أبحث أن أفهم ما يحدث حين نقرأ: إن قارئ السيرة الذاتية حساس وضعيف أمام مجموعة من الأمور؛ فهو قد لا ينفتح إلا على ما يوافق تجربته الخاصة، أو قد يأخذه الفضول تجاه تجارب حياتية تختلف عن ما يعيشه هو. كما أنه قد يمارس قراءة من الدرجة الثانية أي أن يقوم من خلال نوع من الإصغاء بترميم نص لم يُبن إلا جزئياً فيما يُقدم للقراءة. فهذه المشاركة وهذا التورط وهذه الاستراحة تجعله في وضع يختلف عن وضع قارئ نصوص التخييل.

ميشيل دولون: إنكم تعقدون مقابلة بين السيرة

الذاتية ونص التخييل لكن هناك كتاباً جربوا كل مستويات التدرج التي تمكن الانتقال بين السيرة الذاتية والتخييل، مثل بنجامين كونستان (Benjamin Constant ستاندال (Stendhal).

فيليب لوجون: بكل تأكيد، فالمقابلات ضرورية من أجل البناء: إنها تمكن من تحديد أحسن للحالات البينية (**les états intermédiaires**)، على تعقدها؛ تلك الحالات الملتبسة والغامضة والممتعة في غالب الأحيان. من الممكن أن يختار نفس الشخص، مثل «كونستان»، التعبير عن ذاته بقدر كبير من القساوة الحميمة في يومياته السرية وأن يمارس كل الأشكال البينية التي تبلغ مستوى التخييل في كتابه «أدولف» (***Adolph***). لقد حصلنا منذ وقت يسير عى كل ألوان نصوص كونستان التي تشكل ما أسميته بخصوص «جيد» (**Gide**) فضاء سير-ذاتياً (**espace autobiolographique**). إن «كونستان» وكذا «ستاندال» و«جيد» وآخرون يلعبون على إمكانية التنويع والتجريب على الذات وإبداع وضعيات افتراضية والدفع بها إلى أقصى مدى في هذا الاتجاه أو ذاك - من دون الالتزام بخطاب الحقيقة - لكن

مع إدماج تلك الافتراضات كصور بلاغية ضمن فضاء تمثيلي للذات. وتقتضي منطقة التجريب هذه بعض المسافة، إذ لا يتطلب من القارئ تصديق كل ما يروى فيتم بذلك الابتعاد عن مبدأ التصديق المرتبط بالسيرة الذاتية لتطرح على القارئ مسارات ألعاب. وهو ما أحسن «سيرج دوبروفسكي» (**Serge Doubrouvsky**) تسميته بلفظ - إحاطي (**mot-valise**) جميل: التخييل الذاتي (**autofiction**) وقد أبدع دوبروفسكي هذه اللفظة في معنى دقيق ومحدد بخصوص روايته «الابن» (***fils***)، لكن إعادة تناولها بعد ذلك جاء في معنى أكثر عمومية وغموضاً من طرف كل المؤلفين الذين يقومون حالياً بالغوص فيما بين الأمرين هذا واستكشافه بالتذاذ واقتدار. لقد مد دوبروفسكي المعجم النقدي بمفردة كانت تنقصه لكن أحداً لم يعتمد تعريفه بدقة. فهذه المفردة تشير اليوم لكل المساحة الموجودة بين سيرة ذاتية لا تريد التصريح باسمها وتخييل لا يرغب في الانفصال عن كاتبه. إن كلمة سيرة ذاتية تخيف المؤلفين فهي أشبه بنزع صفة الفن عن أعمالهم: «كريستين أنغو» (**Christine Angot**) مثلاً، وهي كاتبة مقتدرة، تعرض حياتها بطريقة

مباشرة في كتبها الأخيرة لكنها تعترض على فرضية كونها تكتب سيراً ذاتية أو شهادات.

ميشيل دولون: أسستم الجمعية من أجل السيرة الذاتية. ما هو دور هذه الجمعية؟ وإلى أي مدى يمكنها تقديم المدد للدراسات الأدبية؟

فيليب لوجون: صبت أسئلتكم في مسار التطور الذي سلكته ارتباطاً بمسألة الميثاق السير-ذاتي وبموضوع بحثي. فقد كان تصرفي لمدة خمس عشرة سنة تصرف باحث تقليدي يحتفظ بمسافة تفصله عن موضوع أبحاثه، لكني انتبهت منذ السنوات الثمانين إلى وجوب التدخل وعدم الاكتفاء بصفة الملاحظ وإلى ضرورة أن يصير الباحث فاعلاً ومساهماً ينخرط أكثر في الحياة الثقافية والاجتماعية. ولقد أدركت لدى الكثير ممن يكتبون سيرهم الذاتية أو يعتمدون يوميات خاصة قلقاً بخصوص مصير أو دوام نصوصهم؛ فنحن عندما نكتب عن حياتنا فإننا نتساءل عن مصير ما كتبناه بعد وفاتنا، ومن دون أن نفكر في نشره نود أن يكون له قارئ أو أكثر. إن المجتمع الفرنسي الحالي يعرف أزمة تواصل فظيعة. إننا نزعم أن المعيش (**le vécu**) موضة العصر: إنه معيش

مشكل وفق وسائل الإعلام ومهيأ من أجل الاستهلاك، لكن الناس لا يتحادثون في الميترو ولا يعرف الجار جاره. وتبقى نصوص كثيرة بلا قراء ستختفي بزوال أصحابها وستُفقد مستقبلاً لفهم عصرنا. كانت الغاية اجتماعية وعلمية في آن معاً عندما أسست رفقة بعض الأصدقاء الجمعية من أجل السيرة الذاتية: إنها جمعية حددت لنفسها جمع وقراءة وحفظ نصوص السيرة الذاتية غير المنشورة - قديمها وحديثها - التي يتفضل أصحابها بائتمان الجمعية عليها. وأقنعنا بلدية «أمبريو-إن-بيجي» في آين (Ain) فتكرمت بوضع خزانة المدينة رهن إشارتنا، فكونّا بها دار محفوظات خاصة بالسيرة الذاتية وجمعنا في ظرف عشر سنوات ما يفوق بقليل الألف ومائتي نص، من سرد ويوميات ومراسلات. والنص قد يكون سرداً في عشر صفحات أو يوميات في ثمانين دفتراً.. تمت قراءة كل هذه النصوص ودراستها ووصفها وفهرستها من طرف مجموعات قراء للسير تطوعوا لتلك المهمة. وقد وضعت تلك النصوص رهن إشارة القراء المحتملين والباحثين بمن فيهم المشتغلون على الأدب وعلوم اللغة. إنه إذن موضوع جديد يطرح في

مجال الدراسات الأدبية. وتستهدف الجمعية من ناحية ثانية جمع كل الذين يحبون كتابة وقراءة اليوميات والسير الذاتية. فلنا مجموعات للتفكير وللكتابة، وننظم معارض ولقاءات في نهاية الأسابيع.. كما نصدر مجلة تدعى **La Faute à Rousseau** (غلطة روسو). إن الأدب لا يتشكل فقط من الكتاب الذين تنشر لهم كبرى دور النشر بل من ألوف أولئك الذين يمارسون الكتابة ويحبون تبادل الأفكار وقراءة نصوص بعضهم البعض؛ فالرياضة لا تختزل في نهايات الألعاب الأولمبية بل هي ممارسة جماهيرية، وفي اعتقادي كذلك أمر الأدب. إننا في جمعيتنا مجتمع سيرة ذاتية وودادية للقراءة والكتابة.

* * *

الحزام وربطة العنق

مظفر ازكو - تركيا

ترجمة محمد مولود فاقي

حلقت ذقني، وكنت على وشك أن أخرج من البيت. وإذا بجرس الباب يرن. هرعت زوجتي قبلي حين سمعت صوت الجرس وهي تقول:

- ما شاء الله على بائع الجرائد، لقد جاء هذا اليوم مبكراً.

قلت لها:

- توقفي يا روحي، أنا من سيأخذ الصحف منه.

فتحت الباب وإذا بيد تقبض على ساعدي بقوة. ويصوت ينطلق قائلاً:

- ستأتي معنا إلى المركز يا سيدي.

وأضاف المدني الثاني:

- الآن على الفور.

عدت إلى الداخل وأفهمت الموضوع لزوجتي.

قالت بتلهف وبإضراب:

- لماذا يأخذونك؟

قلت:

- لا أدري.

- هل يكون السبب هو تلك المقالة التي كتبتها في المرة الأخيرة.

- لا أعرف شيئاً أبداً.

ثمة أحاسيس غريبة في أعماقي كانت إحدى يدي تمتد نحو المحفظة الصغيرة والثانية إلى مكنة الحلاقة. كنت في حالة من الحيرة والاضطراب.

أمسكت زوجتي المحفظة وهي تقول:

- ماذا ستفعل بهذه المحفظة يا ترى؟

- لا أحد يدري ربما أظل هناك.

تذكرت الشرطيين المدنيين اللذين ينتظراني في الخارج. فأسرعت إليهما. فتحت الباب وقلت:

- هل أحمل معي محفظتي يا ترى؟

- قال الأول: وما الضرورة في ذلك؟ سنذهب إلى هناك بسيارتنا.

- وقال الثاني: كان والدي يقول: «في الصيف خذ معطفك معك. وفي الشتاء لن تنساه أصلاً».

احترت في أمري: هل آخذ المعطف معي في هذا الصيف القائظ.

- قالا: لا، لا ولكن أسرع قليلاً.

عندما التفت نحو الداخل أريد الدخول. وإذا بي وجهاً لوجه مع ابنتي الصغيرة، وهي تحمل في إحدى يديها دمية صغيرة وفي الأخرى دباً صغيراً.

وسألتني:

- من هؤلاء يا أبتاه. هل هما أصدقاؤك؟

- قلت: نعم يا حبيبتي.

حملتها بين ذراعي وقبلتها حتى الشبع. من يدري. ربما يكون خروجي هو آخر خروج لي أما العودة فلا أحد يعرف عنها شيئاً، ثم عانقت زوجتي مودعاً.

- لا تهتمي بالأمر كثيراً. سأحاول مع البقال هو الآخر سيخبرك بما أقول له ربما يكون شيئاً بسيطاً لا أحد يدري؟ وعندها أعود لكم سريعاً.

كانت زوجتي تهز برأسها ولكنها لم تكن تسمع كلامي لأن النساء في مثل هذا الموقف أقل قوة من الرجال. حتى إن دمعة كبيرة تدحرجت على خدها منذ الآن. فلمعت فوق شامتها القائمة على خدها الأيسر مثل اللؤلؤة.

خرجت دون أن ألتفت نحو الخلف. كان الشرطيان المدنيان كل واحد منهما من جهة. مشيت نحو السيارة السوداء الواقفة أمامنا. ولو نظرت لرأيت زوجتي وابنتي الصغيرة تلوحان لي بيديهما من النافذة بكل تأكيد.

- قال أحدهما: هيا ادخل.

جلست على المقعد الخلفي للسيارة. فركب أحدهما عن يميني والآخر عن يساري. والسائق بكل تأكيد شرطي أيضاً، لم يكن يتحدث أبداً ولكنه كان ينظر إليَّ من المرآة بين وقت وآخر وكأنه يقرأ أفكاري، تماماً، ويقول لي بعينيه، لا تحاول الفرار فإنك لن تستطيع إليه سبيلاً. اشتهيت سيجارة قلت للشرطي الجالس قربي أسأله:

- هل أستطيع أن أدخن سيجارة؟

- قال الشرطي الذي يجلس على يساري: طبعاً.

ضيفتهما أيضاً ولكنهما لم يأخذا. كنت آمل أن يأخذ السائق سيجارة ولكنه الآخر رفع يده نحو الأعلى وكأنه يقول: لا.

في هذه المرة قلت للشرطي الجالس عن يميني:

- هل تعرف لماذا يطلبوني إلى المركز؟

- لا نعلم.

- سألتهم: من أية شعبة أنتم؟

قال الجالس عن يساري ودون أن يرفع رأسه:

- من الشعبة السياسية.

حاولت جاهداً استرجاع المقالات التي كتبتها خلال عشرة الأيام الماضية أمام عيني كانت المقالة التي كتبتها السبت الماضي ثقيلة الوزن بعض الشيء. ولكن عندما جمعت محتوياتها وعناوينها في رأسي. توصلت إلى أن المقالة لا تتضمن أي عنصر من عناصر الذنب.

- هل المسألة تتعلق بأمور شخصية يا ترى؟

نظر الشرطي الأشقر إلى وجهي نظرة من يدري لو نظر إليَّ الرجل هذه النظرة في زمان غير هذا الزمان وغير هذا المكان. وفي غير هذه الشروط ما كنت تأثرت ولا أعطيت أية أهمية لنظراته فكأن هذه النظرات تسخر مني الآن.

قال:

- أنت تعرف ذنبك لقد طلب منا المدير أن نحضرك إليه وهانحن نقوم بواجبنا.

وكأنهم يقولون لي: لا تسألنا أكثر من هذا. عندما تذهب إلى هناك تفهم الموضوع تماماً. دخن سيجارتك وخذ راحتك ريثما نصل.

ولكن كيف سآخذ راحتي؟

ياليتني أخذت معي كتابين أو ثلاثة وفي كل الأحوال سأنتظر هناك طويلاً وربما من هناك مباشرة إلى السجن بعد أن يصدر أمر القبض عليّ. وكيف لم أتذكر وجوب إحضار الكتب معي.

إن الكتاب ينسي الإنسان أشياء كثيرة عندما كنت غارقاً في أفكاري وإذا بالشرطي الأشقر يسألني:

- هل طرأت زيادة الأسعار على منزلكم؟

قلت: لا، كان صاحب البيت قد زاد الإيجار في العام الماضي.

قطع الشرطي حديثي:

- أنا وجهت الحديث لزميلي وليس لكم.

- أرجو المعذرة.

بدأ الشرطي في ذم صاحب البيت الذي يسكن عنده ووصفه برجل قليل الشرف والناموس وأنه لن يشبع من هذه الدنيا وأن عينيه لن تشبعا إلا في الآخرة. في تلك اللحظة رفع يده وحيا شرطي المرور الذي كان واقفاً في نقطته وسط الساحة.

بالمقابل كان شرطي المرور قد قال شيئاً. ولكننا نحن الأربعة لم نفهم شيئاً من كلامه.

- قال السائق: في الأسبوع الماضي تزوج واحد من بلدتي فهو بالنسبة لي يكون ابن البلد.

فكرت طويلاً ليس من السهل أن تقف في تلك النقطة وتفتح الطريق للسيارات كلها، وخاصة تحت هذه الشمس المحرقة فالإنسان داخل هذه الألبسة يغرق في بحر من العرق والدم ولكن عندما ينهي خدمته ويسلم النوبة لزميله، سيدخل بيته بعد غياب أسبوع من الزمن وستستقبله زوجته على الباب وربما تحضنه كضفدعة صغيرة.

أما أنا؟؟؟

- قال الشرطي الأسمر: هل يعلم أن ابني سيدخل المعهد.

- وقال الآخر: أما ابني فقد دخل وتخرج. إذا استمعت لكلامه فإنه يقول سآخذ تسعة من عشرة. نحن راضون بالخمسة، كنت متفوقاً في مادة الرياضيات ولكن الصبي ليس كأبيه.

بعد قليل كان هذا الشرطي سينهي عمله أيضاً وربما سيترك مبكراً بعض الوقت وسيذهب إلى مدرسة ابنه ويطرق باب معاون المدير ويقف باحترام مشبكاً يديه على صدره ويقول:

- بالله عليك يا سيدي. كم علامة حصل ولدي في مادة الرياضيات، عندها سيقول له معاون المدير. مع أن هذا الأمر ممنوع فلا بأس أن أقول لك. وسيقلب صفحات السجل الذي أمامه وستبدأ ضربات قلب الأسمر بالتسارع والشدة.

عيناه مسمرتان على معاون المدير لا تفارقانه وسيصل إلى نتيجة ابنه إن كان ناجحاً أم راسباً وذلك من حركات معاون المدير وتمتمته.

أما الأشقر، فعندما يصل إلى بيته سينادي ولده ويجلسه قربه ويسأله عن الأجوبة التي كتبها في الامتحان، وسيعرف النتيجة من خلال أجوبة ولده.

أما أنا؟؟؟

كنا نقترب باستمرار من المكان الذي كنا ذاهبين إليه. ماذا لو تحركت وسألتهم ثانية. يجب أن يكونوا

على علم.. بسبب أخذهم لي.. ومن غير المعقول أن لا يكون لهم علم بذلك. ولكن ربما يتصرفون معي هذه المرة تصرفاً غير لائق. وإذا ما قالوا لي: لقد سمحنا لك بالتدخين: وسمحنا لك بحمل المحفظة ووضعها فوق ركبنا؟ فأنت تطلب منا أكثر مما أعطيناك انتبه لنفسك!!؟

- قلت أليس لكم علم بأسباب إحضاري إلى المركز؟

- قال الشرطي الأسمر: أنت تعرف السبب أكثر منا.

وصلنا فرع الأمن. عندها انتهت رحلة السفر وكذلك صحبة السفر مع الشرطة الذين كانوا يرافقونني. تغيرت صورهم فجأة.. حتى خطواتهم وإمساكهم بساعدي تغيرت. لأن كل شرطي كان يمسك من طرف. فقد كنت أضع المحفظة أمامي وفي كل خطوة أصعد بها الدرج كانت المحفظة تصطدم بركبتي وتندفع إلى الأمام وتعود إلى الاصطدام وهكذا.

بقيت المحفظة تضرب أو تلامس ساق الشرطي الذي على يميني.. وعندها عادت بقوة إلى ساقي. ضغط

الشرطي على ساعدي وهو يقول لي: هيا امش امش. قلت: المحفظة.

- ألم تجد مكاناً تضع فيه هذه المحفظة؟

- لو ترك أحدكما ساعدي كنت حملت المحفظة بيدي.

- هذا لن يكون أبداً. إن السيد «شادان» نظامي.. سيعاقبنا والله.

قبل أن أصل إلى السيد «شادان» كنت قد عرفت نظامه وتصرفاته وعناده. كنت أتساءل: بأي أسئلة سيجابهني شادان هذا. عندما وصلنا أمام الباب قال الشرطي الأشقر للشخص الواقف أمام الباب:

- هل السيد في الداخل؟

- قال الآخر: لا.... خرج منذ قليل.

نظر الشرطيان إلى عيون بعضيهما ثم نظرا إليّ وإلى محفظتي الحمراء التي كانت تتدلى من يدي. قال الأشقر:

- لنأخذه إلى مكتب السيد عثمان.

مررنا بعدة أبواب واخترنا الممشى الطويل حتى

وصلنا إلى غرفة السيد عثمان. دخل الأسمر إلى الغرفة. وخرج بعد برهة يقول: أنا ليس لي علاقة بهذا الأمر.

بما أن السيد شادان طلبه ستنتظرونه وتسلمونه شخصياً.

مرة ثانية نزلنا إلى الأسفل حيث يقف رجال الشرطة على طرفي الممشى.. في هذه المرة دخل الأسمر إلى غرفة وخرج منها وأمسكني من ساعدي ثانية. وصعدنا إلى الأعلى ثانية.. دخل الشرطي إلى إحدى الغرف وخرج منها وهو يتأفف ضيقاً.

كان واضحاً أنه يبحث عن مكان يسلمني إليه.. ولكنه لم يجد هذا المكان.

وفي النهاية دخلنا ثلاثتنا أحد الأبواب المفتوحة. وهناك.

- قال الشرطي الأشقر وهو يشير بيديه نحوي: لقد أمر السيد شادان بإحضاره ليبق هنا حتى مجيئه وأنتم...

- قال الموظف الموجود هناك: لا.. لا.. أنا لا أتحمل أية مسؤولية أبداً فلربما حاول الهرب قافزاً من النافذة

ورمى بنفسه علي الأرض. عندها ماذا أستطيع أن أفعل.. خذوه أينما شئتم.

خرجنا من الغرفة. نظر الشرطيان إلى عيون بعضيهما البعض ولم يكونا يعرفان ماذا سيفعلان بي.. كان العرق يتصبب مني لكثرة الصعود والنزول والمحفظة في يدي. وكانت على الدوام تزداد ثقلاً.

- قال الأشقر: الذنب ليس ذنبنا.

- والتفت إليّ قائلاً: سنضعك في النظارة أيها الصديق.

- هذا حسن يا أخي ولكن ما هو ذنبي؟

بكل تأكيد تعرف سبب مجيئك إلى هنا. نحن لم نأت بك من تلقاء أنفسنا.

طبعاً لا يأتي إنسان إلى هنا على مزاج أحد ولا أحد يقفل الأبواب كي لا أهرب، وكانوا يقولون لأكثر الناس بما أن السيد شادان غير موجود اذهب اليوم وتعال غداً. وبما أنني أساق الآن إلى النظارة. من يدري ما هي الذنوب التي ستلصق بي؟

غضبت كثيراً لعدم وجود السيد شادان في مكتبه.

يجب على الإنسان أن يعرف جرمه أو ذنبه قبل كل شيء. لأن هذه المعرفة تعطيه الراحة والاطمئنان. ويبقى الموضوع بعد ذلك متعلقاً بالنيابة العامة، أما الآن؟؟؟

نزلنا إلى القبو. وعندما فتح بابه صدرت من داخله رائحة العفونة.

حشرت داخل الغرفة وأقفلوا الباب بعد خروجهم. خلعت المحفظة من يدي وتنهدت طويلاً. على الأقل هذا المكان فيه برودة بعض الشيء.

خلعت السترة ووضعتها فوق صف الأخشاب الموجودة هناك. ومسحت عرقي ثم أشعلت سيجارة.

الآن تتجه أنظار زوجتي العزيزة إلى منعطف الشارع فترتعش فرحاً لدى سماعها زمور كل سيارة. وستنتظر نزولي من أي سيارة ستتوقف أمام البناية.

كنت أتذكر المقالة التي كتبتها يوم السبت الماضي جملة، جملة.

وكما يقول أحد المفكرين الفرنسيين «أعطوني جملة واحدة لأحدهم حتى أجد في تلك الجملة ذنباً يأخذ بصاحبه إلى المشنقة».

أشعلت سيجارة ثانية وثالثة، ومالبثت أن نسيت عدد السجائر التي دخنتها. كان اللعاب في فمي قد أصبح له طعم السم. ومع هذا كانت السيجارة لا تغادره. ربما لموقف بيسكولوجي ونفسي وربما لموقف فيزيولوجي.

من ناحية ثالثة بدأت أشعر بالضيق، لم أستطع أن أتحمل، فطرقت الباب عدة مرات.

- سألني أحدهم: ماذا تريد؟

- قلت: يجب أن أذهب إلى الحمام.

- قال: أعطني حزامك وربطة عنقك.

مددت بالحزام وربطة العنق نحوه.

- سألني: هل أنت سياسي؟

- قلت: نعم.

نظر في وجهي نظرات غير عادية، وعندما اقتربنا من الحمام أشار إليّ برأس أنفه وتمتم بعض الكلمات، أحسست وكأنه يقول: الحمام هناك هيا اذهب وانفجر.

عندما خرجت من الحمام. لم أدر لأي سبب لم يرد لي ربطة العنق والحزام وقال لي:

- هذان شيئان سيبقيان معنا.

عدت ثانية لشرب الدخان وكان قد مضى عليّ أربع ساعات وعشر دقائق، ثم مالبث أن فتح الباب وإذا بي أجد الشرطي الأشقر أمامي.

- قال: تعال.

الشكر لله، كان العذاب على وشك أن ينتهي. كنت سأفهم سبب مجيئي إلى هنا. ولهذا نسيت الحزام وربطة العنق مع الشخص الذي كان هناك.

صعدنا إلى الأعلى، ووقفنا أمام باب المدير الذي طلبني. دق الشرطي الباب، وأدخلني الغرفة وهو يدفعني من الخلف.

- لقد أتينا به يا سيدي.

- هذا غير معقول أبداً، غير معقول.

كان السيد شادان يبتسم لي من أعماقه. كان قد تحرك من مكتبه واقترب مني فاتحاً ذراعيه. أين أنت يا أخي، أين أنت.

كنا أنا والشرطي بحيرة تامة. كان السيد شادان يلف

ذراعيه حول عنقي، كأنه من أعز أصدقائي. طفولتنا مرت في نفس الزقاق ونفس الحي، حتى إننا كنا في صف واحد ومقعد واحد لسنوات طويلة.

أخذت عنوانك من الجريدة، ولم يكن لديكم هاتف، وطلبت من زملائي أن يحضروك إليّ.

كنت أرفع بنطالي الذي كان ينزل على الدوام.

- قلت: حزامي!

- ماذا حصل لحزامك؟

أخذوه مني في النظارة.

كان وجه شادان قد أصبح أحمر من الخجل.

- ماذا؟

قال الشرطي الأشقر:

- عندما قلتم إنه كاتب. أرجو المعذرة يا سيدي. ألم تقل بأنه كاتب؟

كان يقول كاتب. ولم يقل شيئاً.

* * *

إنسان كتوم

هربرت تساند(*) - ألمانيا

ترجمة علي عودة

كان يُنظر إلى السيد كورموران على أنه إنسان هادئ طيب، لم يلفت فعله، الذي يقوم به أو يتركه نظر أحد. وقد سُرَّ لإغفال زملائه له لسنوات طويلة وبمثل هذه الطريقة غير المشوبة، إذ أفلح وراء ذلك في بناء مؤسسة

*) 1923-1970 كاتب قصة ورواية وشاعر. من أعماله الروائية: مدينة الشمس، الطريق إلى هاسي، ورثة النجار. وله ديوان شعر بعنوان المخروط الزجاجي.

متواضعة هادئة، وفي توسعتها بلا ضجيج، ودون أن تحظى من أحد ما تستحقه من اهتمام.

اقترن بامرأة بسيطة في هندامها، غير أنه كان على المرء أن يعترف بأن رفقتها نعمة حقيقية.

صار السيد كورموران ثرياً في الأربعين. ولم يعرف المحيطون به شيئاً عن ظروف ثروته، كما لم يجدوا في رخائه ما يعيبه.

حرص السيد كورموران نفسه على أن يذهب إلى المكتب ويعود منه في السيارة. ولمّا أصاب العطل السيارة ذات مرة، رأى نفسه مضطراً، أن يستقل الترام عند عودته مساءً.

وجد مقعداً وجلس وهو يلتفت حوله دون أن يحس به أحد.

لاحظ هنا، أن قبالته السيد روغينهايم، وهذا ما أدهشه.

كان السيد روغينهايم حقيقة يرتدي كعادته دوماً معطفاً أزرق غامقاً وعلى رأسه قبعة غامقة، وهو يتطلع ببراءة، كما يفعل محاسب فقط في مؤسسات هادئة

ومتواضعة، تنقل المبالغ الهائلة إلى مصلحة الضرائب بدقة. كان يمسك بيده محفظة البورصة والإعلانات وهو يضغط عليها بخفة، كما كان يفعل في السنوات المنصرمة.

أما السيد كورموران فيتذكر بدقة متناهية، أن المدعو روغينهايم دهسته سيارة قبل أربع سنوات، وأنه لم يعتد الظهور علانية منذ ذلك اليوم.

وتذكر، أنه شاهده بنفسه محمولاً على المِحفة، وأنه كان قد رافق النعش في بقايا الميت إلى المقبرة.

وهكذا بدا الأمر مقلقاً للغاية، إذ يضع الآن السيد روغينهايم الإصبع على القبعة وهو يقول محيياً:

- أسعدت مساءاً، سيد كورموران.

- أسعدت مساءاً، ردّ كورموران، الذي لا ينتمي رغم طريقة حياته الخفية إلى الجبناء. فقد ضرب قبل سنوات شرطياً يعرفه حتى أدماه، حينما لكزه هذا متوعداً، إلا أنه مع ذلك لم يقوَ على مقاومة بعض الدهشة، فجلس في الحال إلى جانبه.

- ما الذي قادك إلى منطقتنا يا عزيزي؟

توقف الترام في المحطة تواً وفق برنامجه، وخلا المقعد إلى جوار السيد كورموران. وعلى إثر حركة يد مشجعة. غير روغينهايم المقعد، وجلس في جهة كورموران، وردّ على سؤاله المهذب، بأنه يأتي من بروفة في مسرح المدينة، حيث حصل أخيراً على وظيفة.

وهذا، واصل الحديث - بينما كان السيد كورموران يقطع تذكرة من الكمساري - حلم قديم له، تحمّس له سراً سنوات شبابه. ولكن حالت حاجاته المتواضعة في هذا العالم المشؤوم دون أن يغامر بالقفز على خشبة المسرح.

في تلك الأثناء كان يبحث في جيب معطفه عن قطعة نقد صغيرة، طلبها منه الكمساري، إلا أن النبش بقي دون نجاح، فرأى السيد كورموران نفسه مضطراً للذود عنه.

وكلما طالت المحادثة، أحس السيد كورموران بالبرودة وبأثر الواقعة عليه. قرص نفسه في الذراع، ليتأكد، بأنه لا يحلم. أعاد في ذاكرته أيضاً العطب مرة أخرى، ذلك الذي عانى منه وسيارته قبل الظهر، فبعض المتصوفين - كما يعرف كورموران جيداً - يدافعون عن

فرضية، أن المرء قد لا يلاحظ موتاً مفاجئاً، وأنه قد يجد نفسه ياللدهشة بغتة في العالم العجيب الآخر، غير أن هذا العطب لم يكن ذا أهمية في حقيقته، ومن المستحيل أن يكون قد فارق الحياة بسببه.

كما أمسك كورموران عن قرص السيد روغينهايم بذراعه، كي يُقنع نفسه من وجوده البدني، وذلك لأنه لم يكن متيقناً من عواقب مثل هذا السلوك.

استفسر منه عن المسرحية والدور في مسرح المدينة، فكان ردّ السيد روغينهايم ملتوياً، إذ إنه يجسد الشخصية مثل أي ممثل آخر، الشخصية التي لا يكونها في حقيقة الأمر، ولكن بمقدوره فقط الانفعال معها. وهكذا قام بتغيير الأسماء، وهو يؤدي دوره تحت اسم خاطئ ورأس أصلع. لهذا فهو مضطر لقص شعره. وحتى لا يُلفت الأنظار إليه يضع الآن باروكة.

كان روغينهايم ينتف شعره، ليُظهر بذلك لرؤسائه السابقين كم كانوا مخطئين، وبأنه لا يخجل من تخفيف حاجبيه الكثّين أيضاً، اللذين كانا مقرونين.

توقف الترام ثانية، وأطلق أحد الأطفال المسافرين تهليلة مدوية:

- آه، انظروا الملاك الرائع!

صاح بحماس بالغ، حتى صار السيد كورموران ينظر أيضاً، إلى حيث كان يقف على الرصيف ملاك برداء أبيض، طويل وفائق الجمال، وهو يحرك جناحيه الذهبيين بطريقة ظريفة جداً.

- آه، هذا يخصني، قال السيد روغينهايم مودعاً، إنه ينقلني كل مساء من هنا، ولم تبد على وجهه أية دهشة.

أما السيد كورموران فقد لبث على مقعده مشدوهاً. لقد كان الملاك رائعاً، بحيث لم تتحول عنه عيناه.

لقد كان دمثاً ومسالماً، وبدا أنه لا يعرف شيئاً عن بؤس وهموم الدنيا. رداؤه أبيض اللون كالثلج الساقط تواً، واللامع تحت الشمس، ومن على هذا الأبيض البارد والذهب كان يشع دفء نظرة طفولية محببة.

حيّاه السيد روغينهايم وهما يمشيان على امتداد الشارع، حتى اختفيا عن أنظار كورموران.

كان المسافرون في الترام والمشاة قد أعطوا اهتماماً ودياً للحدث، غير أنهم لم يكثروا القول فيه. أما السيد

كورموران فلم يكن بوسعه مقاومة تأثيره، إذ وقع ضحية لأوهام حواسه.

هل كان بمقدور أحد غيره أن يعرف، أن روغينهايم الظاهر للعيان هنا لم يعد من الأحياء، وربما رأوا بدلاً من الملاك فتاة فائقة الجمال، أجل، ربما كانت حقيقة فتاة رائعة. تقف منتظرة مكان الملاك. وما رآه الطفل فعلاً ببراءته، علينا أن نترك بحثه الآن.

أحس كورموران نفسه وحيداً في هذه الحادثة. صحيح أنها لم ترعبه، لكنها أيضاً لم تسله، إذ إن العواقب المتمخضة عنها كانت كثيرة، ولم يسجلها كورموران لصالح الجهة الأخرى، حيث كان يدون نِعَم حياته.

كان يستشعر القليل من الخوف أمام عالم الأرواح بعيد الغور، وأمام الملاك، وأقل مما يخشاه من المعتدين. إلا أنه كان يهاب فعل أي نوع من العلانية غير المنضبطة. تخيّل صورته في الصحيفة، استشعر رعاية أصدقائه وأحس باهتمام الشرطة والسلطات ومدرسي الجامعات، وكابد مقدماً غضب المراجعين في حساباته، وأوجس بالكارثة لحياته.

وهذا ما حدث، فقد ترك السيد كورموران الترام قبل أن يصل منزله بمحطتين، ليهدئ أعصابه عبر تحكمه في خطواته الحثيثة.

كان الهواء منعشاً، وعلى الأشجار المبتلة بالمطر كانت تغرد الطيور. لقد أخذ موقفاً حازماً، أن لا يخبر أحداً بما لاقاه، ولا حتى زوجته.

كان يُمني نفسه فقط، أن ينجو من السخرية القاتلة، ومن الخطر الحقيقي الداهم الذي أحدثته هذه الواقعة.

* * *

جمالية التلقي(*)

ب. زيما
P. ZIMA

ترجمة محمد الزكراوي

نشأ مفهوم **جمالية التلقي** (**Rezeptionsästhetik**) بمدينة كونستانس بألمانيا، في أواخر عقد الستينات من القرن الماضي، وانتشر انتشاراً واسعاً. وهو مفهوم وثيق

*) عنوان النص الأصلي: Esthétique de la réception؛ وقد وردت في موسوعة فرنسية عنوانها: Encyclopédie philosophique Universelle، أشرف عليها سيلفان أورو Sylvain AUROUX وأصدرتها دار النشر PUF بباريس سنة 1990. (المترجم).

الصلة بنقد علم الجمال التقليدي ونظرية الأدب التقليدية. وقد ظهرت بواكير هذا النقد في عقدي الثلاثينات والأربعينات على يد المنظّرين من اللسانيين ونقاد الأدب في **حلقة براغ**.

و**جمالية التلقي** هذه بسطها وطورها هانس روبرت ياوس Hans Robert JAUSS وفولفغنغ إيزر Wolfgang ISER؛ لكن الأصل فيها فكرة صاغها يان موكروفسكي Jan MUKAROVSKY (1891-1975)، مفادها أن العمل الفني شيء، والتأويلات (أو التلقيات) التي وُضعت له شيء آخر غيره، وأنه لا يمكن أن يكونا شيئاً واحداً، بل بين مادة العمل الفني الملموسة المتعددة المعاني وبين ما يسميه موكروفسكي «**الأثر الجمالي**» – أي ما تتأول (أو تتلقى) به مجموعة من القراء أو من النقاد العمل الفني – بون شاسع؛ وذلك أن مادة العمل الفني لا يطرأ عليها – في الأغلب الأعم – أي تغيير؛ أما الأثر الجمالي فقد يتغير من عصر إلى عصر؛ فلا يجوز اختصار الدليل المتعدد المعاني في أي واحد من تأويلاته الممكنة.

وقد عمد هانس روبرت ياوس إلى هذه الفكرة، فبسطها في عقد السبعينات من القرن الماضي، في

سجالات رد فيها على أنصار ما سماه «**جمالية التمثيل**» (**Darstellungsästhetik**) و«**جمالية الإنتاج**» (**Productionsästhetik**)؛ وعنده أن هذين المذهبين الجماليين لا يقيمان وزناً للمبدأ الأساس الذي صاغه موكروفسكي، وينزعان إلى اختصار الدليل الفني في تأويل ذي دلالة واحدة (لا لبس فيها). وأنحى ياوس باللائمة على فولفغنغ كايزر Wolfgang KAYSER وجماليته الصورية المحايثة (**Werkimmanete Interpretation**)، وأيضاً على بعض المنظرين الماركسيين، أمثال جورج لوكاش Georg LUKÁcs ولوسيان غولدمان Lucien GOLDMAN، إغفالهم تعدد الدلالات في النص الأدبي، وتغير معناه (**Bedeutungswandel**) مع مرور الزمان. واجتهد هو في وضع تاريخ للأدب يقوم لا على دراسة النص والإنتاج الفني، بل على التلقي التاريخي؛ قال (في ص 46 من كتابه «**نحو جمالية التلقي**»، وقد نشر أول مرة سنة 1970، وترجم إلى الفرنسية تحت عنوان «**Pour une esthétique de la réception**»، ونشر بباريس سنة 1978): «لن يتجدد التاريخ الأدبي إلا بالقضاء على

مسلمات النزعة الموضوعية التاريخية والتخلي عنها، وإقامة جمالية الإنتاج وجمالية التمثيل التقليديتين على أساس جمالية الأثر المحدَث وجمالية التلقي».

والمفهوم المحوري الذي بنى عليه ياوس برنامجه هو مفهوم «أفق الانتظار» (**أو أفق التوقع**)، وهو مفهوم أخذه من دراسات كارل منهايم Karl MANNHEIM (1893-1947) في سوسيولوجيا المعرفة، وهذبه وضبطه بالاعتماد على هرمنوطيقا هانس جورج غدامر Hans Georg GADAMER (في كتابه «**الحقيقة والمنهج**»، وقد صدر أول مرة عام 1960، ثم ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان «**Vérite et méthode**» ونشر بباريس سنة 1976). وينطوي هذا المفهوم على ثلاثة أمور على الأل: **1** - موقف القارئ الفردي أو جمهور من القراء متقدم في الزمن أو معاصر، من مؤلِّف بعينه؛ **2** - وخبرة القارئ وتمرسه بالحقل الأدبي أو بجنس أدبي بعينه؛ **3** - وتجارب القارئ النفسية والاجتماعية. فجملة هذه العناصر هي التي تبين كيف كان تلقي النص الواحد أو مجموعة الأعمال، وهل كان ذلك التلقي بالقبول أم بالرفض.

غرض ياوس إذن هو معرفة أفق الانتظار في كل

عصر من عصور التاريخ؛ قال (في ص 58 من كتابه المذكور): «تمكّن معرفة أفق الانتظار - على ما كان عليه في الماضي إبّان إبداع العمل الأدبي وتلقيه - من أمرين اثنين: من إثارة أسئلة كان العمل الأدبي نفسه إجابة عنها في زمانه، ومن الوقوف بعد ذلك على نظرة قارئ ذلك الزمان إلى تلك الأسئلة وكيفية فهمه إياها».

أما فولفغنغ إيزر، فعلى عكس ياوس، قلّما عُني في كتاباته بالقارئ (أي بالجمهور) التاريخي. ففي كتابيه «**القارئ الضمني**» **Der implizite Leser** (وقد صدر بميونيخ سنة **1972**) و«**فعل القراءة**» **L'Acte de lecture** (وقد صدر ببروكسل سنة **1985**) سار على درب الظاهراتي (أو الفينومينولوجي) البولوني ومنظّر الأدب رومان إينغاردن Roman INGARDEN (1893-1970)، واجتهد في الوقوف على البنية الظاهراتية في العمل (أو في النص)، وعلى صورة القارئ المثالي الضمني (**Der implizite Leser**) الذي يطابق تلك البنية؛ وذلك أن إينغاردن وإيزر يريان أن في النص **ثغرات** (**Unbestimmtheitsstellen** أو **Leerstellen**)، وأن القارئ مدعو إلى سدها؛ فلذلك تحدث إيزر عن «بنية

الاستدعاء» (**Appellstruktur**) في النصوص. وخلص إلى جملة أمور، أهمها أن النص الحديث، أي النص الطليعي (مثل نصوص بيكيت BECKETT وجويس JOYCE) أكثر ثغرات من نصوص الأدب القديم.

تبين من المقارنة بين مقاربتي ياوس وإيزر في جملة التلقي مذهبين اثنين قائمين معاً: الأول (مذهب ياوس) يُعنى على وجه الخصوص بالجمهور الحقيقي، القديم أو المعاصر؛ والثاني (مذهب إيزر) يجتهد في الوقوف على **الأثر** الذي تحدِثه بنية العمل في وعي قارئ ضمني مثالي كما رسم صورتَه المنظِّر، وهي صورة مختلفة عن صورة القارئ الحقيقي.

* * *

من الشعر الروماني المعاصر

كارولينا إيليكا(*)
Carolina Ilica

Incitamentum musica sensum (حلم)

أمام العمارة التي أسكن فيها، كما هو متوقع،
عمارة أخرى؛ أترك الشباك مفتوحاً -
يعجبني، فالفصل فصل صيف
ولأن الموسيقى القادمة من هناك

*) كارولينا إيليكا (Carolina Ilica): شاعرة، مترجمة، صحفية، مدرّسة، دبلوماسية؛ ولدت في بلدة فيدرا (Vidra) في رومانيا بتاريخ 1951/3/19؛ خريجة كلية الفلسفة - بوخارست؛ عضو اتحاد الكتاب في رومانيا منذ عام =

قديمة مثل ذكرى

ومقلقة كذلك.

الكل يصمت: الكتب

والزهور

وملابسك

تبقى في مكانها وفي صمتها!

فقط الأطفال ليسوا هادئين

= 1975؛ نائبة رئيس ومديرة فنية للأكاديمية الدولية «شرق – غرب»(Orient-Occident)؛ مديرة فنية للمهرجان الدولي «ليالي الشعر في كورتيا دي أرجيش (Curtea de Arges)» وللمهرجان الوطني للشعراء الشباب.
– من أعمالها الشعرية: غير مروّضة مثل نجمة في المجرّة (بوخارست، 1974)، عبير الشباب – استعارةً (بوخارست، 1975)، حرارة ولهب (بوخارست، 1977)، طغيان الحلم – المجلد الأول (بوخارست، 1982)، طغيان الحلم – المجلد الثاني (بوخارست، 1985)، زوال (بوخارست، 1987) قصائد باردة – طغيان الحلم– المجلد الثالث (بوخارست، 1993)، وردية مقدونية – ديوان باللغتين المقدونية والرومانية (سكوبي، 1996)، السلم إلى السماء (بوخارست، 1997)، قصائد غير كاملة (بوخارست، 1999)، بنفسجي (بوتوشاني، 2001).
– ترجمت أعمالها إلى الكثير من اللغات ومنها: الإنكليزية والفرنسية والإيطالية والتركية والمقدونية والصربية والأرمنية والبلغارية، إلى آخره.
كما ترجمت هي أكثر من 50 ديوان شعر إلى اللغة الرومانية من الآداب الاسبانية والفرنسية والمقدونية والصربية والأرمنية والبلغارية، إلى آخره.
– نالت 13 جائزة وطنية ودولية للشعر والترجمة والصحافة، آخرها كانت الجائزة الكبرى للشعر في الدورة الحادية عشرة للمهرجان الدولي «لوتشيان بلاغا» المنعقد في مدينة كلوج – نابوكا، عام 2001م.

ولا متقيدين، بل هم فارغو الصبر!
آه، ها هو وجهك الصبياني يفلت
نحوي من صورة موضوعة في إطار!
تكبر شفتاك في ركضهما إليّ!
(...............)
هما شفتاك بالذات!

Incitamentum musica sensum

من الشباك المفتوح تدخل
ألحان قديمة وأغاني حبّ
ليست مثل خرير خفيف مهدّئ
ولا مثل حشحشة الأشعّة.
في الغرفة: كل شيء ينام.
البساط والكتب والزهور المرتّبة.
الإيقونة الصغيرة. الملابس.
فقط من إطار ناعم ضيق
تركض نحويّ
صورة طفل.
وعندما تلمسني،

ها أنت بالذات، أنت نفسك من هذا العصر!

في الأعالي النجوم (حلم)

«هل يا ترى أن النجوم باردة بقدر ما هي بعيدة عنّا؟»
لقد نام طفل على بتلة هذا السؤال الذابلة بين شفتيه؛
وهي تبحث طوال الليل عن التويج
الذي انفصل عنه وعن القصبة التي سقطت منها.
ولأنها لم تجدها، تسرّبت إلى حلم الصبي لابسة قناعاً بسيطاً،
ولكنه لم يعرفها
إلا بعد سنوات كثيرة
في ليلة لم يأته فيها النعاس
«آه، أنت العزلة!»
صاح بها على حين غرة
فرفرت النجوم الواقفة
على شباكه برموشها!

في الأعالي النجوم

أسهر على غيابك: أشعل شعلةً

حتى أقرأ عن كثب ما لم تكتبه أبداً
آه، من دون رغبة مني، توحّدت
الكلمات الخائنة هذه.
أحياناً يهيمن عليها الكـلام.
أقول الآن ما أردت إخفاءه
في الأعالي تظلّ النجوم جامدة
تحدّق بي بعيون من الجليد
أشعر بها من خلف ثلاثة سقوف
باردة
ومن برودة الجفون
هذه هي العزلة...
اليأس كم هو قريب!

المطر على النافذة (حلم)

ولدت في برج الحوت؛ يعجبني الماء.
يحررني المطر ويمنحني حالة مفرحة من الصفاء؛
ليس الصفاء الأولي،
بل ما يمكنني تسميته بفاكهة المطر.

في الأسفل، على الأوراق، على العشب، على الرصيف:
تدقّ أسراب المطر الأرض بحوافرها.
أمام عينيّ، عند النافذة المفتوحة، أعراف من الزخات
أكاد أرى من خلالها مشهداً في البيت المقابل:
تحت سريرِ رضيعٍ: طير عملاق
يرفعه ويهدهده من جناح إلى جناح.
أحدق فيه: هو ملاك!

المطر على النافذة

في الشارع. يبدو وكأنها تمطر
بلدغات إبرة
لقد تجعّد قميصي
مثل حرير الخشخاش المبتلّ.
أشعر بالبرد عند كعبيّ
وأنا أركض حافيةً.
وعندما وصلت إلى بيتك
اشرأبت على النافذة.
كان مصباح القراءة

يضع أعشاش نور
أما أنت فقد كنت منكبّاً على كتاب
ولم تشعر بي.
كان على ظهر الكرسي
يتدلّى - بدلاً من الملابس -
جناحان كبيران
أنصع من الكلس.

أشجار كرز مزدهرة

أشجار كرز مزدهرة. فردوس وهمي.
وادٍ - تلّ. وادٍ، تلّ. وادٍ. تلّ.

يا له من شيء جديد! ويا له من شيء قديم مثلما كان.
الـوادي إفطار.
الـتل صيام.

إفطار: مثل الحياة المتنعمة بكل شيء.
صيام: مثل الموت؛ تُليل من التراب.

طغيان الحلم

آه، يا خشحشة العصافير!

آه، يا زقزقة الأوراق!

لي أنا وحدي

لا أخبئ شيئاً، فما من شيء أخبئه.
البسمة والعيون والأيدي
معروضة للبصر
بلا حياء
يتخذ الثوب شكل الجسد الأعلى،
والخف شكل القدم.
آلام من الأعماق تنادي
قلبي
باسمه كثيراً.
أما الفكر؟
سوف تتساءلون.
له خونته

المفضّلون دائماً: الحركة

والكلام

والحلم.

أشعر بأن شيئاً ما ينتمي لي أنا وحدي:

متحف ذكريات: مجموعة فـريدة

لا يستطيع أحد جمعها

في إطار ذاكرته.

بلا مـهارة

بلا مهارة تحسّس السماء

السماء المقبّعة فوق حلمك

حلمك حيث صغار الدوري

حيث تسبح فيه صغار الدوري

تسبح وكأنها فــي بحيـرة

في بحيرة جبلية فيها

نجـوم مـولـودة جديـدا

نجوم غير منظورة بعد

غـير منظورة بعد!

العزلة

يا ليت العزلة كانت قماشاً!
كي أطويها؛
كي أنشرها
على السياج،
على العشب،
لأجفّفها.

فأمزّقها
أو أرسم عليها كما آشاء
أو أفصّلها على مقاسي!

وعندما أغضب: يا غير العاقلة، يا غير العازمة!
يا أيتها الفضولية!
يا أنت، ذات القدمين على غير الأرض!
أنا ألوم نفسي حتى أستطيع تمزيقها
في متاهة هذه الحياة.
ولكن العزلة ليست إلا بنتاً:

سأترك شعرها ينمو،
أربطه بمشبك وقت الظهيرة
وأضفّره بشرائط جنيات!
وإذ أشدد على ضفائرها - كما كنت أقود
الخيول من قبل - سأوقفها عند الساقية
كي نسبح معاً - الأم والبنت - خجلتين
من تشابهنا الشديد.

في عزّ الليل

في عزّ الليل، عندما يبلغ
الظلام قمّة كثافته،
يبدو لي - مرة أخرى -
أن العزلة
خفيفة!
كالشعاع، كالزغب،
كريشة طير أعمى
أرغمته على الأكل يوماً بعد يوم
والآن أشفق على ذبحه.

الليالي

كـم تقلّد زهور المروج
بـعضهـا البعض!
بألوان أثقل من البنفسجي،
بلون إثر لون:

أعباء أخفّ مـن العبير،
ألوان أثقل من البنفسجي

تجمعها تيجانها المتأرقة
المحاطة بانتظار
على هوامشهـا.

يا ليتك أجدت التطريز على الأقلّ،
لأنّ التطريز،
كما تعلمين، من قبل،
كم أتاح لك من راحة!

مازال الصيف

مازال الوقت صيفاً. الهلال يزداد.
بعد ليلتين، ثلاث، يكتمل بدراً.
يكتمل؟ بماذا؟ قد يكون بكاء
الذين ليس بوسعهم أن يحبّوا.
دمعتهم، قطرة شمع،
تحطّ دمامل، تتجمد،
على بطنها.

مازال الوقت صيفاً والشمس تحرق
إكليلها من الأشواك.
من رغبة إلى رغبة تمضي
حياة الرجل؛
هو يداعب يد المرأة التي تداعبه،
تحتهما الرمال – فراش عتيق،
والبحر وسادة
متغيرة الوجه.

مازال الوقت صيفاً والشمس والقمر

يرتفعان إلى السمـاء.
والشتاء بعيد؛ مثل الموت
عن المولوديـن الآن:
بعيد بقدر يسمح لـه
أن يجدهم في أية لحظة.

العشب الأحمر

أغمض أجفانك حتى تشعر
بإسدالها على الـجانبين
من ظلها فـي المرآيا.

كـما تجلس مسيطراً
تبدو رجلا يـعرف نـفسه
مرغوباً ولكن غير محبوب بعد.

كما أنت مستلقٍ بلا حراك
أشعر وكأنني العشب المائل
على صدر صبي مـيت.

عشب فتي في عزّ القوة.

حتى الريح تتجمّد فوقه.
فـيـه سمّ وعـسـل.

ما يدرَك وما يُرى

الألم يُدرَك ويُرى
حتى لو حاولت إخفاءه
حتى لو لم يحمرّ الثلج
دماً منتشراً عليـه.

الألم في أن لا مأوى لـك:
ثكنة تقفل بابها وراءك، ربما
كي تبقى مع نفسك
وليست لك الرغبة في العطاء.

ومن ثمّ ألم أكبر من ذلك:
العودة إلى الصواب بعد أن تفقد رشدك
وتسير في الدنيا واعياً عبثياً
مثل روح ميتٍ بين الأحياء.

كالماء استبرد

امرأة عجوز.
يأتيها البكاء من الأعالي،
متطاولاً مثل الظل
قبيل غروب الشمس.

حينما أتنفّس، يبدو لي
بلمح البصر أنها تتلاشى؛
ومن ثمّ تجمع أطرافها،
وتدركني من الخلف.

لا أعرف كيف، لا أستطيع كيف
أخفّف من آلامها. بالجدران
تلتصق آذان منتبهة
مثل قوم من الإسفنج.

بكاؤها، مجرد نواح
من بين الموتى نحو الأحياء.
كالماء استبرد

بين الجبال القاحلة.

طغيان الحلم

من تناديني في الفجر بلا كلفة
كأنها أخت لي غير مولودة أبداً:
«يا أنت، أيتها المفقودة في الحلم، لم لا تنامين؟
هل أنت غير راضية عن المشهد الشهير
الذي رسمته طويلاً
والذي يجله
حتى الشيوخ: *الأمل*
راكض
في عون التعساء؟
....
«اعمل طوال النهار،
حتى لا تشعر خلال نومك
كي تضع المنيّة بيضاتها
في جمجمتك،
كأنها عشها،
ليلة بعد ليلة».

الخلد

خلد أصفر، خلد أعمى،
في روحي يتجوّل
كما يتجوّل تحت الأرض
وهو يحفر دهاليزَ خلف دهاليز.

ولكنها تنهار وراءها:
بشدة مثل غيمة
على بحيرة حالمة.
يا لها من كارثة صوتية مسالمة!

يا له من حرث عميق!
حقل معدّ،
غير مزروع بعد.
قبر محفور في انتظار.

أطفالي

أساعدهم على عبور الشارع.

أجيبهم بصبر.
أخاف عليهم كثيراً:
فهم بسهولة يُخْدَعون
وبسهولة يُسرَقون
وبسهولة يدعسهم القطار.

فهم الأطفال الأكثر تأملاً.
والذين لم يعودوا يلعبون.
أقرب ذكرياتهم هي
ذكريات الطفولة البعيدة.
(أجسامهم المتناقصة تتجه
إلى طفولة جديدة).
هل كانوا كبارا وأقوياء؟
هل كانوا أطفالا ككل الأطفال؟
يا لترددهم المقلق!
يا لرجفة أيديهم الذابلة تقديراً!
يا لفرحهم بكل شيء!

هم ضعاف مثل صغار العصافير.

هم كلهم أطفالي، أطفالي،
الذين شاخوا قبلي.

طغيان الحلم

آه، يا مستقبل أولئك الذين لم يعد لهم وجود!
آه، يا ماضي أولئك الذين لم يولدوا بعد!
أوبالأحرى، يا حاضر الذين يعيشون الآن!

ذلك الحلم، تلك الليلة

بين راحات أكفّ الجبال تظل ذكرى
ثلج من ذلك الوقت،
مثل تشقق لطيف
لتصفيقات بيضاء
من أجل «فيفالدي»".
منذ طفولتي كنت أرغب أن أمتلك فرواً
مثل الفرو الذي يضعه الشتاء
على حقول القمح.
منذ الآن، أطمح بتابوت من الثلج،

يحمله أطفال العدم على أكتافهم.

صيد شتوي

أنت لم تحمل أسلحة نارية، ولا أسلحة بيضاء
ولكنك جرحتني،
رصاصات محمرّة انغرزت في الثلج،
دمي يتقاطر.
أجرجر نفسي بالكاد ،
الوادي بعيد والتل عالٍ.
كم من بياض في الدنيا الآن!
كفن يغطي كل شيء.
تدنو أكثر فأكثر.
آه، أنت أيها الصياد القاسي والممتلئ قوّة،
لماذا طمحت بمثل هذه الغنيمة:
هالتي الصامتة؟

في آخر المطاف

في آخر المطاف

سيلقي المصير بي
في فراش من التراب؛
ويحبّني هناك
حتى أخر الأنفاس.

صراخ الحياة

معتّق هو وجه الوردة؛
تعبانة هي البتلات
تعبانة هي الأحداق.
(القمر الخريفي يباغت
انتحار الورود
في الحدائق)
كم هو ثقيل نوم الذين
لا يداعبهم
أحد!
وكم من الليل
سيسهر عليه
المخطئون؟

ولكن في شدة الآلام
تعبانة
ستتنفس المرأة
بحنو أمومي –
بعد أن ينبجس صراخ الحياة
حاداً
كالبرق.

ذات مساء

داعبني النعاس:
على أجفاني وضع نقوداً معدنية
نقوداً صغيرة على أجفاني
ذات مساء. وفي الوهاد

كان النسيم يعري الحديقة
من بتلات الزهور الفساتين
يسحر النسيم الحديقة
ويقبّلها تحت العضد.

خجل

أمسكت به ذات مساء: خجلاً كان
يقبّل خفيةً تفاحة عالقة في غصنها
آه، يا لفمي
يقبّل في الخفاء
تفاحة في الأعالى (إشرأبت لبلوغها)
وهي باردة - تذكّرني برودتها
بفمك،
بفمك المش

حلم

ذبت من السعادة:
رجل- آية من الجمال
عيناه بنفسجيتان، واسع الصدر،
دخل إليّ الليلة في الحلم.

ليس بوسعي أن أعلن الآن
ما وسوسه فيّ.

واجهته: اذهب في سبيلك!
فأنا لم أكن بانتظارك أنت!

سألـني بعـينيه:
لماذا تعترضيني، أيتها الكبرياء؟

وضحك، يا لها من ضحكة متوحشة!
عندما استيقظت، فزعت:
إذ كنت مشبوبة بالاشتهاء والكبرياء.

كان يداعبني

كان يداعبني وأصابعه
لم تكن خمساً،
بل ستاً.
لا ست،
بل سبع.
ليست سبعاً فقط،
بل ثمانياً.
ليست بل ثمانياً فقط،

بل تسعاً.
لا تسع،
بل عشر.
لا عشر،
بل ثلاث عشرة!

لذة المداعبة
كثّرت أصابيعه.
لذة البقاء تحتها
تعزلني!

الحب

منذ سنوات وأنا أقبع في سجونك،
أيها الحب – يا أمير الفاسقين!
ورد الخدود اشتد شحوبا.
والقلب بالمعاناة ازداد نقاء.

ليس بوسعي أن أقاوم،
حتى وإن استطعت،
لم تكن لي الجرأة الصريحة

فبدلاً من أن ... وأكذّبك،
حكم علي أن ألهج بشكرك
مدى الحياة.

تداعبني في النهار وتتركني
طليقة فيما يشبه حرية
تمنحها المدينة الكبرى للجميع.

وفي الليل تطاردني وتمددنـي
ترغمني أن أرضيك في كل شيء...
وبثمن بخس تشتريني وتـبـيعـني!

اسم أجمل

بعينيّ الغائرتين وبوجهي الشاحب
وقـفت على الشباك أنتظر.
مطر ناعم يتساقط في الوهاد.
وتلتصق زخاته بالنافـذة.

ووقفت أنت على شباك أيضا

منتظراً غيري:
تلك التي تنتظر هي الأخرى
أحداً ينتظرني.

يا لها من سلسلة ملتوية!
حلقة تشابك حلقة!
هيا نطلق عليها اسماً أجمل:
هو الحب الذي لا يشاطَر!

بعينيك

بعينيك لست سوى
وردة ظللتها وردة أخرى؟
عندما يحزن الفضاء وتسترخي
وتنطوي البتلات في كأس الوردة،
لو قطفتني، في يدك
أتفتح فجأة مثل زهرة اللوتس:
في البدء فاسقة كافرة
ومن ثمّ كافرة فاسقة.

يمضي الصيف

يمضي الصيف وليس بوسعي أن أبقيه.
وكيف لي أن أبقيه ما دمت لا أستطيع
أن أوقفك أنت مهما سجنتك في ذاتي.

يمضي الصيف وتسترخي الزهور
في لامبالاة ناعسة
لا تعتني بمظهرها بعد.
يمضي الصيف وتصيح العصافير
بدلاً من أن تزقزق تحت الجناح..
كان الذي كان. يذوب الآن

السحر والفتور واللذة...
بدءاً من الآن تتوحد الأمطار بالضباب عصابة.
ويمضي الصيف. والشباب. والحياة.

قصيدة قصيرة لحياتي الطويلة

لم يكتب لي أن أكون غنية

أو سعيدة.
ولكن ذات يوم
امتلأ قلبي:

بالحب أو بالشعر؟
سيّان! حتى لو متُّ!
أظل أعيش لمجرد أن أصف
شوقي إلى حالة الشوق تلك.

الترجمة عن الرومانية جورج غريغوري George Grigore (*)

*) المترجم: جورج غريغوري (George Grigore): أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة بخارست، رومانيا. ترجم من اللغة العربية إلى الرومانية القرآن الكريم، ومشكاة المصابيح، وحي بن يقظان، وأعمال أخرى من الأدب القديم والحديث. وضع قاموساً عربياً رومانياً. وترجم عدداً من الكتب من الرومانية إلى العربية. كما نشر عشرات البحوث في موضوعات أدبية ولغوية. يجيد من اللغات أيضاً الفرنسية والانجليزية والكردية والصينية.

الشاعران وربّة المنزل(*)

مارتن آرمسترونغ - بريطانيا

ترجمة منذر عادل العبسي

ذات يوم من أيام الصيف أغلق الشاعران دكّانهما

*) من كتاب قصص بريطانية قصيرة معاصرة Biritish Short Stories of Today. تحرير إزمور جونز Ezmor Jones. مطابع بنغوين 1987، الصفحات 9-11. [المترجم].

*) **مارتن آرمسترونغ** كاتب بريطاني توفي عام 1974 عن عمر يناهز الثانية والتسعين. كتب في التاريخ والرواية ولكنه اشتهر بكتابة القصص القصيرة. تستخدم قصة **الشاعران وربّة المنزل** طريقة قديمة في سرد القصص للتعبير عن وجهة نظر معاصرة. والمظاهر غالباً ما تكون خادعة، وكذلك اللغة. وكون القصة عبارة عن خرافة فقد تبدو قديمة ولكن هناك مفاجآت. كُتبت هذه القصة قبل أن تتبنى بريطانيا نظام النقد العشري حيث الشِّلنغ Shelling الواحد كان يعادل خمسة بنسات pence تقريباً. والقصة التاليةَ واحدة من مجموعته القصصية معرض الدمى The Puppet Show.

وخرجا إلى الريف يستلهمان، ذلك أن معين الشّعر لديهما كاد أن ينضب.

خرج الرجلان غير عابئين بمظهريهما الخارجيين: أما أحدهما فقد ارتدى قميصاً أسود مع بنطال مخطط بالأبيض والأسود؛ وأما الآخر فقد ارتدى ربطة عنق قرمزية صارخة اللون، ذلك أنهما كانا يعتقدان (رغم عدم تصريحهما بذلك) أنه يتوجب عليهما أن يرتديا ما يدل على شاعريتهما. وأما قبعتاهما فكانتا واسعتين وطائشتين على رأسيهما في حين بدا شعر كل منهما وكأنه القش وقد جمع فوق حظيرة ذات أطناف عريضة.

وأخذا يغذّان المسير وكل واحد منهما يتحسس طريقه بعكازه سعياً وراء ضالته المنشودة من المادة الثمينة، وبينما هما كذلك إذ لاح في الأفق عاصفة مطر عنيفة. لم يمض الوقت طويلاً حتى انفجرت العاصفة وهطل المطر فما كان منهما إلا أن ربض كلٌ قرب صاحبه تحت شجرة زعرور بعد أن تخليا عما كانا قد خرجا في إثره من أمر الاستلهام. بدا كل واحد منهما وكأنه طائرٌ مغرور غريب الأطوار وقد حط هناك تحت الشجرة من مكانٍ لا يعلمه إلا الله.

وعلى مقربة من شجرة الزعرور كان هناك نُزُل. تطلعت زوجة صاحب النُزُل خارج غرفتها، وحالما رأت الرجلين وهما على حالهما صاحت قائلة: «يا إلهي انظروا ماذا يجلب المطر معه!» وازداد الهطول بدرجة مرعبة.

وبعد برهة نظرت المرأة ثانية على الشاعرين وقد تغيرت هيئتهما وخبا بريقهما. فقد تبلد شعرهما بسبب المطر، وأصبحت ربطة عنق أحدهما القرمزية أكثر قرمزية بسبب الماء، وكان المطر يقطر من جميع أطرافهما.

أشفقت صاحبة المنزل لحالهما وقد أصابها الجزع فنادتهما قائلة: «أيها الشابان ألا تدخلان؟ لماذا تفضِّلان أن تبقيا كئيبين كمالك الحزين وقد ثبَّت رجليه في الماء في الوقت الذي تستطيعان أن تكونا فيه كالدّوري الذي يسقسق بمرح وسرور تحت أطناف البيت؟».

ولكن الرجلين انحنيا للسيدة احتراماً قائلين: «عظيم الشكر لك يا سيدتي، ولكنّا شاعران ونحب أن نبقى كذلك».

ولكن المرأة سخطت وتذمّرت وقالت وهي تخاطب نفسها: «لقد بللهما المطر بللاً شديداً» ولكنهما استنكرا

ذلك منها فتبسّما بسمة استخفاف، وأردفا قائلين: «لابد أنك مسرورة وأنت على حالتك من الجفاف. «وأنتما» ردّت صائحة، «لابد أنكما سعيدان على حالتيكما من البلل». ثم أغلقت النافذة وصاحت وهي تناجي نفسها وتنظر نحو الأعلى: «هل سبق وأن...» ثم «ماذا بعد؟...».

واشتد المطر وكأنه قرب، وكاد كل شيء أن يغرق.

وبعد برهة تطلعت زوجة صاحب النُزُل ثانية من النافذة. كان الرجلان مايزالان هناك وقد مال كل منهما نحو الآخر وهما يكادان يلامسان جذع شجرة الزعرور. كانا كغرابين عجوزين وقد نتأت أكتافهما وتهدلت مناقيرهما نحو الأسفل، وبدا كل واحد منهما في حالة يرثى لها.

ثم إنها نادت عليهما ثانية، وذلك لأنها كانت امرأة محسنة: «أيها السيدان البائسان أناشدكما باسم الحضارة والذوق العام أن تدخلا».

لم يجرؤ الرجلان أن يرفعا رأسيهما مخافة أن يجري الماء في عنقيهما. وما كان منهما والحالة هذه إلا أن

استدارا بشكلٍ كامل نحوها قائلين: «نجدد الشكر لك سيدتي فنحن على خير مايرام وذلك لأننا ننتظر الإلهام». ثم انكمشا جاثمين يرتعدان تحت وابل المطر وهما جادان في طلبيهما، عازمين على بلوغ غايتهما.

ولكن زوجة صاحبة النُزُل لم تفهم معنى كلمة «الإلهام» فبهتت أيّما بهتان وأسقط ما في يدها ولم تدر بما تجيب الرجلين.

ثم إن العاصفة هدأت ونأت بنفسها بعيداً. وأما المكان فقد عبق برائحةٍ زكية أطلقتها أوراق الشجر بعد أن غسلت بماء المطر وفاحت رائحة الجو بعطر الزعرور الدافئة.

نظرت زوجة صاحبة النُزُل من النافذة للمرة الرابعة والأخيرة وإذ بالشاعرين قد هما بالرحيل. أما مأساة منظريهما فكانت شيئاً يفوق الوصف، ذلك أن قرمزية ربطة عنق أحدهما قد صبغت صدر قميصه بحيث بدا الرجل وكأنه عصفور أبي حناء. لقد أصاب البلل الرجلين من أعلاهما إلى أخمصيهما.

وعندما عاد هذان الشاعران إلى بيتهما اكتشف

الأول أنه قد خسر قميصاً وأما الثاني فوجد أنه كسب برداً. خرج الأول واشترى قميصاً بسبعة شلنات وستة بنسات وكان غالياً، وأما الثاني فابتاع لعلاج زكامه قارورة من مادة الكينين مضافاً إلى الأمونيوم[1] بشلنٍ واحد وكانت رخيصة مما يمكن تحمل تكلفته

كتب الأول قصيداً بعنوان «عاصفة منتصف الصيف» وكوفئ عليها بمبلغٍ قدره خمسة جنيهات[2] بحيث (إننا إذا اقتطفنا أربعة بنسات للطوابع وسبعة شلنات وستة بنسات للقميص) يكون صافي أرباحه أربعة جنيهات وسبعة عشر شلناً وبنسين اثنين.

أما الآخر فلم يفز سوى بجنيه واحد لقاء سونيت[3] sonnet جادت بها قريحته وكانت بعنوان «مطر بين أوراق

1) الكينين المزوج مع الأمونيوم Ammoniated Quinine هو طريقة بدائية لمعالجة النزلات البردية والحمى.

2) الجنيه عملة إنجليزية قديمة Guinea تعادل جنيه استرليني واحد وشلنغ. وكانت تسك من الذهب وكان الجنيه يعادل عشرين شلناً والشلن الواحد عشرون بنساً. بمعنى آخر كانت قيمة الجنيه القديم 1,05 من قيمة الجنيه الحالي وذلك منعاً لحدوث التضخم.

3) السونيت sonnet قصيدة غنائية تتألف من أربعة عشر بيتاً نشأت في إيطاليا في القرن الثاث عشر الميلادي وراجت رواجاً عظيماً كأحد أشهر أشكال الشعر في عصر النهضة الإنجليزي.

الشجر»، بحيث (إننا إذا اقتطعنا أربعة بنسات للطوابع وشلنغ واحد للكينين) يكون صافي أرباحه تسعة عشر شلناً وثمانية بنسات.

ولكن زوجة صاحب النُزُل لم تكن لتعلم بأي شيء من كل هذا بحيث إنها ماتزال تعتقد - شأنها شأن الكثير من الجهلة - بأن معشر الشعراء ليسوا أكثر من مجرّد حالمين غير عمليين.

* * *

ماري بيلتشا

بيو باروخا(*) - إسبانيا

ترجمة حسن عيسى الياسري

بماذا تفكرين يا «ماري بيلتشا» حينما تبقين وحيدة عند باب الكوخ الأسود، وأنت تحملين أخاك الصغير بين

*) 1872-1957. يصادف السادس من كانون الثاني من كل عام وهو يوم خاص يحتفل فيه بتقديم الهدايا إلى الأطفال وذلك إحياء لتقليد قديم يعود إلى ولادة السيد المسيح حيث تروي الأخبار أن ملوك آسيا وأوروبا وأفريقيا وهم على التوالي «ميلتشور وغلسبار وبلتزار» حملوا معهم الهدايا من الذهب والفضة ونبات الصبر إلى الطفل الوليد يسوع مهتدين في رحلتهم بنجمة الشرق التي كانوا قد سمعوا أن ظهورها في السماء هو دليل على ولادة النبي المنتظر.

ذراعيك، وتنظرين إلى الجبال البعيدة والسماء الشاحبة؟

يدعونك «ماري بيلتشا»؛ ماريا السوداء، لا لشيء إلا لأنك ولدت في يوم الملوك؛ إنهم يدعونك «ماري بيلتشا» وأنت بيضاء كالحملان الصغيرة ساعة خروجها من مخاضة النهر، وشقراء كغلال الصيف الذهبية.

حينما أمر أمام بيتك وأنا على حصاني، أراك تختبئين حين رؤيتي، تتخفين عني، من الطبيب العجوز الذي كان أول من تلقاك بين ذراعيه في ذلك الصباح البارد الذي ولدت فيه.

لو تعلمين كيف أذكر ذلك الصباح! كنا ننتظر في المطبخ قرب النار. كانت جدتك تسخن الثياب التي سترتدينها وتحدق في النار متأملة والدموع في عينيها، بينما أعمامك من عائلة «اريستوندو» يتحدثون عن الطقس وعن الحصاد. أما أنا فقد كنت أذهب بين فترة وأخرى لمعاينة أمك في الحجرة، تلك الحجرة الصغيرة التي تتدلى من سقفها ضفائر من أكواز الذرة، وبينما كانت أمك تئن، وأبوك الطيب «خوسيه رامون» قائماً

على رعايتها، كنت أرى من خلال النافذة، الجبل وهو مغطى بالثلج، وأسراب العصافير محلقة في الهواء.

وأخيراً، وبعد أن جعلتنا ننتظر جميعاً، أتيت إلى العالم، باكية بيأس. لماذا يبكي البشر حين يولدون؟ ألأنَّ العدم الذي يأتون منه أكثر عذوبة من الحياة التي يجدونها أمامهم؟

وكما قلت لك، فقد جئت، وأنت تصرخين بجنون، وقد وضع الملوك المتيقظون لوصولك قطعة من النقود في القبعة الصغيرة التي غطت رأسك، وربما كانت نفسها التي دفعوها لي كي أعود والدتك.

والآن تختبئين، حين أمر على ظهر حصاني العجوز. آه...! ولكني أنظر إليك أيضاً، وأنا مختبئ بين الأشجار أتعرفين لماذا؟ لو أني حدثتك عن ذلك لانفجرت ضاحكة، أنا الطبيب الحكيم، كان من الممكن أن أكون جدك، نعم إنها حقيقة. وستضحكين إن أخبرتك بذلك.

تبدين لي جميلة جداً! يقولون إن وجهك أسمر بسبب الشمس، قد يكون ذلك صحيحاً، ولكن لعينيك سكون

صباحات الخريف الهادئة، ولشفتيك لون شقائق حقول القمح الصفر.

إنك طيبة وحنون. فقبل بضعة أيام، في ثلاثاء المهرجان، هل تذكرين؟ كان والداك قد ذهبا إلى القرية، ورحت أنت تتمشين في المزرعة، وأخوك الصغير بين ذراعيك.

كان الصغير منزعجاً؛ وكنت تريدين تسليته، أخذت تعرفينه على البقرتين «غوريا» و«بيلتزا»، اللتين كانتا ترعيان العشب، وترتعان بفرح، وتركضان بتثاقل من مكان لآخر، بينما تضربان قوائمهن بذيليهن الطويلين. كنت تقولين للصبي:

- انظر إلى «غوريا».. تلك البلهاء.. ذات القرنين، اسألها، عجباً، لم تغمضين عينيك، عينيك الواسعتين جداً، والبلهاوين جداً؟ لا تحركي ذيلك.

كانت «غوريا» تقترب منك وترمقك بنظرتها الحزينة المتألمة، وهي تجتر العشب، وتمد لك رأسها كي تمسدي جبينها المجعد.

ثم تقتربين من البقرة الأخرى تشيرين إليها بإصبعك وأنت تقولين:

- هذه بيلتزا.. يالسوادها، اووم!... كم هي سيئة!....

نحن لا نحب هذه، بل نحب «غوريا».

ويردد الصبي: - «غوريا»... نعم.. «غوريا».

بيد أنه تذكر بعد ذلك أن مزاجه سيئ، فبدأ بالبكاء، وبكيت أنا أيضاً دون أن أعرف لماذا، حقاً يوجد داخل صدورنا نحن الشيوخ قلب طفل.

ولأجل أن تسكتي أخاك، التجأت إلى الكلب الصغير المزعج، وإلى الدجاجات اللواتي كن ينقرن الأرض وقد عدن تواً من مغازلة الديك، وإلى الخنازير البليدة، التي كانت تركض من جانب إلى آخر.

عندما كان الطفل يسكت كنت تبقين متأملة. عيناك ترنوان إلى الجبال البعيدة الزرق ولكن دون أن تشاهدها، وتنظران إلى الغيوم البيض وهي تجتاز السماء الشاحبة، وإلى الأوراق الجافة التي كانت تغطي الجبل، وإلى أغصان الأشجار الجرداء، ولكن على الرغم من ذلك فما كانتا تريان شيئاً.

إلا أنه كان في داخل الروح، في تلك الأقاليم الغامضة حيث ينبت الحب والأحلام.

واليوم حين مروري بك، أراك أكثر قلقاً، تجلسين فوق جذع شجرة في وضع مهمل ماضغة بتوتر ورقة نعناع.

قولي لي يا «ماري بيلتشا»، بماذا تفكرين وأنت تنظرين إلى الجبال البعيدة والسماء الشاحبة؟

* * *

مقالات

* ميلاد الأقصوصة الهندية

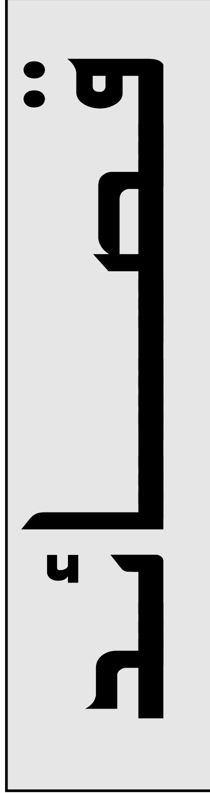
* حول مسألة الموضوعات الحكائية الدولية

* رحلة «يونغ» إلى أمريكا

* جمالية التلقي

* الشفرات الخمس

* من أجل السيرة الذاتية «حوار مع فيليب لوجون»



✻ من الشعر الروماني المعاصر

قصص قصيرة

* المشفى المتنقل
* الحزام وربطة العنق
* ماري بيلتشا
* الشاعران وربة المنزل
* المخبأ
* إنسان كتوم

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الابداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

المترجمون

عز الدين الخطابي
غسان مرتضى
نهاد خياطة
محمد الزكراوي
خالدة حامد
المبارك الغروسي
جورج غريغوري
محمد مولود فاقي
حسن الياسري
منذر عادل العبسي
علي عودة

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بـــــدءاً

ثمة اتفاق أن الترجمة نقل وتحويل، لكن السؤال الذي يستحق الطرح يتمثل في «هل الترجمة نقل من لغة إلى أخرى، أو من ثقافة إلى أخرى؟» اللغة دون ريب وعاء الثقافة، لكن طرح السؤال يتمثل في المدى الذي يتاح للمترجم التحرك فيه بين ثقافتين مختلفتين، علماً أنه يلاحظ أن بعض المترجمين يقفون عند حدود الترجمة من لغة إلى أخرى دون أن تكون الثقافة فاعلة في الترجمة. هل يمكن ذلك؟ بالتأكيد يحدث ذلك، حين يعتمد المترجم على الترجمة الحرفية مستعيناً بالقواميس اللغوية لمعرفة معنى مفردة معينة. وهذا يعني أن الاعتماد يكون على المعاني لمعرفة معنى مفردة معينة. وهذا يعني أن الاعتماد يكون على المعاني اللغوية، ومن المؤكد أن هناك الكثير من الكلمات التي يتحول معناها من سياق إلى آخر. إن معضلة هذا النوع من الترجمات عدم قدرته على الوصول إلى القارئ الجديد، لأن المترجم، وهو القارئ الأول، ربما لم يتمكن من استيعاب المعنى الكلي. لا يحدث ذلك أنه اعتمد الترجمة الحرفية فحسب، وإنما لأنه ربما لا ينتمي إلى الثقافتين اللتين يترجم منها وإليها. فمعرفة اللغة لا يعني الإحاطة بالثقافة بشكلها الشمولي.

إلى جانب ذلك تأتي الثقافة المتصلة بالموضوع المترجم. فالبعد والقرب من الموضوع فهماً وإحاطة، يؤثر سلباً وإيجاباً في عملية النقل. ولذا، ينجح أحد المترجمين في نقل موضوع من لغة إلى أخرى، لكنه يخفق في نقل موضوع آخر بين هاتين اللغتين: المصدر والهدف.

وتلاحظ **نوافذ** عبر ما ينشر فيها من ترجمات، الاختلاف الكبير بين المترجمين في مواقفهم من النص المترجم. فبعضهم يحرص على الالتزام بحرفية الترجمة، والدقة في نقل المعنى اللغوي للمفردة، مما يجعل الترجمة تقترب من الترجمة الآلية، وآخرون يتعاملون مع النص بحرية كبيرة بحيث يتم نقل المعنى بصورته الإجمالية. والقسم الثالث، ولعله الأكثر نجاحاً يحاول الموازنة بين هذين المستويين، فلا يكون أسير المفردات، لكن حريته تبقى ذات ارتباط وثيق بالنص الأصلي. ولذا، يلاحظ أن هذا ينعكس على الأسلوب بين السهولة والجزالة، بحيث يوجد تناغم بين الأسلوبين في كلا اللغتين.

نرحب بقرائنا مع تقديم مادة جديدة في هذا العدد، ونؤكد رغبتنا في المزيد من التواصل، مع دعواتنا للجميع بالتوفيق، وكل عام وأنتم بخير.

رئيس التحرير

العدد السادس والعشرون شوال 1424هـ – ديسمبر 2003

26

ما النظرية؟(*)

جونثان كولر

ترجمة مصطفى بيومي عبدالسلام

ثمة أحاديث كثيرة هذه الأيام حول النظرية في الدراسات الأدبية والثقافية، ولكن ليست نظرية الأدب كما يتبادر إلى ذهن القارئ، وإنما «النظرية» بمعناها المحض فقط ولابد أن يبدو هذا الاستخدام غريباً جداً لأي شخص خارج هذا المجال. ويمكنك أن تتساءل: نظرية ماذا؟ إن الإجابة عن هذا السؤال في غاية الصعوبة، إنها ليست نظرية لشيء ما على وجه الخصوص، كما أنها

ليست نظرية شمولية لمجموعة من الأشياء على وجه العموم. وقد تبدو النظرية، أحياناً، أقل من أن تكون تقديراً لشيء ما، وإنما نشاط بمعنى أن ثمة شيئاً تفعله أو لا تفعله. إنك تستطيع، مثلاً، أن تكون من المهتمين بموضوع النظرية، وتستطيع أن تدرس أو تدرس النظرية، كما تستطيع، أيضاً، أن تكرهها أو تهابها، على الرغم من ذلك، فلا شيء من هذه الأشياء يساعدك كثيراً على فهم ما النظرية؟

فالنظرية، كما تعلم، غيرت جذرياً طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمى لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس هذه الأيام من أن ثمة تركيزاً كبيراً على النظرية في الدراسات الأدبية، فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جداً في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئاً آخر من وجهة نظرهم.

إن ما يقصدونه، حقاً، بطريقة دقيقة، أن ثمة مناقشات كثيرة جداً لا تمت للمسائل الأدبية بصلة، وجدلاً

كثيراً جداً حول أسئلة عامة لا تكاد تكون لها علاقة واضحة بالأدب، وقراءات كثيرة جداً لنصوص صعبة تتعلق بالتحليل النفسي والسياسي والفلسفي. إن النظرية بهذا المعنى تشير إلى مجموعة من المفكرين معظمهم أجانب، إنها تعني: «جاك دريدا» «Derrida» و«ميشيل فوكو» «Faucault» و«لوس إيرجري» «Irigaray» و«جاك لاكان» «Lacan» و«جودث بتلر» «Butler» و«لويز ألتوسير» «Althusser» و«جايتري سيبفاك» «Spivak»، مثلاً.

إذاً ما النظرية، ويبدو أن جزءاً من هذه المشكلة يكمن في مصطلح «النظرية» نفسه، الذي يشير إلى اتجاهين: إننا نتكلم عن نظرية النسبية، على سبيل المثال، بوصفها مجموعة ثابتة من الاقتراحات هذا من جهة أولى، وهناك الاستخدام المألوف والدارج لكلمة النظرية، وهذا من جهة ثانية.

« - لماذا افترق لورا ومايكل»؟

« - نعم ، «نظريتي» أن .....».

فما معنى «النظرية» هنا؟ في المقام الأول: تشير

«النظرية» إلى «التأمل»، ولكن كلمة «النظرية» ليست مرادفاً لكلمة «التخمين» فعبارة «في تخميني» يمكن أن تعني أن ثمة جواباً صحيحاً لم أتمكن من التعرف عليه: «في تخميني أن لورا تعبت، فقط، من انتقادات مايكل، ولكن سوف نكتشف بكل تأكيد عندما تأتي صديقتهم «ماري» إلى هنا». فالنظرية على النقيض من ذلك، إنها تأمل لا يكون متأثراً بما تقوله «ماري»، وشرحاً يصعب كثيراً أن تثبت حقيقته أو زيفه.

وتدعى، أيضاً، عبارة: «نظريتي أن....» أن تقدم شرحاً غير واضح إننا لا نتوقع من المتحدث أن يتمم كلامه بعبارة: (نظريتي أن ذلك بسبب أن مايكل كان على علاقة بـ «سامانتا»). في هذه الحالة لا يمكن أن تعدها نظرية إنها لا تتطلب فطنة نظرية لكي نستنتج: إذا كان «مايكل» و«سامانتا» على علاقة فقد يكون ذلك سبباً في موقف «لورا» تجاه «مايكل». الشيء المهم، إذا قال المتحدث: (نظريتي أن «مايكل» كان على علاقة مع «ساماتنا»)، فإن وجود هذه العلاقة يصبح فجأة مسألة قابلة للجدال، وغير أكيدة، وهكذا تصبح نظرية ممكنة. ولكن، عموماً، لكي يعد الشرح نظرية

فلا ينبغى فقط أن يكون هذا الشرح غير واضح، وإنما ينبغي أن ينطوي على بعض من التعقيد: «نظريتي أن «لورا» كانت، دائماً، وبطريقة خفية أيضاً، واقعة في حب أبيها، وأن «مايكل» لم يكن بإمكانه النجاح فى أن يصبح الرجل المناسب لها أبداً». إن النظرية يجب أن تكون شيئاً أكثر من الفرض: إنها لا تستطيع أن تكون واضحة، وتنطوي على علاقات معقدة لنوع نسقي معين بين العديد من العوامل، كما أنها لا يمكن تأكيدها أو دحضها بسهولة. وإذا نحن وضعنا في حسباننا هذه العوامل، فإننا نتمكن من فهم ما يشير إليه مسمى «النظرية» بطريقة أسهل.

إن النظرية في الدراسات الأدبية ليست تقريراً لطبيعة الأدب أو مناهج دراسته (على الرغم من أن هذه الموضوعات تشكل جزءاً من النظرية)... وإنما هي مجموعة من الممارسات فى التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها. إن الفيلسوف «ريتشارد رورتي» «Rorty» يتحدث عن نوع أدبي جديد ومختلط بدأ ظهوره في القرن التاسع عشر: «تطور نوع جديد من الكتابة في بداية عصر «جوته» «Goethe»،

و«ماكولاي» «Macaulay»، و«كارلايل» «Carlyle»، و«إميرسون» «Emerson»، وهذا النوع الجديد من الكتابة ليس تقييماً للمزايا النسبية للمنتجات الأدبية، ولا للتاريخ الفكري، ولا للفلسفة الأخلاقية، ولا للتنبؤ الاجتماعى، ولكنه كل هذه الأشياء ممتزجة مع بعضها البعض في نوع أدبي جديد». إن التسمية الأكثر ملاءمة لهذا النوع الأدبي المتنوع هي، ببساطة، الشيء الملقب بـ «النظرية» التي تطورت لكى تخص الأعمال التى نجحت في التحدي وإعادة توجيه التفكير في مجالات أخر غير تلك التي تنتمى إليها ظاهرياً. وهذا شرح مبسط لما يجعل شيئاً ما يعد «نظرية». إن الأعمال التي ينظر إليها بوصفها نظرية امتدت فاعلياتها إلى أبعد من مجالها الأصلي.

هذا الشرح البسيط للنظرية تعريف غير مرضٍ، ولكن يبدو أنه يقبض على ما حدث منذ الستينات من هذا القرن. لقد ُشغل النقاد في الدراسات الأدبية بكتابات خارج مجال الدراسات الأدبية نفسها، لأن تحليلاتها للغة، أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة، قدمت تقريرات جديدة ومقنعة للموضوعات النصية والثقافية. إن النظرية

في هذا المعنى ليست مجموعة من المناهج الخاصة بالدراسة الأدبية، ولكنها مجموعة من الكتابات اللامحدودة حول كل شيء تحت الشمس، بداية بالمشكلات الفنية الدقيقة للفلسفة الأكاديمية، وانتهاء بالطرق المتغيرة التى تكلم الناس وفكروا من خلالها حول الجسد. وتشمل الكتابة الخاصة بـ «النظرية» أعمالاً من الأنثروبولوجيا، وتاريخ الفن، والدراسات السينمائية، ودراسات الجنوسة «Gender Studies»، واللسانيات، والفلسفة، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي، وأخيراً علم الاجتماع. هذه الأعمال المشار إليها سلفاً مرتبطة بأطروحات في هذه المجالات، ولكنها تصبح «نظرية» لأنها تقدم تصورات أو أطروحات ذات قوة إيعازية وإنتاجية بالنسبة لأناس لا يدرسون هذه المعارف. وتقدم الأعمال التي تصبح «نظرية» تقريرات لأناس آخرين يمكنهم استخدامها لمعالجة قضايا تخص المعنى، والطبيعة، والثقافة، وقيام العقل بوظيفته، وعلاقات التجربة العامة بالتجربة الخاصة، وعلاقات القوى التاريخية المتسعة بالتجربة الفردية.

وإذا نحن عرفنا النظرية من خلال تأثيراتها العملية بوصفها ما يغير آراء الناس، ويجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة وأنشطتهم فى دراستها ، فأي نوع من التأثيرات يكون؟

إن التأثير الرئيس للنظرية يكمن في منازعة ما يطلق عليه «الإدراك المألوف» «common sense»، أي الآراء المألوفة حول المعنى، الكتابة، الأدب، التجربة. فعلى سبيل المثال، تتساءل النظرية عن:

- المفهوم الذي يعتقد بأن معنى النطق أو النص يكمن فيما ينطوي عليه «عقل المتكلم».
- أو الفكرة التي تدعي أن الكتابة هي تعبير تقع حقيقته في مكان آخر، فى تجربة أو في الوضع الذي تعبر عنه.
- أو التصور الذي يرى أن الحقيقة تكمن فيما هو «حاضر» في لحظة معطاة.

إن النظرية، عادة، ما تكون نقداً مشاكساً لمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك، هي محاولة لكشف ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مألوف هو في الحقيقة

تشييد تاريخي « historical construction » ونظرية معينة، تبدو بالنسبة إلينا شيئاً طبعياً جداً، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية. إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الأدبية، وزعزعة أى شيء قد تم به التسليم جدلاً. إن هذا يعني إعادة طرح لهذه الأسئلة: ما المعنى؟ من هو الكاتب؟ ما القراءة؟ ما «الأنا» أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص بالظروف التي أنتجت فيها؟

ويجوز لنا أن نتساءل: هل ثمة نموذج لـ «نظرية» ما؟ فبدلاً من أن نتحدث عن النظرية عموماً، دعنا نغوص مباشرة في بعض الكتابات المعقدة لمنظرين شهيرين جداً لكي نرى ما يمكن أن نكشفه عن معناها. ولذلك فإنني أقترح النظر إلى حالتين مرتبطتين ولكن متناقضتين، تتضمنان انتقادات لأفكار الإدراك المألوف تدور حول قضايا: «الجنس»، و«الكتابة»، و«التجربة».

فى كتابه «تاريخ النشاط الجنسى» « **The History** of Sexuality » يطرح «ميشيل فوكو» « Faucault » المفكر

التاريخي الفرنسي، ما يطلق عليه «الفرضية الكابحة» «repressive hypothesis»، وهي الفكرة الشائعة التي مفادها أن «الجنس» شيء كان يتعرض للكبح في العصور السابقة، وبنوع خاص في القرن التاسع عشر، الذي حارب المعاصرون من أجل تحريره. إن «ميشيل فوكو» يرفض كون «الجنس» شيئاً طبعياً كان مكبوحاً، ولذلك فإنه يقترح أن ننظر إليه على أنه فكرة مركبة أنتجتها مجموعة من الممارسات الاجتماعية، والتحقيقات، والحديث، والكتابة، أو ما يمكن اختصاره في: «الخطابات» «discourses» أو «الممارسات الخطابية» «discursive practices»، التي تآلفت مع بعضها البعض في القرن التاسع عشر. إن كل أنواع الخطاب التي صدرت من: أطباء، رجال دين، روائيين، محللين نفسيين، علماء أخلاق، طبقة عاملة، سياسيين، التي نربطها مع فكرة «الكبح الجنسي» «repression of sexuality»، كانت، في الحقيقة سبلاً لخلق الشيء الذي نسميه «جنساً». يكتب «فوكو» أن:

«فكرة «الجنس» مكنت من جمع عناصر تشريحية، ووظائف بيولوجية، وسلوكيات،

وإحساسات، ولذات، داخل وحدة مصطنعة، كما أنها مكنت الإنسان من أن يستغل هذه الوحدة الزائفة بوصفها مبدأ سببياً ومعنى كلي الوجود، وسراً يمكن اكتشافه في كل مكان».

إن «فوكو» لا ينكر أن ثمة أحداثاً جسدية لعملية الاتصال الجنسي، أو كون الناس يمتلكون جنسا بيولوجياً أو أعضاء جنسية. إنه يدعي أن القرن التاسع عشر وجد طرقاً جديدة تجمع مجموعة من الأشياء التي تكون ذات طبيعة تحتمل اختلافاً تاماً، تحت تصنيف فريد يسمى «الجنس»: وهي تتضمن بعض الأفعال التي نسميها أفعالاً جنسية، مميزات بيولوجية، أعضاء جسدية، ردود أفعال نفسية، وفوق كل ذلك، معاني اجتماعية. إن طرق الناس في الحديث والتعامل مع هذه السلوكيات، والإحساسات، والوظائف البيولوجية خلقت شيئاً مختلفاً: «وحدة مزيفة» «an artificial unity» يطلق عليها كلمة «جنس»، التي عدت فيما بعد بوصفها شيئاً جوهرياً لكيان الفرد. ولذلك، فإنه قد تم النظر إلى هذا الشيء الذي يسمى «جنساً» من خلال طريقة عكسية حاسمة

بوصفه السبب في تنوع الظواهر التي تم تجميعها لإبداع الفكرة. لقد أعطت هذه العملية النشاط الجنسى أهمية جديدة، ودوراً جديداً، بحيث جعلت من النشاط الجنسي سراً لطبيعة الفرد. وفي إطار الحديث عن أهمية «الدافع الجنسى» «sexual urge»، وعن، «طبيعتنا الجنسية» «sexual nature» يلاحظ «فوكو» أننا قد وصلنا إلى النقطة:

> «التي أصبحنا نتوقع فيها أن يصدر فهمنا مما عد لقرون عديدة جنوناً....، وأن يصدر كياننا مما كان مدركاً على أنه دافع غير مسمى. ومن ثم تكمن الأهمية التي نخصها بها، والخوف الوقور الذى نحيطها به، والعناية التي نبديها لكي نعرفها. وقد أدى هذا إلى واقع أصبحت معه عبر القرون أكثر أهمية إلينا من أرواحنا».

إن «الجنس» كما يراه «فوكو» مشيد من خلال الخطابات المرتبطة بالمؤسسات والممارسات الاجتماعية المتنوعة. وهذا يتضمن الطريقة التي يعالج من خلالها الأطباء، ورجال الدين، وموظفو الدولة، والعمال

الاجتماعيون، وحتى الروائيون، مجموعة الظواهر التي يعدونها نشاطاً جنسياً. ولكن هذه الخطابات تظهر «الجنس» كشيء سابق على الخطابات نفسها. لقد قبل المحدثون هذه الصورة بطريقة موسعة، واتهموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بأنها تحاول أن تحكم وتكبح «الجنس»، الذي تشيده، في الواقع، هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية. والتحليل الذى يقدمه «فوكو» يعكس هذه العملية من حيث إنه يتعامل مع «الجنس» بوصفه نتيجة وليس سبباً، أى بوصفه إنتاجاً للخطابات التي تحاول أن تحلل، وأن تصف، وأن تنظم أنشطة الناس.

إن هذا التحليل الذى يطرحه «فوكو» يعد مثالاً لموضوع من مجال التاريخ أصبح «نظرية» لأنه ألهم الناس، واحتضنه المفكرون الذين يعملون في حقول أخرى. إن هذه النظرية ليست نظرية للنشاط الجنسى بمعنى أنها مجموعة من القواعد والمبادئ التي ترمي إلى مفهوم عام، وإنما هي «نظرية» تزعم أنها تحليل لتطور تاريخي بعينه، ولكنها تنطوي، بطريقة واضحة، على تضمينات واسعة. فهي تشجعك على أن تستريب فيما تم تحديده

على أنه شيء طبعي ومعطى. لم لا تكـون هذه النظرية، على النقيض من ذلك، قد تم إنتاجها من خلال خطابات المتـخصصين، ومـن خلال ممارسات مرتبـطة بخطابات المعرفة التي تدعي وصفها؟ فيـما يطرحه «فوكو» إن النظرية هي المحاولة لمعرفة الحقيقة حول الإنسان التي أنتجت «الجنس» بوصفه سراً للطبيعة الإنسانية.

تكمن خصوصية التفكير الذي يصبح «نظرية» في كونه يقدم «إجراءات» «moves» لافتة للانتباه، يستطيع الناس استخدامها في التـفكير حول موضوعات أخرى. أحد هذه الاجراءات يتجلى في الاقتراح الذي يقدمه «فوكو» حول التعارض المفترض بين نشاط جنسي طبعي والقوى الاجتماعية «Power» التي تكبحه، يمكن أن يعد علاقة تواطؤ: «complicity» أي أن ثمة قوى اجتماعية تنتج الشيء «الجنس» وتعمل في الظاهر على التحكم فيه. أما الإجراء الأبعد من ذلك - علاوة على ما سبق ذكره أعلاه - فإنه يمكننا من أن نتساءل عن طبيعة الإنجاز الذي ينتجه هذا التستر «concealment» لعلاقة التواطؤ بين «القوة» «Power» و«الجنس» الذي يعتقد أنها تكبحه: «ما نوع الإنجاز الذي يتحقق عندما يتم

النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تعارض وليست اعتماداً متبادلاً؟ وللإجابة على هذا السؤال يطرح «فوكو» أن هذا الوضع يخفي شمولية القوة أو انتشاريتها» «Pervasiveness of Power». ففي الوقت الذي تعتقد فيه أنك تقاوم «القوة/ السلطة» عن طريق الدفاع عن «الجنس»، فإنك، في الواقع، تشتغل تماماً طبقاً للشروط التي وضعتها «القوة/ السلطة». أو بعبارة أخرى: بقدر ما يبدو ذلك الشيء المسمى بـ «الجنس» واقفاً خارج مجال «القوة/ السلطة»، بوصفه شيئاً تحاول القوى الاجتماعية عبثاً التحكم فيه، فإن «القوة/ السلطة» تبدو محدودة وليست ذات قوة كافية على الإطلاق، أي أنها لا تستطيع أن تدجن «الجنس». على الرغم من ذلك ، فإن «القوة/ السلطة»، في الحقيقة، شاملة أو لديها انتشار، وتوجد في كل مكان . إن القوة، بالنسبة لـ «فوكو»، ليست شيئاً ما يستعمله شخص ما ، وإنما هي «القوة/ المعرفة» « /Power Knowledge»: أي القوة فى شكل المعرفة ، أو المعرفة بوصفها قوة. إن ما نعتقد أننا نعرفه عن العالم، أي إطار المفاهيم التي نفكر في العالم من خلالها ، يمارس قوة

هائلة علينا. إن الزوج «القوة/ المعرفة»، على سبيل المثال، أنتج الوضع الذي يحدد الإنسان من خلال جنسه، أي أنه أنتج الوضع الذي يحدد المرأة بوصفها إنساناً يحقق كيانه كشخص من خلال علاقة جنسية بالرجل. ولذلك فإن الفكرة القائلة بأن الجنس يقع خارج مجال القوة، وفي تعارض معها، تخفي حقيقة الوصول إلى الزوج «القوة/ المعرفة».

وهناك العديد من الأشياء المهمة يمكن ملاحظتها بخصوص هذا المثال عن النظرية. فالنظرية هنا، عند «فوكو» تحليلية، أي تحليل لمفهوم ما، ولكنها، أيضاً بطريقة ملازمة، تأملية، بمعنى أنه ليس ثمة دليل يمكنك أن تنص عليه لكي تتبين أن هذه الفرضية صائبة حول النشاط الجنسي (هناك أدلة كثيرة تجعل طرح «فوكو» مقبولاً، ولكن ليس هناك اختبار قطعي). ويسمى «فوكو» هذا النوع من البحث «النقد الحفري»: «Genealogical Critique» اكتشاف الكيفية التي تنتج الممارسات الخطابية من خلالها ما يفترض أنه طبقات أساسية، كـ «الجنس» مثلاً. إن مثل هذا النقد لا يحاول

أن يخبرنا عن ما يكون الجنس، في الحقيقة، ولكنه يبحث لكي يبين لنا كيف ُخلقت هذه الفكرة. وجدير بالملاحظة، أيضاً، أن «فوكو» في هذا المقام لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق، وعلى الرغم من هذا، فإن النظرية قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب. وهذا راجع إلى أن الأدب يعالج موضوع «الجنس»، ويعد الأدب أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة «الجنس» فيها، حيث إننا نجد ترويجاً للفكرة القائلة إن الذوات الإنسانية الأشد عمقاً مرتبطة بنوع من الرغبة تشعر بها نحو إنسان آخر. وقد مثل هذا الطرح الذي قدمه «فوكو» أهمية للذين يدرسون الرواية، والذين يشتغلون على دراسات الجنوسة « Gender Studies » وما شابهها. وقد كان لـ «فوكو» تأثير خاص، بوصفه مبتكراً لموضوعات تاريخية جديدة مثل: الجنس، والعقاب « Punishment »، والجنون « Madness »، التى لم نكن نظن من قبل أن لها تاريخاً. ويعالج «فوكو» في كتاباته مثل هذه الأشياء بوصفها تشييدات تاريخية، وهكذا شجعنا «فوكو» على أن ننظر إلى الكيفية التي شكلت الممارسات الخطابية لفترة ما أشياءً بما فيها الأدب كنا نسلم بها جدلاً.

أما المثال الثاني الذي نطرحه حول موضوع «النظرية»، فإن له تأثيراً يماثل مراجعة «فوكو» لتاريخ النشاط الجنسي، ولكنه ذا ملامح تشرح بعض الاختلافات داخل حقل «النظرية». إن هذا يمكننا من أن ننظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسي المعاصر «جاك دريدا» «Derrida» لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب «اعترافات» «*Confessions*» لـ «جان جاك روسو» «**Rousseau**». إن «روسو» كاتب فرنسي ينتمي إلى القرن الثامن عشر، وعادة يعود إليه الفضل في تأسيس التصور الحديث للذات الفردية.

ولكن في البداية، لابد من أن نقدم خلفية معرفية موجزة فلقد اعتادت الفلسفة الغربية على أن تميز «الحقيقة» «reality» من «تمظهرها» «appearance»، والأشياء نفسها من «تمثلاتها» «representations»، و«الفكرة» «thought» من «العلامات» «signs» التي تعبر عنها. وطبقاً لهذا المنظور، فإن العلامات أو التمثلات ما هي إلا طريقة للوصول إلى الواقع أو الحقيقة أو الأفكار. وينبغي أن تكون غاية في الشفافية،

كما لا ينبغى أن تكون عائقاً، ولا أن تؤثر أو تلوث الفكرة أو الحقيقة التى تمثلها. في هذا الإطار، بدا الكلام «التجلي الفوري» «immediate manifestation» أو «حضور الفكرة» «presence of thought»، بينما «الكتابة»، التي تعمل في غياب المتكلم، تم معالجتها بوصفها تمثلاً مزيفاً «artificial»، وفرعياً «derivative» للكلام، وعلامة مضللة إمكانياً لعلامة أخرى.

وعندما يكتب «روسو» أن: «اللغات معدة لكي يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط»، فإنه يتبع التقليد الفلسفى الذي صار إدراكاً مألوفاً وشائعاً. وعند هذه النقطة ، يتدخل «دريدا» متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة «supplement»؟ إن قاموس «ويبستر» «Webster» يعرف كلمة «supplement» على أنها شيء ما يكمل أو يضيف. فهل الكتابة «تكمل» الكلام من خلال إضافة شيء جوهري كان مفقوداً، أو أنها «تضيف» شيئاً يمكن للكلام أن يكون تاماً للغاية بدونه؟ إن «روسو» يخص الكتابة، بطريقة متكررة، على أنها مجرد إضافة وزيادة غير جوهرية «inessential extra»، وربما تكون «مرضاً»

«disease» للكلام: بمعنى أن الكتابة تتكون من علامات تقود إلى إمكانية الفهم الخاطئ «misunderstanding» لأنها تقرأ فى غياب المتكلم الذي هو غير متواجد لكي يشرح أو يصحح. ولكن رغم أن «روسو» يسمي «الكتابة» زيادة غير جوهرية، فإنه في كتاباته يعالجها بوصفها ما يكمل أو يسد نقصاً حاصلاً في الكلام: أي أن الكتابة يتم العودة إليها، بطريقة متكررة، لكي تعوض العيوب الموجودة فى الكلام مثل إمكانية الفهم الخاطئ. فعلى سبيل المثال، يطرح «روسو» في كتابه «اعترافات»، الذي يدشن فيه فكرة الذات «self» بوصفها حقيقة داخلية «inner reality» غير معروفة للمجتمع، بأنه اختار أن يكتب اعترافاته، وأن يخفي نفسه من المجتمع، لأنه في المجتمع قد يظهر نفسه «ليس فقط في وضع غير ملائم، ولكن بوصفه شخصاً يختلف تماماً عما أنا أكون..... إذ لو كنت حاضراً فإن الناس لن يعرفوا مطلقاً ما قيمتي». إن «روسو» يعتقد أن ذاته الداخلية «الحقيقية» «true»، تختلف عن الذات التي تبدو في المحادثات مع آخرين، ولذلك فإنه يحتاج للكتابة لكي يكمل العلامات المضللة لكلامه. فالكتابة

تصبح جوهرية، لأن الكلام أخذ خصائص أعزيت سلفاً للكتابة: أي أنه أصبح مثل الكتابة، يتكون من علامات ليست شفافة، ولا تنقل المعنى المقصود للمتكلم أوتوماتيكياً، ولكنها مفتوحة لعملية التأويل.

إن الكتابة إضافة تكميلية للكلام، ولكن الكلام من قبل هذا إضافة تكميلية: إن «روسو» يعتقد أن الأطفال يتعلمون استخدام الكلام بسرعة، «لكي يعوضوا ضعفهم الخاص..... ولذلك فإننا لا نحتاج إلى تجربة كبيرة لكي ندرك كم هو ممتع أن يفعل الإنسان من خلال أيدي الآخرين، وأن يحرك العالم، ببساطة، بتحريك لسانه». من خلال إجراء مميز للنظرية، يعالج «دريدا» هذه الحالة الخاصة بوصفها مثالاً للبنية الشائعة «Common Structure» أو للمنطق: منطق التكملة الإضافية «Logic of Supplementarity» الذي اكتشفه «دريدا» في أعمال «روسو». هذا المنطق يشكل بنية، بحيث يصبح الشيء المضاف إليه «الكلام» بحاجة إلى «التكميلية» «Supplementation»، لأنها تثبت أن لديها الخصائص نفسها، التي كان يعتقد في الأصل أنها تخص التكملة فقط «الكتابة». وسوف أحاول أن أشرح ذلك.

إن «روسو» يحتاج إلى الكتابة، لأن الكلام يتعرض إلى عملية تأويل خاطئة. وبشكل أكثر عمومية، إنه يحتاج إلى العلامات لأن الأشياء نفسها لا تكفي. ويصف «روسو» في كتابه «اعترافات» حبه لمدام «دي وارنز» «Madam de Warens»، الذي كان يسكن في بيتها، والتي كان يناديها «ماما»:

«قد لا أنتهي مطلقاً، لو أنني وصفت تفصيلاً كل الحماقات التي كان يدفعني تذكر أمي العزيزة إلى ارتكابها، عندما تكون غير موجودة. كم مرة قبلت سريري، مستدعياً أنها قد نامت فيه، والستائر، وكل الأثاث في الغرفة، لأنها تخصها ويدها الجميلة قد لمستها، حتى أرض الغرفة التي كنت أنبطح عليها، معتقداً أنها مشت عليها».

توظف هذه الأشياء المختلفة في غيابها بوصفها تكملات/ إضافات، أو استبدلات «substitutes» لحضورها، ولكنها تسفر حتى في حضورها عن البنية

نفسها، عن الاحتياج نفسه لـ «التكملات/ الإضافات». ويتابع «روسو» وصفه:

«وحتى في حضورها، كنت أرتكب تصرفات غير مسئولة أحياناً، لا يمكن أن يلهمك ارتكابها سوى الحب العنيف جداً. في أحد الأيام ونحن على مائدة الطعام، وبمجرد أن وضعت «أمي» اللقمة في فمها، صرخت بأنني رأيت شعرة فيها، فأخرجت اللقمة من فمها ووضعتها مرة أخرى على طبقها، عندها قبضت عليها متلهفاً وبلعتها».

إن غيابها الذي وجب أن يعوضه باستبدالات أو علامات تستدعيها إليه، متناقض، أولاً، مع حضورها، ولكنه يسفر عن أن حضورها ليس لحظة إنجاز وتحقق، وإمكانية للوصول المباشر للشيء نفسه بدون التكملات/ الإضافات أو العلامات. في حالة حضورها تظل البنية والحاجة للتكملات/ الإضافات هي عينها أيضاً. ومن ثم الحدث الغريب أو الخيالي لبلع الطعام الذي وضعته في فمها، واستمرار هذه السلسة من الاستبدالات. حتى لو

كان بإمكان «روسو» أن يمتلكها، كما نقول، فإنه كان سيشعر بأنها تنفلت منه، وأنه ليس بإمكانه إلا أن يتوقعها ويستدعيها، أو «ماما» ذاتها استبدال للأم التي لم يعرفها «روسو» مطلقاً، «أم» ما كان بإمكانها أن ترضيه، ولكنها، مثل جميع الأمهات، قد تعجز عن تحقيق الرضا، وقد تتطلب التكملات/ الإضافات.

يقول «دريدا» إنه:

> «من خلال هذه السلسلة من التكملات/ الإضافات، يبرز قانون أو قاعدة (*Law*): تخص سلسة لانهائية من الوسائط الإضافية/ التكميلية المتعددة، لا يمكن تجنبها، التي تنتج الشئ عينه الذي ترجئه: أي الانطباع بالشيء نفسه أو الحضور المباشر أو الإدراك المنشئي « *originary perception* ». فالمباشرة نفسها مستمدة. وكل شيء يبدأ بالوسيط».

فبقدر ما تريد هذه النصوص أن تطلعنا على أهمية حضور الشيء نفسه، فإنها بالقدر ذاته توضح حتمية

الوسائط. هذه العلامات/ الإضافات هي، في الحقيقة، مسئولة عن الشعور بأن ثمة شيئاً، مثل «ماما»، يمكن إدراكه. إن ما نتعلمه من هذه النصوص هو أن فكرة الأصل مخلوقة من الصور أو النسخ «copies» وأن الأصل، دائماً، مؤجل، ولا يمكن إدراكه مطلقاً. والنتيجة هى أن إدراكنا المألوف والشائع لفكرة الحقيقة بوصفها شيئاً ما حاضراً، ولفكرة الأصل بوصفها شيئاً كان من قبل حاضراً، لا يمكن الدفاع عنه: أى أن التجربة، دائماً، متوسطة من خلال العلامات، والأصل منتج بوصفه نتيجة للعلامات، للتكملات/الإضافات.

ويرى «دريدا» أن نصوص «روسو» مثلها مثل العديد من النصوص، تقترح بأنه بدلاً من التفكير في الحياة بوصفها شيئاً ما تضاف إليه العلامات والنصوص لتمثله، فإنه يجب علينا أن ندرك الحياة نفسها بوصفها مخضبة بالعلامات، ومصنوعة من عمليات الدلالة. قد تزعم الكتابات أن الحقيقة سابقة على الدلالة، ولكنها، في الحقيقة، توضح، كما يقول «دريدا» في عبارته الأثيرة، أنه «ليس ثمة شيء خارج النص»: عندما تظن أنك تتخلص من العلامات ومن النص، لتصل إلى

الحقيقة نفسها، فإن ما تجده يكون نصاً آخر، وعلامات أخرى، وسلسلة من التكملات/ الإضافات. ويقرر «دريدا»:

> «إن ما حاولنا أن نوضحه في تتبعنا للخيط الرابط «للتكملات/ الإضافات الخطيرة» «*Dangerous Supplement*» يكمن في ما نسميه «الحياة الحقيقية» لهذه الكائنات «من لحم ودم»... لم يكن هناك شيء مطلقاً سوى الكتابة، وما كان هناك شيء مطلقاً سوى التكملات/ الإضافات والدلالات الاستبدالية التي يمكن أن تنشأ في سلسة من العلاقات الخلافية «*Differential Relations*»، وتستمر إلى ما لا نهاية، لأننا قرأنا في النص «*in The Text*» أن الحاضر المطلق، والطبيعة، وما نسميه بالكلمات مثل «الأم الحقيقية».... إلخ، لم تكن موجودة مطلقاً، وقد هربت دائماً. إن ما يدشن المعنى واللغة هو الكتابة بوصفها الاختفاء للحضور الطبعي».

هذا لا يعني أنه ليس ثمة فرق بين حضور «ماما» أو غيابها، أو بين حدث حقيقي وآخر خيالي، وإنما يعني أن حضورها يسفر عن نوع خاص من الغياب، لايزال يتطلب وسائط التكملات/ الإضافات.

عادة يتم الجمع بين «فوكو» و«دريدا» معاً بوصفهما ما بعد بنيويين «Post-Structuralists»، غير أن هذين النموذجين لـ «النظرية» ينطويان على اختلافات لافتة للانتباه. فالنظرية عند «دريدا» تقدم قراءة أو تأويلاً للنصوص بحيث تحدد منطق اشتغال النص. أما طرح «فوكو» ليس مبنياً على النصوص (في الحقيقة يورد «فوكو» بطريقة باهرة بعض الوثائق أو الخطابات الفعلية)، ولكنه يقدم إطاراً عاماً للتفكير في النصوص والخطابات عموماً. ويعرض تأويل «دريدا» للحد النظري الذي يمكن أن تنطوي عليه النصوص الأدبية نفسها مثل «اعترافات» لـ «روسو»: أي أنها تقدم أطروحات تأملية واضحة حول الكتابة، والرغبة، والاستبدال أو التكميلية/ الإضافية، كما أنها توجه التفكير حول هذه الموضوعات من خلال طرق تظل متضمنة. أما «فوكو» فلا يبين لنا التبصر والحكمة التي تنطوي عليها

النصوص، ولكن الكيفية التي ينتج خطابات الأطباء، والعلماء، والروائيين، وآخرين، من خلالها الأشياء التي يزعمون أنهم يحللونها فقط. فـ «دريدا» يوضح مدى التنظير الذي تنطوى عليه الأعمال الأدبية، و«فوكو» يوضح مدى الإنتاجية الإبداعية التي تنطوى عليها خطابات المعرفة.

ويبدو أن ثمة اختلافاً فيما يزعمانه، ونوع الأسئلة التي تتمخض عن ذلك. فـ «دريدا» يزعم أنه يطلعنا على ما تقوله أو تعرضه نصوص «روسو»، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو: إن كان ما تقوله نصوص «روسو» صحيحاً أم لا؟ ويزعم «فوكو» أنه يحلل لحظة تاريخية معينة، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو: إن كانت تعميماته الواسعة تنطبق على أزمنة وأماكن أخرى أم لا؟ إن إثارة أسئلة متلاحقة مثل هذه تشكل بالدور طريقنا للوقوع في النظرية وممارستها.

يشرح هذان النموذجان أن النظرية تنطوى على ممارسة تأملية، تخص أطروحات حول الرغبة، واللغة، وهلم جرا، التي تتحدى الأفكار المسلم بها (بمعنى أن ثمة شيئاً

طبيعياً يسمى «الجنس» وأن العلامات تمثل حقائق سابقة). ومن خلال هذه الطريقة، فإن هذين النموذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التى يمكن أن تتأمل الأدب من خلالها. ويظهر هذان النموذجان القوة الرئيسة الدافعة للنظرية الحديثة، التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبعي، وإثبات أن ما كان يظنه ويصرح به الناس على أنه شيء طبعي، هو في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. ونستطيع أن ندرك ما حدث من خلال مثال مختلف: عندما تغني «أريتا فرانكلين» «Arethe Franklin»: «أنت تجعلني أشعر مثل امرأة طبعية»، فإنها تبدو سعيدة لكونها متحققة في كيان «طبعي» سابقاً على الثقافة، وذلك من خلال تعامل الرجل معها. ولكن نصها: «أنت تجعلني أشعر مثل امرأة طبعية»، يوحي بأن الكيان المعطى والمفترض كونه طبعياً هو دور ثقافي، نتيجة تم إنتاجها داخل الثقافة: أي أنها ليست امرأة طبعية ولكنها تريد أن تشعر أنها مثل امرأة طبعية. إن المرأة الطبعية هي نتاج ثقافي.

إن النظرية تجعل أطروحات أخرى مشابهة إلى هذا المثال، سواء كانت مؤكدة أن التنظيمات الاجتماعية

الطبعية الواضحة، والمؤسسات، وكذلك عادات التفكير في المجتمع، هي منتج للعلاقات الاقتصادية القائمة، وصراعات القوة/ السلطة المستمرة، أو أن ظواهر الحياة الواعية قد تكون منتجة من خلال القوى اللاواعية، أو أن ما نسميه «النفس» « self »، أو الذات « subject » منتج من داخل وخلال أنظمة اللغة والثقافة، أو ما نسميه «حضوراً» أو «أصلاً» أو «الأصلي» منتج من خلال الصور أو النسخ ، وهو نتيجة للتكرار.

إذاً ما النظرية؟ ويبرز من خلال ما سبق طرحه أربع نقاط رئيسة:

1 - النظرية تخص معارف متداخلة « interdisciplinary » أي خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية.

2 - النظرية تحليلية وتأملية، أي أنها محاولة تبرز ما ينطوي عليه ما نسميه جنساً، أو لغة، أو كتابة، أو معنى، أو ذاتاً.

3 - النظرية نقد للإدراك المألوف، وللمفاهيم المسلم بأنها طبعية.

4 - النظرية انعكاسية، هي تفكير حول التفكير، وفحص

للمقولات التي نستخدمها فى فهم الأشياء، وفي الأدب، وفي الممارسات الخطابية الأخرى.

ونتيجة لذلك، فإن النظرية تبدو مصدر خوف. وتكمن إحدى الخصائص الأكثر فزعاً للنظرية اليوم في كونها لانهائية. فهى ليست شيئاً ما يمكنك السيطرة عليه أبداً، وليست، أيضاً، مجموعة معينة من النصوص يمكنك تعلمها لكي «تعرف النظرية»، وإنما هي مجموعة لا محدودة من الكتابات التي تزداد دائماً بمقدار ما تروج الفئة الشابة والقلقة من القراء، من خلال انتقاداتهم للمفاهيم الموجهة لمن هم أكبر منهم سناً، لإسهامات حول النظرية لمفكرين جدد، وتعيد اكتشاف أعمال مفكرين قدماء مهملين. هكذا تصبح النظرية مصدراً للخوف، مصدراً ثابتاً للعجرفة «upstagings» ويبدو ذلك من خلال طرح أسئلة مثل:

- ماذا ؟ أنت لم تقرأ «لاكان»!

- كيف يمكنك أن تتحدث عن الشعر الغنائي «lyric» من غير أن تصرف همتك للتشييد التأملي للذات المتكلمة؟

- كيف يمكنك الكتابة عن الرواية الفيكتورية بدون استخدام طرح «فوكو» حول انتشار موضوع النشاط الجنسي، وهيستيريا جسد المرأة، وبدون شرح «جياتري سبيفاك» حول دور النزعة الكولونيالية/ الاستعمارية «Colonialism» في تشييد الذات الميتروبوليتانية/ المتمدنة «Metropolitan»؟

إن النظرية تعرض نفسها، أحياناً، بوصفها مقولة خبيثة «diabolical» تحكم عليك بالقراءة الشاقة في مجالات غير مألوفة، حيث إن إتمام إحدى المهام لن يؤدى إلى راحة ولكن إلى واجبات أكثر صعوبة («سبيفاك»، نعم، ولكن هل قرأت نقد «بينيتا باري» «Benita parry» لـ «سبيفاك»، وردها عليه؟).

ويعود السبب الرئيسي في مقاومة النظرية إلى عدم القدرة على السيطرة عليها. فمهما كان مقدار تمكنك، فإنك لن تستطيع مطلقاً أن تتأكد إن كان واجباً أن تقرأ «جون بودريلار» «Jean Baudrillard»، أو «ميخائيل باختين» «Mikhail Bakhtin»، أو «ولتر بنيامين» «Walter Benjamin»، أو «هيلين سيكسو» «Helene Cixaus»، أو «س. ل. ر. جيمس» «C. L. R. James»،

أو «ميلاني كلين»، «Melanie klein»، أو «جوليا كريستيفا» «Julia kristeva»، أو إن كان بإمكانك أن تنساهم سالماً (وذلك سوف يعتمد، بالطبع، على من تكون، وما تريد أن تكون). إن كثيراً من العداء للنظرية يأتي، بلا شك، من أن حقيقة التسليم بأهمية النظرية يعني أن تصنع التزاماً مفتوحاً « open-ended commitment »، أن تترك نفسك في موضع بحيث تكون هناك، دائماً، أشياء مهمة لا تعرفها، ولكن هذا هو شرط الحياة نفسها.

إن النظرية تجعلك ترغب فى السيطرة، فأنت تأمل في أن القراءة النظرية سوف تعطيك المفاهيم التي تمكنك من تنظيم وفهم الظواهر التي تهتم بها. ولكن النظرية تجعل السيطرة مستحيلة، ليس فقط لأن هناك، دائماً، أشياء كثيرة ينبغي أن تعرفها، ولكن، بطريقة أكثر خصوصية وأكثر ألماً، لأن النظرية نفسها هي تساؤل حول النتائج الجريئة، والفرضيات التي تؤسسها. إن طبيعة النظرية تكمن فى كونها تفسد ما كانت تظن أنك تعرفه من خلال مناقضة الفروض والمسلمات. فأنت لم تصبح مسيطراً، ولكنك لست في المكان الذي كنت فيه من

قبل. إنك تتأمل ما تقرأه بطرق جديدة، كما أن لديك أسئلة مختلفة يمكنك طرحها، وفهم أفضل لتضمنيات الأسئلة التي وضعتها للأعمال التي قرأتها.

إن هذا المدخل القصير لن يجعلك مسيطراً على النظرية، ليس فقط لأنه قصير، ولكن لأنه يجمل الخطوط المهمة للفكر ومناطق الجدل، وبنوع خاص تلك التي تخص الأدب. لقد عرض هذا المدخل لأمثلة من البحث النظري، على أمل أن يجد القارئ من خلاله النظرية قيمة وجذابة، وأن يغتنم الفرصة لمعاينة متعة الفكر.

المراجع:

Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism (Minneapolis*:- University of Minnesota Press, 1982), 66.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. i (New York : Pantheon, 1980), 154, 156, 43.

- حول الكلام والكتابة:

Jonathan Culler, On Deconstruction: *Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89-110.

- Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, Book 3, and elsewhere, quoted in Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976), 141-64.

- «ليس ثمة شئ خارج النص»:

Derrida, *Of Grammatology*, 158

- حول «أريتا فرانكلين» انظر:

Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss, ed., Insid/out: *Lesbian Theories, Gay Theories* (New York : Routledge, 1991), 27-8.

قراءات إضافية:

- Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticsm after Structuralism*. يبدأ بمناقشة النظرية على العموم

- Richard Harland, Superstructuralism: *The Philosophy of*

Structuralism and post-structuralism (London: Methuen, 1987). ينطوى على فحص شامل ومتسع ومثير للبنيوية وما بعد البنيوية.

– فيما يخص «فوكو» انظر:

Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York:- Pantheom, 1984).

- Lois McNay, Foucault : *A Critical Introduction* (New York : Continuum, 1994) .

– فيما يخص «دريدا» انظر:

- Culler, On Deconstruction, 85 - 179.

- Geoffrey Bennington, Jacques Derrida (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

* * *

جدل الاستعارة

مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا

بيير ماراندا

ترجمة علي حاكم صالح

ليس ثمة «نصوص» في المجتمعات الأميّة. ورغم ذلك، «يقرأ» الأنثروبولوجيون تلك المجتمعات بالطريقة التي يقرأ بها مواطنوهم الكتب. وفي دراستنا المتخصصة، نصف بالتفصيل الناس والأحداث والثقافات التي لم تشعر بالحاجة إلى أبجدية ما: أي أننا نحوّل إلى الخطية (التي تفرضها الأوصاف المكتوبة) المجتمعاتِ اللاخطيةَ (لأنها مجتمعات أميّة) التي نصفها. ونحن

نعبّر عن أوصافنا للـ «آخرين» بغية جعلهم قابلين على الفهم من «ذوات» أخرى، ونؤول ما نراه ونجرّبه في ما يسمّى بالمجتمعات الغريبة الأطوار في ضوء الأيديولوجيات التي تشكّلنا عندما نحاول أن ندلي بشهادة حول تنوع الجنس البشري وبناه المتأصلة أيضاً.

ومن هذه الناحية، يكون عالم الأنثروبولوجيا، كما الشاعر، موزّعاً لـ «الأشرطة السينمائية البيتية»، فالأول يقدّم إلماعات حول الأشكال الملغزة للجنس البشري إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف المناطق الغريبة، والثاني يقدّم إلماعات حول الأشكال الملغزة للفكر إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف الأفكار الغريبة. ولكن، ألا تكون مثل هذه المحاولات محاولات نرجسية في الأساس؟ وفي التحليل الأخير، ستكون الاستجابة أما رفضاً («إنه هراء، وأولئك الناس مجانين/ إنه هراء وذلك الكاتب مجنون!»)، أو قبولاً («مدهش! يا له من شيء جميل!). ونحن نقول إن الرفض يُظهر عجز القارئ عن التكيّف مع المعايير الجديدة. ولكن، ما القبول؟ حينما يحوّل المرء مجتمعاً أو قطعةً أدبيةً إلى شيء منسجم مع أهوائه وثوابته الخاصة،

حينها، فقط، يكون له شعور بالفهم الخاص. وحينما يكوّن معنى لمثير جديد، حينها، فقط، يكون له انطباع عن إدراك وحياة أغنيَيْن[1]. ألا يمكننا القول إن مهمات عالم الأنثروبولوجيا ومهمات الشاعر لا تختلف عن مهمات مؤسسات الفندقة المتعددة التي تمكّن السائح من رؤية العالم من دون أن يتخلّى، أبداً، عن الأثاث المطمئن ووجبات الطعام حتى في البلدان الأكثر غرابةً ورعباً؟

إنني أقارب موضوعي حسب نزعاتي وحدود اهتماماتي، أي نزعات وحدود عالم أنثروبولوجي بنيوي. وتتضمّن حدود اهتماماتي معرفة مقتصرة على الدراسات الأدبية. ولذلك، قد تكون افتراضاتي عادية تماماً بالنسبة لمثل هؤلاء «القراء في نصي» الذين يقرؤون بشكل أفضل. وعلاوةً على ذلك، فإن بعض الحدود تفرض نفسها. وعلى الرغم من أهميتها لدراستي، فلا يمكنني، هنا، أن أمضي في نظرية التأويل التي طوّرها علماء الاجتماع الكميون quantitative social scientists، ولا النظرية المعارضة، كما يبدو لدى علماء المنهج العرقيين ethnomethodologists. إن البحوث التي أُنجزت حول نموذج الإدراك في علم النفس الاجتماعي، وفي الفسلجة

التطورية (علم وظائف الأعضاء)، وفي علم الحاسوب، هذه البحوث مهمة على حد سواء. وسيميز القراء المطلعون على هذه الحقول الأفكارَ التي استعرتها من أجل مقتربي، رغم أنني لم أتردد في الاعتراف بها صراحة.

إن نزعتي هي الاتفاق مع ليفي شتراوس في أن «الأساطير تفكّر من خلال الناس». وهذا يعني أن البنى الدلالية التي تحكمنا تفكّر فينا. والتقاليد التي تطوّق حيواتنا «تتفكر ذاتها»، أي أنها تتجلى وتكشف عن مصادرها الدلالية من خلال الناس الذين يتخلّلونها والذين يؤبّدون هذه التقاليد عبر الزمن. بعبارة أخرى، تعبّر «الأساطير» والأيديولوجيات والقوانين الدلالية للثقافات والثقافات الفرعية عن نفسها من خلال حامليها الذين يصوغون عملية التفكير والأفكار المقبولة والمواقف[2].

إن للثقافات - الأنظمة الدلالية - ثباتاً وحركيةً خاصين بها. وثمة حقول دلالية يكون الثبات فيها شديداً: مثل أسماء القرابة، وتعاليم الكنائس المتزمتة، والتصور بشأن وظائف الجنس sex. وثمة حقول دلالية أخرى تكون الحركية فيها عاليةً في عصور معينة من

التاريخ: مثل الأسلوب والزِّي، وبعض مجالات التقنية: «فالثبات يتيح للناس إمكان الإيمان، وللكهنة تقديم المواعظ، وللأصدقاء الثقة بعضهم ببعض. والحركية تتيح للناس إمكانية التأقلم مع عوارض الزمن، وللشعراء والأنبياء إنجاز أنظمتهم الدلالية، إنها تتيح للناس إمكانية الوقوع في الحب»(3).

المخططات الدلالية واحتمالات الترابط:

تتحكم المخططات الدلالية بأفكارنا وعواطفنا. إنها شبكات ثقافة خاصة نستبطنها عندما نخضع لعملية التكيّف الاجتماعي. وتكون هذه الأواليات ذات أثر في تشكيل الصنف، وكذلك في تأسيس، واندماج، أو رفض العلاقات بين الأصناف:

ضمن عالم دلالي ما، تكون بعض توليفات العناصر - أي العلاقات القائمة بينها ـ سائداً، والآخر مباحاً ولكنه نادر، ويكون بعضها الآخر شعرياً أو مهجوراً، ويكون البعض الأخر مُقصىً.... ويمكننا القول، بزعم من روسو، إن التواصل الإنساني عقدٌ اجتماعي يرتكز على مجموعة من القوانين غير المدركة، وإن أساطير

ثقافة ما تتضمّن تشريعاتها الدلالية. وفيما إذا كان بالإمكان اختزال هذه المسألة إلى عملية جبرية، فإنها تعتمد على قوة المحلِّل. ومهما تكن الظروف، فالقواعد موجودة، وتتجلى عبر حقيقة أن أولئك العاجزين أو غير الراغبين في الالتزام بها والمشروطين بها إما أن يُحبسوا في المصحّات أو أن يُعزلوا بوصفهم غريبي الأطوار[4].

ولكي نجعل الكلام أكثر وضوحاً، دعونا نضربْ مثالاً على ذلك. سيكون من الممكن تقدير درجة، ومن ثمة بناء نموذج احتمالي، قبول الاستعارات الآتية في ثقافاتٍ من النمط الأوروبي[5]:

الاستعارات	المقبولية
الوقت نقود	٪100-90
الجمال نقود	٪40
الحب نقود	٪25
البول نقود	٪1

«الوقت نقود» هي استعارة يمكن ترجمتها إنْ لم تكن مترجمة على نحو مناسب، ويمكن فهمها وقبولها في

جميع الثقافات التي يمكن أن ينتسب الوقت فيها إلى صنف «السلعة». وستكون العبارة نفسها صحيحة قواعدياً في العديد من اللغات الميلانيزية، ولكنها ستظلّ غير مفهومة؛ لأن الوقت ليس سلعة في تلك الثقافات. إن علاقة التعادل المتأسسة في تلك الاستعارة هي قول سائد - مثل سائر - في ثقافتنا، إذ ليس هناك شكوك في مقبوليتها، وهي واسعة الانتشار بيننا، إلاّ أنها على العكس بين أعضاء ما سُمِّيَ (على نحو ملائم) بالثقافة المضادة.

«الجمال نقود» هي استعارة أقلُّ ألفة. وسيحتجُّ أناس عديدون عليها لأنها تعبّر عن نظرة تجارية. رغم أن للفن والجماليات إجمالاً قيمةً سوقية، ورغم أن الشخص «الجميل» يمكن أن يحقق زواجاً مربحاً، إلخ...، فالعبارة ستُشعِر بالفجاجة عضواً مثقفاً ثقافة عادية من أعضاء مجتمعاتنا. وستكون هذه العبارة مبهمة تماماً بالنسبة للميلانيزيين؛ لأن تصوّرهم لـ «الجمال» (مثل تصوّر أفلاطون له) غير منفصل عن تصوّرهم لـ «الخير»؛ ولأن كلا التصوّريْن يُعبَّر عنهما، بشكل مشترك، بكلمة واحدة - مثل لاو Lau، «دايانا» - قد تفسَّر على أنها

«الكمال والصفاء الناجمان عن النظام التعاملي و/ أو الكوني». ولا علاقة لهذا التصوّر بـ «السلعة».

«الحبّ نقود» استعارة ستُقبَل على مضض أكثر من استعارة «الجمال نقود». وسيرفضها أغلب أعضاء مجتمعاتنا؛ لأنها تدنيس شائن، أو أنهم سيؤولونها على نحو يدعو إلى السخرية. وقد يكون سبب ذلك هو، إلى حد ما، إن في مخططنا الدلالي، كما تجلّى في العهد الجديد، ترابطاً بين الشيطان والنقود، وبين الله والحبّ، ترابطاً لم تُعَرِّه الرؤية الفيبرية [نسبة إلى ماكس فيبر] للرأسمالية بشكل تام. وبالمقابل، سينسجم الميلانيزيون مع هذا التعادل: أي أن حبَّ أرواح الأسلاف يجلب الثراء لزعماء العشيرة الورعين: ومن هنا قد يكون الميلانيزيون أكثر اعتقاداً بفيبر من أغلب مواطنينا.

ستكشف الاستعارة الأخيرة - «البول نقود» - «عقلاً مريضاً» أو لغة سوريالية بين الميلانيزيين وبيننا أيضاً. إن مثل هذه العبارة مُقْصاة في الكلام العادي ليس على أساس أنها تنتهك قواعد آداب السلوك فقط، وإنما لأنها تنتهك قواعد علم الدلالة أيضاً. وهكذا نصل إلى حدٍّ نظامنا المشابه للأنظمة التي تتحرك ضمن إطار

الفكاهة. فمثل هذه العبارات اللامقبولة تبيّن أننا لا نستطيع الكلام أو حتى التفكير بحرية مثل الحرية التي يمكننا بها الرغبة في الاعتقاد بشيء ما. فثمة تقييدات - خارجية وداخلية - على درجات حريتنا الفكرية[6]. والنمط نفسه من المقاييس يقيّد التأويل، أي يقيّد الرفض والقبول.

لكي نختتم هذا القسم من المقالة، أودّ أن أؤكد أن الأصناف الدلالية هي تصنيفات ثقافية خاصة، وأنها تتألف من مجموعات استبدالية تكون صلاتها بالمجموعات الأخرى (أي الوقت والنقود) محدودة ومحددة. و«الصلات» هي، في الواقع، معاملات الترابط التي يمكن أن تقاس، سواء أكانت في الكلاَم العادي أم في الخطاب الشعري. وتشكّل مجموعة هذه القياسات شبكة من احتماليات التحوّل التي تمكّن المحلّل من أن يتنبّأ بأنه حالما يكون المرء في حالة دلالية لـ «الوقت» أو «الحبّ» أو «البول» ستتجسّد بعض التوقعات على نحو يكشف تركيباً ما (سنتاگم) بينما تكون التوقعات الأخرى غير واردة، وكلما كانت التوقعات أكثر وروداً، كان الاستعداد لقبولها أكثر. إن صانعي الألغاز،

والشعراء، وصانعي الأساطير، والمغنين الشعبيين، والمتخصصين بالإعلانات، هم المنظمون الدلاليون الذين يمكنهم أن يزيدوا أو ينقصوا احتماليات الترابط؛ ولذلك فهم يتحكّمون بالتدفّق الدلالي في الشبكات التي توفّر بنية التواصل التحتية لمجتمع ما[7]. إنهم يستخدمون بنى الصيغة المبتذلة (كليشيه) وبنى الاستعارة؛ ولذلك وبخلاف (الاحتمالية الدنيا)، ستنشط الروابط، في حين أنهم، في الوقت نفسه، يوجّهون «تسلسل أفكار» الجمهور بعيداً عن بعض الروابط الدلالية الأخرى.

تذويت المخططات الدلالية وثباتها:

يُبَنْيِنُ التعليم الرسمي أواليات الاستجابة العقلانية للناشئة. إنه يكيّف أجيال المجتمع الناشئة من أجل استمرارية المجتمع: إنه يكيّف الشباب ليفكروا طبقاً للنماذج المقبولة، أي النماذج التاريخية والجمالية والاجتماعية والدينية إلخ.... وهو يستنبط هذه النماذج من أجلهم. إن مجموعة أواليات الاستجابة العقلانية المكتسبة من خلال التعليم وأنشطة عقلية أخرى (القراءة والمحادثة، إلخ ...) تحدد في الشباب ما سمّاه جاك لاكان

تركيبهم العقلي الذي سيصبح - وهذا ما تأمله الطبقات الحاكمة - نظامهم العاطفي أيضاً. وهكذا، يكون التعليم الرسمي جزءاً مهماً من أواليات بقاء المجتمع[8].

إن قسماً كبيراً من الأدب ينجز الوظيفة نفسها. فللأدب جمهور لأنه حتى إذا كان ينعم بقسط من الحرية تمكّنه من أن يكون جريئاً واستكشافياً أكثر من التعليم، فإنه يبقى، جوهرياً، محافظاً في أهدافه: فالبدائل المقترحة في أغلب الروايات والقصائد والمسرحيات غير المألوفة هي بدائل لا تضرّ النظام القائم، أي أنها ضدّ البنية التراتبية ذات الديمقراطية الزائفة لمجتمعنا.

إن ما يوازي ويكمّل التعليم والأدب هو الفلكلور والفن الشعبي اللذان يبنْيِنان أواليات الاستجابة «العاطفية» لشبابنا. ومن هذه الناحية، تشكل الساعات الطويلة التي يقضّيها المراهقون بالاستماع إلى أشرطة التسجيل المحببة إليهم عملية تكيّف مهمّة. فذواتهم النامية تكون مقولبة ومتأثرة، دلالياً، بخصوصية غرفهم، وبالجلسات الموسيقية رفقةَ الآخرين، وبالرقص على «الأغاني الشهيرة» (ليونارد كوهن). ويحدث هذا خلال

عرض التراكيب (السنتاكمات) العاطفية التي بها يسعى صانعو الأفلام والشعراء، وربما قبل كل شيء، المغنون الشعبيون إلى أن يؤلفوا ويعيدوا تأليف نماذجهم الثقافية الناشئة عن القلق. والنتيجة معجم من الكلمات المشحونة (شهواني، فتاة، إلخ ...) وتركيب من العواطف («الحب يدعوك باسمك»، «عبر الكون»، إلخ ...). وهكذا يبنْيِنُ المغنون والمنظمون الدلاليون الآخرون «انفعالات» جماهيرهم الذين هم هدفهم عبر تحديد نظام انفعاليّ (تحديد لاكان للذات) في الذوات، ويزوّدهم جمهورهم بتواطؤ معتمد على الوسائل المنتخبة بتلقائية للإعلاء من شأن الذات.

وبأي حال، ومهما تكن جرأتهم، فليس هناك فنٌّ ثوريّ أو ثقافة مضادة يمكنهما أن يغيّرا مخططنا الدلالي الراسخ. إذ سيتطلب الأمر أكثر من كتاب رمزي Bible جديد، وأكثر من حروب عالمية كيما تتبدّل، بعنف، بداياتنا في القبول والرفض. لقد طورنا أواليات دفاع (ضدّ البطالة والركود والتهديدات الأخرى للثقة بالنفس) يمكننا بها، وبسرعة، أن نلطّف ونطبّع سلسلة جدٌّ كبيرة من التحديات التي أكرهتنا، منذ عقود قليلة، على أن

نجدّد بنى تفكيرنا ، يبيّن هذا الأمر أن النظام الدلالي، وإذاً النظام الاجتماعي، ناجح في مجتمعاتنا.

إن المواقف وأنظمة القيم الخاصة بنا تستمد ثباتها من علاقة تراتبية لهيمنة البيئة الطبعية والاجتماعية (بدلاً من علاقة التكافل مثلاً). والحالة الوثيقة الصلة بموضوعنا هي تصوّرنا للملكية التي تحكم سلوكنا وأفكارنا فيما يتعلق بالناس والأشياء أيضاً[9]. وفي الحقيقة، فإن لنا الحقّ القانونيّ لقتل شخص يحاول أن يسرق شيئاً نملكه، فحقوق الملكية تتجاهل حقّ كائن إنسانيّ آخر في الحياة.

هل يُحدث، مثلاً ،تأثير الماركسية أو البوذية، في الأخير، تحوّلاً من رضانا الذاتي وغطرستنا إلى اعتراف بأولويات مختلفة لم يستطع حتى ديستويفسكي أو شتاينبك أن يغرسوها فينا؟ ويبدو أننا مشروطون، على نحو يدعو لليأس، بأسطورة («تفكّر في نفسها» من خلالنا) تفوّقنا، وبأسطورة المهمة التي يستلزمها ذلك التفوّق، تلك المهمة التي يجب أن تلقي على بقية الجنس البشري، وبشكل قوي، الضوء الأخير الذي كنّا محظوظين بما فيه الكفاية لأن نرثه من أسلافنا العظام.

التأويل: القبول والرفض

طبقاً للرؤى السابقة، فأن «نؤوّل» هو أن نقبل ما ندركه، وندع ما يتعارض مع مخططنا الدلالي. فالقبول ثمرة النرجسية التي هي بذاتها أوالية من أواليات البقاء. والنرجسية، حسب فرويد، هي شبكة البنية التي تمكّن الناس من أن يحددوا ويحتفظوا بهوياتهم على نحو عقلاني وعاطفي، ونتيجة لذلك فهم يديمون أنفسهم. فالفن، شأنه شأن الحب والأنثروبولوجيا، يقوّي من استكشاف مصادر الذات، كما يولّد التعددُ في المرايا صورة ملائمة، ظاهرياً، لأن تصبح واقعاً.

إن جمهوراً ما هو جمهور من المؤيدين. فالجمهور يبرز من خلال الحاجة الإنسانية لإثبات المرء لنفسه قدرتَه على المواكبة، أي أن بإمكان المرء أن يردَّ العشوائية المقلقة في العالم والتاريخ إلى نموذج. فالمغنّي، وصانع الشريط السينمائي، والشاعر، وأي منظّم دلالي مختص يعرفون كيف يُطَمئنون جمهورهم المؤيِّد عبر منحه إيماناً متجدداً بكفايته العقلية والعاطفية. وعلى أية حال، ومن أجل أن يشتغل النص، ومن أجل أن يحرز مؤلفه جمهوراً مؤيداً،

يجب أن يكون مقبولاً بما فيه الكفاية بحيث يكون القارئ منفتحاً، في الأقل، على تدفّق النص. وحالما يبدأ تدفق النص، فإن زخمه الدلالي سيحمل القارئ عبر شبكة فرعية من الترابطات الجديدة أو المطروقة. وستكون النتيجة ترسيخ عمليات تفكير الذات من خلال ما يمكن أن يسمى «الاختراق الدلالي» - وهو الاقتحام المطلوب أو المسموح به في الأقل - الذي ينجز، ضمن القارئ، فعلَ الحياةِ بشكل تام: فالنص هو الضوء الموجَّه إلى وجهي الذي يمكّنني من أن أرى ذاتي بمرآة وحيدة الاتجاه أمسكها أمام الذات، والنص يتيح لي - نرسيس - أن أُعجَب بعقلي، وأن أؤمن بنفسي؛ ونتيجة لذلك، أن يكون لي انطباع بأنني أحيا على نحو أمثل. ومن جهة أخرى، يمثّل الرفض، أو القبول المضاد، حركة سلبية ليست أقلَّ تأثيراً في التنظيم الدلالي من القبول نفسه.

قبل خمسين عاماً تقريباً وصف ياكوبسون بما فيه الكفاية تأثير كلا هذين الشكلين الأوليين من التأويل، أي القبول والرفض:

«إن عدد المواطنين التشيكوسلوفاكيين الذين قرأوا، مثلاً، قصائد نزفال Nezval ليس عدداً كبيراً. وبقدر ما

قرأوها وقبلوها، فإنهم ومن دون وعي سيمازحون صديقاً، ويشتمون خصماً ويعبرون عن عواطفهم، ويبيحون بحبّهم، ويتجاذبون أطراف الحديث في السياسة بصور مختلفة نوعاً ما. وحتى إذا قرأوا هذه القصائد ورفضوها، فلن تبقى لغتهم وطقوسهم اليومية بمنآى عن التغيير. وستنتابهم، لوقت طويل، فكرة ثابتة: وهي قبل كل شيء أن لا يتشبّهوا بنزفال هذا. وسيتجنبون، بكل الطرائق الممكنة، حوافزه، وصوره، وصياغته. وعلى أية حال، فإن معاداة قصائد نزفال هي حالة نفسية تختلف تماماً عن الجهل بهذه القصائد. وسينشر معجبوه والمنتقصون من قدره حوافز شعره وتنغيمات هذا الشعر، وكلماته وعلاقاته، باطراد، حتى يشكلوا لغة الناس ومزاجهم الداخلي، أولئك الناس الذين يعرفون نزفال من الأخبار اليومية لجريدة **Politicka**[*] فقط»[10].

إن التحدي هو نفسه دائماً. فكيف يدافع المرء نفسه، بشكل فردي أو مجتمعي، ضدّ ما نسميه «الإنتروبيا entropy» [العشوائية]»، وكيف يبقى، خلال الزمن، محتفظاً باللايقين المنبثّ في مستهلّ ثقافة معينة، وكيف يحافظ على الثبات والسكون - أي القابلية على التنبؤ

- رغم ازدياد الفوضى في كل مكان، وكيف يحتفظ بالشعور في أن قوى شخص ما في تجربة التنظيم تفي بالمراد[11]؟ ويمكننا أن نقول عن أيّ «نصٍّ» ما كتبتُه في مكان آخر عن الأسطورة:

«تتوقّف حياة الأساطير على إعادة تنظيم المكوّنات الموروثة بإزاء الظروف الجديدة، أو على نحو متبادل إعادة تنظيم المكوّنات الجديدة والوافدة في ضوء الموروث. وبشكل عام، فإن عملية الأسطرة هي وسيلة تعليمية يُرَدُّ بها اللامعقول، العشوائي، إلى المعقول، أي إلى نموذج: فقد تكون الأسطورة أكثر شمولاً من التاريخ»[12].

لقد حددنا، منذ زمن طويل، أوالية دفاعنا التي تمثّلت في مسلّمة أن الثقافة أرفع منزلةً من الطبيعة[13]. وهذا ينحو بشعوبنا إلى المبالغة في تقدير التقنية، وإلى تنمية الأيديولوجيات الإمبريالية، وإلى تأييد البنى التراتبية، أي إلى قبول الخطابات التي تدور حول تلك المسالك من التفكير ورفض الخطابات المضادة. وهكذا، يتعيّن على التأويل أن يرتكز على دراسة ما دعوتُه، في مكان آخر، الخطاب التحتيّ l'infra-discours

(sub-discourse)[14] التحتي بمعنى الثانوي الذي يغطّي عليه خطاب رئيسيّ. [المترجم]. ولكن كيف تعمل أواليات الدفاع هذه؟ وكيف تنمو القوة الدينامية من الثبات، وكيف ترسّخ هذه القوة الدينامية ذلك الثبات بالمقابل؟ وكيف يدرك الناس أنفسَهم في مؤرخيهم وشعرائهم وأنبيائهم ونقادهم؟

ومما له دلالة أن عدداً كبيراً من المجتمعات يتخذ أسطورة الأفعى التي تطرح جلدها نموذجاً لما يكون شبيهاً بالبقاء. إن النموذج صحيح على مستوى الوجود المشترك لأعضاء مجتمع ما. فالمجتمع، أو الاتحاد بمصطلحات تقنية، كيان يبقى حيّاً بعد موت أعضائه. والناس - الذين يخلف كما يبدو أحدهم الآخر في استبدال مستمرٍّ للشيوخ بالشباب - هم وحدهم الجلود المتعاقبة للمجتمع الذي منح أسلافنا، ويمنحنا، وسيمنح أخلافنا هوية مكتسبة من خلال مخططات دلالية خاصة.

إن الثقافاتِ مجموعةٌ من التصنيفات المواشِجة والمبادئ التصنيفيةِ. وفي حين تمنحنا التواصل مع العَالم «الخارجي»، تصنّف وتقعّد المعالجات المتناوبة والمكبوتة لذلك «العالم» نفسه. ويبدو أن مصادرنا الدلالية

محدودة. ولذلك، وفي حين نفتقر إليها لنستقل فكرياً، نحن نكافح من أجل التخلّص من التصنيفات التي تبنْينُنا وتسجننا من الداخل. ومهما يكن عدد ونوع الجواهر التي نصقلها، فإننا نخفق في أن نعيد إليها الشفافية، وهي تخفق في أن تعكس وجوهاً غيرَ وجوهنا. يحاول الشعراء، كما الأنثروبولوجيون، البلوغ إلى ما وراء مثل هذه التصنيفات. إذ يتواصل شعورهم بالقوة ماداموا يبقون غير واعين بأن العمليات التي يستمدون منها الشعور بالوجود «الحرّ» هي نفسها العمليات التي بَنْيَنَتْهم منذ البداية[15]. ويحقق بعض الشعراء وبعض الأنثروبولوجيين انعطاف العوالم الدلالية (ملارميه: «لقد قرأتُ الكتب كلَّها، ويا للحسرة، فأنا حزين») ويصبحون واعين، على نحو مؤلم، بأن المرء كلما دفع الحدود إلى الخلف باطّراد أصبح أكثر انجذاباً إلى نقطة انطلاقه، (يقول ت. س. إليوت: «في بدايتي تكون نهايتي»). ولكن، كيف يتسنى للمرء أن يفكّر من دون تصنيفات، وكيف يتسنى له أن يخطوَ خارج نفسه، وكيف يتسنى له أن يتجاوز نظامه الدلالي ويستمر في الوجود؟

لنلقِ الآن نظرة فاحصة على ما نعنيه بالعيش

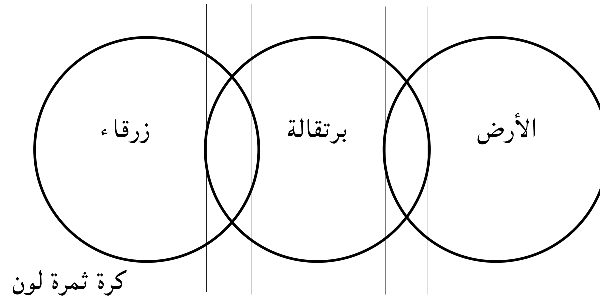
والتفكير ضمن نظام أو مخطط دلالي. وأولى المهارات التي نحتاجها هي أن نكون قادرين على ردِّ العشوائية إلى نموذج. وهذا يتطلب منّا قابلية على التلاعب بالتصنيفات (أي استخدام الغموض). وكيما نحقق هذا، نحن بحاجة إلى إنجاز عمليات جدلية معينة: لفظية وتصوريّة. وعلى الرغم من أنه لا يمكن أن توجد ثقافة تفرض أحادية معنى مطلقةً، فإننا بحاجة إلى أن نكون متآلفين مع تصنيفاتها المهمة. والعمليات الجدلية تُنجَز في العملية الشعرية، وكذلك في التأويل وكتابة التاريخ، وفي النظرية السياسية، وحتى في الفيزياء النظرية. وسيبيّن المثال الآتي - الذي يعود إلى الاستعارة - جدلية قوة توافقية ضمن مخطط دلالي ما:

La Terre est bleue comme une orange

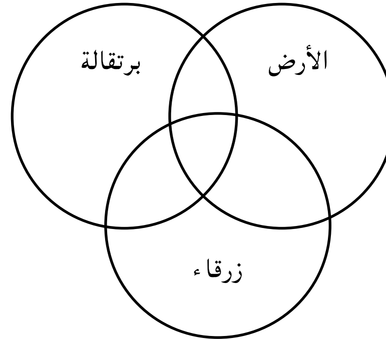
الأرضُ زرقاءُ مثلُ برتقالة[16]

تبدو لي استعارة بول إيلوار عملية جدلية ممتعة لسببين: (1) فهي تسلسل كلمات راسخة بقوة، ودلالات إيحاء، ودلالات مطابقة اعتيادية، ومع ذلك فهي ليست اعتيادية، (2) وهي تتلاعب بالتصنيفات بطريقة تشوّش ثبات الترابطات الاعتيادية: فالاستعارات «الجيدة»

تصدم العقل بخلاف خمول الترابطات التي يمكن التنبؤ بها بسهولة. ولدينا هنا في هذه الاستعارة تصنيفات مبتذلة يكون معامل ترابطاتها الخطية مع تصنيفات مبتذلة أخرى عالياً، وقيمة الصدمة هي ثمرة فجائيتها (أي احتماليتها الدنيا) وترابطها اللاخطي. (انظر الشكلين 1 و2)[17].



شكل 1: التركيب الخطي العادي



شكل 2: التركيب اللاخطي الاستعاري

المقولات:

لدينا، هنا، ثلاث مقولات صريحة: «الأرض» و«اللون» و«ثمرة»، ومقولة ضمنية واحدة هي شكل «الكرة». يمكن أن تكون نعوت هذه المقولات أكثر تعميماً: أي أنها أكثر بالنسبة لمقولات صريحة أخرى: «كوكب سيّار» و«طيف» و«تغذية»، وتكون بالنسبة للمقولة الضمنية «هندسة»، لكننا لا نحتاج إلى أن نسهب في هذا الموضوع. فالمسألة الأساسية هي أن هذه المقولات أبنية خاصة بثقافتنا، ويمكن لهذا أن يُختبَر، تجريبياً، عبر عمل اختبارات لترابط الكلمة[18]. وفيما يتعلق بالمقولة الضمنية، فإنها مثبتة على أساس كُتيبات الجغرافية في المدارس الابتدائية الفرنسية التي يتعلم فيها الأطفال أن الأرض ليست كرةً كاملةً، وإنما لها، بالأحرى، شكل برتقالة، لأنها مسطحة، قليلاً، عند القطبين. لاحظْ أن هذا العامل الدلالي - الذي يؤخذ بنظر الاعتبار في الاستخدام التحليلي للمقولة الضمنية «كرة» - ربما يكون مقتصراً على الثقافة الفرنسية: فأنا لا أعرف ما إذا كانت كُتيّبات الجغرافية الأنجلوسكسونية والألمانية وأخرى غيرها تستخدم الاستعارة نفسها، وإن

لم تكن تستخدم الاستعارة نفسها ، فإن الترابط الكروي (الأرض = برتقالة) لن يرد ، بسهولة، على ذهن القراء من تلك الثقافات. وعلاوة على ذلك، مادامت بعض كتيّبات الجغرافية الفرنسية الحديثة لم تعد تستخدم الاستعارة تلك، فإن الصفة الكروية قد تفقد أهميتها عبر الزمن بسبب هذا التغيّر في مواد التعليم.

إن تركيب النمط الخطي الأول (الشكل 1) يولّد مثل هذه الاستعارات البسيطة مثل «الأرض برتقالة»، في حين يولّد النمط اللاخطي الثاني (الشكل 2) استعارات معقدة مثل «الأرض برتقالة زرقاء». ويمكن للتركيبات الخطية المبتذلة أن تتسع إلى حد بعيد: فغالباً ما يكون بالإمكان إضافة عنصر جديد إلى العنصر الأخير، حتى يصل التركيب إلى طريق معجمي «مسدود» (وبكلمات أكثر دقة، إلى «حاجز ممتصّ») أو أن يلتفَّ عائداً إلى أحد العناصر السابقة في السلسلة (حاجز عاكس). مثال ذلك «الأرض برتقالة، البرتقالة كرة، الكرة خُصية، الخُصية زيتونة، الزيتونة حشرة، الحشرة سيارة فولكسواجن، سيارة الفولكسواجن أرنب، الأرنب سنجاب»، وإلخ. والراجح أنه لا يمكن للتركيبات

الاستعارية اللاخطية أن تتجاوز حدَّ خمسة عناصر، ولا أعرف أية دراسة في العمق الاستعاري أمكنها تقصّي هذه المسألة نظرياً أو تجريبياً. سيتعيّن على المقتربات النظرية أن تعنى بالبُعد N [أي أن تُعنى بعدد لامحدد من الأبعاد. المترجم] للتمثيلات اللاخطية التي يمكن أن ينجزها العقل البشري، وسيتعين على المقتربات التجريبية أن تحلل البعد الفعلي للاستعارات المعقدة جداً والتي أنتجت سابقاً، والتي ستكون على الأرجح على طول القصيدة.

ومن بين المقولات التي ألّفها إيلوار، تبدو مقولتا «الأرض»، و«زرقاء» غير غامضتين. إن «الأرض» كلمة متساوية في الامتداد لمقولة ما، وكلمة «رزقاء» تعود إلى مقولة ذات تنظيم أعلى وهي «اللون». ومن جهة أخرى، تكون مقولة «برتقالة» غامضة مادام من الممكن أن تنتسب إلى مقولتين ذواتي تنظيم أعلى وهما «الثمرة» و«اللون». وسيكون من السهل فهم المعنى المعطى في المعجمات لهذه الكلمات الثلاث، ومن ثم - وبمعونة اختبارات ترابط الكلمة - بناء نموذج احتمالي لمظاهرها الدلالية الاجتماعية الخاصة (طبقاً لمتغيرات

مثل المنزلة، ودرجة التعليم، والمهنة، والعمر، والجنس، إلخ). ولكن هذا كله ليس ضرورياً لإدراك أن إيلوار قرن هذه المقولات بطريقة تبدو فيها متنافرة[19]. والعلاقات «الصادمة» المقامة بين المقولات هي علاقات جدلية بطبيعتها، وهي ثمرة ثلاث أواليات أساسية مُيِّزتْ، منذ زمن طويل، في الأنثروبولوجيا الرمزية[20]. وبموجب الأسبقية المنطقية تكون أولى هذه الأواليات الردّ *reduction*، والثانية هي التشاكل *homology*، الثالثة هي القلب *inversion*.

العمليات التي تُجرى على المقولات:

تردّ العملية الأولى الأرض والبرتقالة إلى شكليهما، شكل كرة مسطّحة قليلاً عند قطبيها. وتقيم العملية الثانية تشاكلاً بين الكرتين: فكلاهما عضوان في الصنف نفسه من الكرات (المسطّحة)[21]. والعملية الثالثة هي القلب، وهي عملية جدلية بطبيعتها: ففي الوقت الذي يؤكد فيه إيلوار أن الأرض مثل برتقالة، ينفي ذلك. فكل شيء يحدث كما لو أن الشاعر كوّن الفرضيات الآتية

(وسواء أفعل هذا أم لم يفعله فإنه غير مهم، مادام يعدّ تمريناً في التأويل، أي في بنينة نموذج يمكّنه من أن يصوغ شرائط التماسك الداخلي للاستعارة؛ وبذلك يمكن مواجهة التحدي السوريالي عبر إظهاره قابلاً للتعديل - الاختزال - إلى العمليات المنطقية):

شكل (أرض = برتقالة)

لـــون (أرض # برتقالية)

يمكن أن تبنى الفرضية الأولى، بتحديد الشكل عاملاً، على أساس النماذج الفكرية الفرنسية (اتصلت الكتيبات المدرسية الابتدائية هنا بالشعر). وتتمثل الفرضية الثانية في أنه حتى إذا لم يكن أحد يعرف ما لون الأرض حقيقةً، فمن المؤكد أنها ليست برتقالية.

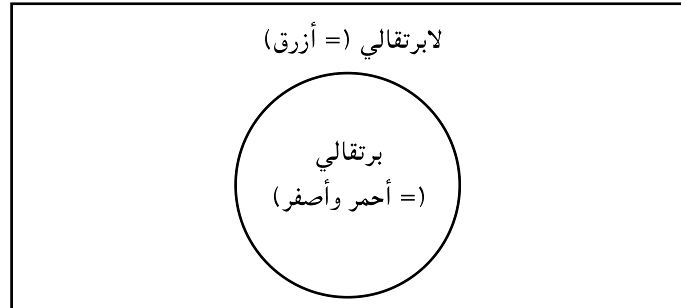
وإذا أخذنا هاتين الفرضيتين بنظر الاعتبار، فما هي العملية الجدلية التي يمكنها أن تعبّر، من خلال النفي، عن لابرتقالية كوكب الأرض؟ لقد استخدم إيلوار الشكل القوي من أشكال النفي، وهو شكل القلب عبر الاستكمال. ويدلّ هذا ضمناً على خطوتين: الأولى، إزاحة

(وفي الحقيقة، تعديل) «اللون» من كونه عاملاً (أو وظيفة) إلى كونه حدّاً *TERM*(22):

لون (أرض # برتقالة)   أرض (لون # برتقالي)

إن هذا الشكل شكل أوليّ من أشكال النفي، فهو يعني في النثر أن "لون الأرض ليس برتقالياً". وستحوّل العملية الثانية العملية الأولى إلى عبارة إيجابية: فما هو الحدّ الذي هو – ضمن حقل الألوان – كلّ الألوان إلاّ البرتقالي؟ وبعبارة أخرى، ما الذي تُرِكَ في العالم الدلالي للطيف اللوني، والذي سيكون أيَّ لون إلاّ "البرتقالي"، وسيكون، أيضاً، قلباً للبرتقالي؟ إنه اللون المكمِّل للبرتقالي، أي الأزرق (شكل 3).

U = عالم الألوان الأساسية



شكل 3: برتقالي = أزرق -1

إذاً: أرض (لون = برتقالي $^{-1}$ = أزرق).

ثمة أربع قضايا يمكن أن تلخّص هذا التأويل:

1 - يبقى ميدان «الشكل» ثابتاً، وإذاً، غير متناقض[23]؛

2 - ويكون التناقض المستخدم هنا بين اللونين: الأزرق والبرتقالي (عبر ارتباط اللون البرتقالي بالثمرة التي استمدّ منها اسم اللون)؛

3 - ويشترك اللونان «الأزرق» و«البرتقالي» في علاقة الألوان المكمّلة في الطيف كما حدّدناه، ولذلك؛

4 - فالتشبيه «الأزرق يشبه البرتقالة» هو نفي لبرتقالية اللون ولكن ليس نفياً لكون الشكل برتقالة.

وهذا هو جوهر العملية الجدلية: وهو نفي خاصية معيارية من خلال عبارة إيجابية وتكوين تناقض في الوقت نفسه. وهكذا، تكون الأرض برتقالة فيما يخصّ التشابه الشكلي، ولكن لا فيما يخصّ بعداً أساسياً آخر للبرتقالة، أي اللون.

يحدث نوع مشابه من العملية الجدلية هذه على مستوى الجنس gender [من حيث التذكير والتأنيث في

اللغة. المترجم]. (يحدث هذا آلياً؛ لأن الجنس سمة موجودة في اللغة الفرنسية، ورغم ذلك فهي عنصر أساسي في الجدل). تفضي بنا أداة التأنيث une أمام *orange* إلى قراءة المصطلح بوصفه الاسم *noun* الذي يسمّي الثمرة، وبالمقابل، فإن *orange*، بوصفها اسماً ظاهراً(*) substantive يعيّن اللون، تعدّ اسماً مذكراً في اللغة الفرنسية. وعلاوة على ذلك، تؤكد الصفة *bleue* هذا التناقض: فمن جهة أولى، ومن الناحية القواعدية ، فإنها في حالة التأنيث تشبه *terre* و*orange*، وطبقاً لذلك فهي تزيد من زخم التأنيث في النص، ومن ثمّ قراءة « orange » بوصفها ثمرةً في الوقت نفسه.، وعلى أية حال، فإن إمكانها الدلالي بوصفه حدّاً لونياً يفعّل، في الوقت نفسه، قراءة « orange » بوصفها لوناً. وهكذا يتألف التناقض من مكوّن قواعدي (*une orange* = fruit, bleue) ومن مكوّن دلالي (*blue* = لون مكمّل لـ *orange*). يبدو أن احتماليات الترابط المنقسم تكوّن ربطاً مزدوجاً بالنسبة للقارئ: ففي الوقت الذي يكون فيه الترابط معزَّزاً قواعدياً (الجنس)، يكون منفياً دلالياً (معجمياً).

هكذا نواجه بنية ملغزة: فكيف يمكن للأرض أن

تكون، في الوقت نفسه، ثمرةً وأن لا تكون تلك الثمرة التي يكون لونها قلباً للون النمطي لتلك الثمرة؟ يتحقق ذلك عبر كونها كرة مسطّحة مثل برتقالة، ويتوقف التشابه عند هذا الحدّ، والاستعارة تقرّر هذا التشابه: فالأرض برتقالة فيما يتعلق بالشكل، ولكنها، على الأغلب، ليست برتقالة حينما تكون زرقاء. ومن جهة أخرى، يمكن القول إن - البرتقال الفاسدَ يكون مُزْرَقّاً - الاستعارة يمكن أن تُقرَأ بالطريقة الآتية: «الأرض برتقالة فاسدة». وحتى إذا كان الأمر كذلك، فلن يعتمد هذا التأويل على أواليات من طبيعة أخرى غير الأواليات المقترحة في أعلاه. وسيكون أقلَّ تعقيداً، مادام لا يتضمّن عملية جدلية، وإنما يتضمّن ردّاً وتشاكلاً فقط[24].

إن قيمة «صدمة» الاستعارة تنجم عن حقيقة أن القارئ لا يتوقع «برتقالة» بعد التصريح بالتعادل الذي تقدّمه كلمة comme. ولولا الفعالية الكبيرة للاستعارة، لتوقّف التأويل عند هذا الحد، واستنتجنا أن هذا اللاتلاؤم يؤشر الطريق إلى العالم السوريالي أو إلى عالم ما وراء المنطق. وبأي حال، وفيما يخصّ شخصاً تعلّم الجغرافيا من خلال الكتيبات الفرنسية للمرحلة

الابتدائية، فإن الثوابت العقلية تُحدث له أفكاراً مستدركة وتجبره على الموافقة («نعم، الأرض تشبه برتقالة»). وبالنسبة لمثل هذا القارئ، يتعيّن على التأويل أن يتخطّى تمثّل عدم تلاؤم الاستعارة عبر منحها صفة ملائمة «سوريالية»، ويجب على القارئ أن يعنى بالعلاقة الجدلية بين زرقاء وبرتقالة. إذاً، سيصبح القلب عبر الاستكمال واضحاً، وسيُنقَذ مبدأ التناقض لدى أرسطو كالآتي:

برتقالة = أرض # برتقالية

معنى ذلك، أن السوريالية، رغم كل شيء، يمكن أن تنصاع للتأويل المنطقي. وتأسيساً على هذا، فإن علم الدلالة - بإنجازه مهمتَه في ردِّ المتنافر ظاهرياً وغير المتوقع إلى نموذج مألوف - يستطيع العودة إلى خمولِ ثباتٍ تعزّزه، مرة أخرى، البيّنةُ القائلة إن القوى الثقافية المؤوّلة مجرَّبة بكفاءة[25]. إن إيلوار - مثل يسوع الطفل بوصفه الرمز المهيمن Pantocrator[*] - يمكنه أن يمسك الأرض بيده مثل برتقالة زرقاء. فهو يستوعب العالم الذي يحتويه. وفي استعارته، فإن تجاوز حدود المقولة يعيد ترتيب القوة المقولية للنظام الدلالي لثقافته، الذي

تأتي منه، في التحليل النهائي، جميع الألغاز التي أمكنه ابتكارها.

مناقشة واستنتاج:

من أجل أن نبقى واثقين من سيادتنا العقلية على العالم، ينبغي أن نكون قادرين على أن نردَّ الفوضى إلى نظام، أي أن ندرجها في مقولات. غير أن عملية إدراجها في مقولات لا تنجح دائماً. إذ إن بعض اللسانيين اقترح وجوب تحوّل بؤرة البحث من المقولات إلى حدود المقولة: «إن العديد من الحقول التي تدرس السلوك الإنساني تعنى بالمقولات التي لم تستقرَّ بثبات كافٍ لإثارة السؤال الآتي: أَهيَ مقولة واحدة أم مقولتان؟... وبدلاً من تناول وجود المقولات كمشكل، يمكننا أن نتحوّل إلى طبيعة الحدود بينها. وعندما تصبح اللسانيات شكلاً لنظرية في الحدِّ أكثر من كونها نظرية في المقولة، نكتشف أن المادة اللسانية لا تتطابق كلها مع الرؤية المقولية: فثمة نجاح أعلى أو أدنى في فرض مقولات على أسس الواقع المطردة»[26].

ولأمدٍ طويل، تأمّلَ الأنثروبولوجيون مشكلة فعالية تكوين المقولات. وطوال القرن الماضي، فكّر تايلور ومورغان وآخرون في الطرق المختلفة التي تُبَنْينُ الثقافات الإنسانية بها أنظمتها الدلالية، وتَتَبَنْيَنُ هي نفسها بها. ومنذ سنة 1960، درس ليفي شتراوس ثمّ ليتش وماري دوغلاس وآخرون، درسوا تَبَنْيُنَ الوحدات المعجمية المتميّزة والوحدات الدلالية في الخطابات الإنسانية.

إن الموقف الأنثروبولوجي المرسوم في هذه الصفحات بُنِيَ على أساس نظرة احتمالية للتنوّع الإدراكي[27]. وطِبقاً لهذا الموقف، نحن نسلّم بالمخططات الدلالية أو التمثيلات الجمعية - التي يجب أن يشترك فيها الناس والتي تقع فيما وراء اللغة - كيما يفهم بعضهم بعضاً حين يتحدثون. وقد مثّل هذا الموقفَ النظريَّ التعارض بين مقبولية استعارات النقود عند الهندوأوربيين ومقبوليتها عند الميلانيزيين، كما مثّل أيضاً تأويل الأرض بوصفها برتقالة بالنسبة لجيل من الناس استخدم الكتيبات الفرنسية في مادة الجغرافية. وعلاوة على ذلك، تتبنينُ المخططات الدلالية الخاصة بثقافة ما على طول الخطوط القوية والضعيفة التي تصل بين التصورات. فقبول

الاستعارة ورفضها هما ظاهرتان دلاليتان يمكن اختبارهما وقياسهما تجريبياً[28]. وقد استُخدمت استعارات النقود لتبيّن هذه المسألة على نحو موجز. وهكذا يمكن للمرء أن يعيّن معايير التأويل بالإضافة إلى شرائط نماذج التظاهر التي تدخل في عملية التأويل. لكن نماذج التظاهر لا تقدّم تفسيراً: إنها تبدع مواءمة، وتمكّننا من المصادقة على النماذج الاحتمالية مع أننا يجب أن ننشد مدىً أرحبَ إذا أردنا فهم التأويل[29]. لقد وضّحت ممارسة تأويل استعارة إيلوار الخطوات التي يمكن، من خلالها، للعبارة السوريالية أن تكون سهلة القياد للتحليل التقليدي. فقد أعادتنا إلى البنية اللغزية البسيطة التي ترتبط بما دعوناه بفعالية تكوين المقولات التي يمارسها العقل الإنساني، وبوظيفة الغموض في الشبكات الدلالية. وعلى أية حال، فبينما تسلك بنا الألغاز سُبُلاً مطروقة، تكشف لنا الاستعارات ـ ما لم تكن استعارات مقوْلبة ـ طرقاً جديدة كيما تترابط التصورات التي قد تبقى غير مترابطة من نواحٍ أخرى. إن كلاً من الألغاز والاستعارات تتضمن عمليات أساسية (الردّ، والتشاكل، والقلب) تُبَنْيِنُ التركيبات الدلالية –

الخطية واللاخطية - في ثقافة معينة. ومهمة المحلل هي وضع تركيب لتلك العمليات التي تخصّ الثقافات والثقافات الفرعية، والبحث في كيفية معالجتها للمعلومات الجديدة.

وبناء على ذلك، قد يكون التأويل - في هذا المنظور الدلالي العرقي - نوعاً من أنواع أواليات البقاء - شأنه شأن النرجسية - التي تمكّن أعضاء مجتمع ما من:

1 - أن يضعوا على المحكّ قوة تفكيرهم (= تكوين مقولات) و:

2 - أن يواجهوا تحدّي «الجديد» بردِّه إلى القديم.

أليس التأويل - تأويل الفنان للعالم، وتأويل جمهور مؤيّد لعالم الفن - دفاعاً وقائياً يحاول مجتمع ما عبره أن يديم وجوده بطريقة اقتصادية إلى حدٍّ بعيد؟

الهوامش

1) إن القارئ الأدبي لهذه المقالة في حالة اختبارية: فإذا لم يُصَبْ بالملل سلفاً، فسيكون التحدي هو تكوين معنى للمنظور المحدد هنا ضمن إطار القارئ الخاص.

2) see P.Maranda, ed., *Mythology* (London, 1972), Introduction,

Maranda, *French Kinship: Structure and History* (Paris, The Hague, 1974), chap. 5.

3) see P. Maranda, "For a Theory of Communication" in I. Rossi, ed., *New Directions in Structuralism*, forthcoming.

4) See P. Maranda, *Mythology*, pp.15-16.

5) ويمكن لهذا أن يجرى اختباره على أعداد مختلفة من الناس طبقاً لمتغيرات مثل العمر والجنس والمهنة والمنزلة الاجتماعية والاقتصادية، والجذور العِرقية، إلخ. والنِّسَب المئوية المعطاة هنا اعتباطية.

6) من أجل استكشاف أواليات الاستهجان الدلالية، أنظرْ:

P. Maranda, "Cartographie sémantique et folklore," *Recherches sociographiques* 18 (1977), 247-70.

7) إن المنظّمين الدلاليين الناجحين هم، على الأقل، المبدعون الضمنيون لما أصبح حقلاً خاصاً بهم، أي حقل فن التصوير النفسي Psychographics. وهو تقنية مستخدمة على نطاق واسع في الإعلان عن:

1 - الرسم التفصيلي والاحتمالي للأسواق.

2 - صياغة الإنتاج الذي سيتخذ أولئك الناس غرضاً له. ويحدد الاختصاصيون في هذا الحقل - على أساس بحوث وتحليلات تفصيلية - «الفن التصويري النفسي» للمستهلك العادي والمحدد. ويستخدم السياسيون التصوير بين النفسيين من أجل تصميم صورهم الجماهيرية.

8) ومن بين حالات كثيرة تبرز الحالات الآتية: في مقابلة حديثة عبر PTA، أعلن فيزيائي ناجح ومشهور ما يلي: «إنني أرسل أطفالي إلى المدرسة لأنني أودُّ أن يصبحوا متشرّبين الأفكار والقيم التي تشرّبتُها في شبابي؛ وبذلك يمكننا التواصل».

9) L. Dumont, Homo aequalis (Paris, 1977).

«Politicka» تصغير متداول لـ N'arodni Politicka (السياسة الوطنية)

وهي صحيفة تشيكية في ذلك العصر متخصصة بالأخبار المحلية، وقد كانت هذه الصحيفة محلاً لوصف نزعات الكتّاب الطليعيين، ونزعات نزفال على وجه الخصوص، مع الشرطة». ندين بهذا الهامش إلى ترجمة محمد الولي ومبارك حنون لكتاب ياكوبسون «قضايا الشعرية». المترجم.

10) R. Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" *in Questions de poétique* (Paris, 1973), p.125 [editors' translation].

11) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

التلغيز هو تمرين عقلي لتخفيف القلق في ممارسة دلالية، وهو ينجز الوظيفة نفسها التي تنجزها الاستعارة الشعرية: (انظر فيما سيأتي بيت بول إيلوار)، انظر:

P. Maranda and E. Köngäs Maranda eds., *Structural Analysis of Oral Tradition* (Philadelphia, 1971), Introduction.

12) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

13) اشترع هذه المسلّمة الكتاب المقدس المسيحي والفلاسفة الأوربيون: فالجنس البشري يهيمن على الطبيعة ويستغلها، وفي ثقافات أخرى عديدة، تتفوق الطبيعة على الجنس البشري وتعلّم البشرية كيفية العيش في تكاملٍ عقلاني مع بيئاتهم الطبيعية.

14) P. Maranda, "Du drame au poéme: L'infra-discours populaire dans la basse ville de Qébec", *Etudes littéraires* 10 (1977), 525-44, Maranda, "The Popular Subdiscourse: Propapilistic Semantic Networks (Semantography)", *Current Anthropology* 19 (1978), 396-97.

15) حول طبيعة هذه العمليات، انظر:

E. Köngas Maranda, "La Structure des énigmes", *L'Homme* 9 (1969), 5-48.

وقد أعاد بول ريكور اكتشاف الرؤية نفسها بشكل يفتقر إلى الثقة:

P. Ricoeur, *La Metaphore vive* (Paris, 1975), p.32.

16) هذا هو البيت الأول من قصيدة سوريالية لبول إيلوار، نشرت في مجموعة *L'Amour la poésie* سنة 1929.

17) تُلمع الفقرة الختامية لكتاب بول ريكور في الاستعارة إلى رؤية مشابهة بطريقة أقل شكلية وتقنية، *La Métaphore vive* ص 399.

18) والحقيقة القائلة إن هناك ثقافات أخرى تتقاسم هذه المقولات هي حقيقة غير مهمة. وعلى أية حال، لنلاحظْ أن «اللون» و«الجسد»، في بعض اللغات الميلانيزية، يشكلان مقولة واحدة.

19) لقد استخدمتُ هذه الاستعارة مراراً كاختبار غير رسمي مع الزملاء والطلبة وبعض الناس غير الأكاديميين. وكانت نسبة الرفض عالية إجمالاً إلاّ بين المستجيبين للاستعارة المتآلفين مع البنيوية.

20) H. Hubert and M. Mauss, "Esquisse d'une théorie générale de la magie," *Année Sociologique* 1902-1903, reprinted in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris, 1960), pp.3-144.

21) إن مكتب الإعلانات الذي صمّم غلاف تذكرة السفر للخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادىء (CPA) استثمر التناظر نفسه، وأنجز التشاكل نفسه: فهو يستخدم البرتقالة ليمثّل العالم، والخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادئ تقطع المدن الرئيسة. وعلى أية حال، يتعيّن علينا، أيضاً، أن نأخذ بنظر الاعتبار أن عَلَمَ الخطوط الجوية الكندية برتقاليّ اللون.

22) إن هذا تعديل معقد، وقد وصفه لتحليل الأسطورة كلود ليفي شتراوس في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية (نيويورك، 1964)، ص 228. وهو قريب من تعريف لينين للجدل، وقريب بشكل خاص من توسيع ماو تسي تونغ لمفهوم التناقض (ماو تسي تونغ، في التناقض [بكين، 1923]. ومن أجل مناقشة أوسع، انظر:

E. Köngäs Maranda and P. Maranda, *Structural Models in*

Folklore and Transformational Essays, 2nd ed .(The Hague, 1971), pp. 24-34.

23) كان بإمكان إيلوار أن يكتب: *La Terre est plate comme une orange* (الأرض مسطّحة مثل برتقالة).

*) الاسم الظاهر :substantive «هو الاسم الذي يظهر في الكلام نحو: زيد، طاولة، ذئب، رجل. ويقابله الاسم المضمر». قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: د. أميل يعقوب و د. بسّام بركة، ومي شيخاني. المترجم

24) لقد كان القلب الدينامي منقوشاً سلفاً في اللغة الفرنسية، في رواية ياسو غاوسليه «البرتقالة الزرقاء». وأشكر السيدة مونيك ليفي شتراوس التي نبّهتْني على هذه المسألة. وسأحتفظ في ذهني بما يؤديه الأزرق من وظيفة تنبيهية بوصفها لوناً مرتبطاً بـ «البرتقاليّ». أما من حيث الاستكمال، فإن الظاهرة التي ندعوها إسقاطاً شبكياً هي ظاهرة بارزة على الأرجح (أي رؤية بقعة زرقاء حينما يغلق المرء عينيه بعد التحديق في مصدر ضوء برتقالي اللون، مباشر أو منعكس). وفي تعليقات على نسخة سابقة من هذا البحث، اقترحت إنجي كروسمان التأويل المضاد الآتي: «إن العالم أزرق مثل برتقالة (التي هي ليست زرقاء على الإطلاق)، إذاً فالأرض ليست زرقاء كذلك». يمكن متابعة مسلك التفكير هذا، لكنني أودُّ أن أُبَنْيِنَه على نحو مختلف، أي: أن الأرض زرقاء مثل برتقالة، لكن البرتقالةَ ليست زرقاء، ونتيجة لذلك؛ أما أن لا تكون الأرض زرقاء، أو أن لا تكون مثل برتقالة. [لقد توصّل ريفاتير، الذي تناول مرة أخرى التوكيد الشعري الرائع لإيلوار، إلى التفسير الألمعيّ الآتي: «يفترض شعر إيلوار تشبيهاً مستحيلاً: فالأرض زرقاء مثلما تكون برتقالة زرقاء، أي أنها ليست زرقاء على الإطلاق. وهذا لا يعني أن = =القارئ يتوقع، حقيقة، أن يرى الأرض والبرتقالة متشابهين في نقصهما المشترك. إنه ببساطة توسّع يكسو بنية التشبيه بكلمات غير متشابهة: وهذا يحطّم المحاكاة ويطلق السلوك الأدبي الأصيل». (سيمياء الشعر [بلومنجتن، 1978]، ص 63-62). ويستنتج ريفاتير أن الخطاب الشعري ليس محاكاة مادامت القصيدة هي التي تؤسس نظامها السيميائي الخاص - التحرير.

25) W. Labov, "The Boundaries of Words and their Meanings" in J. Bailey and R. W. Shuy, eds., *New Ways of Analyzing Variations in English* (Washington, D. C., 1973), p.343.

*) Pantocrator: كلمة ذات أصل إغريقي Pantokratör، وتعني الملك المهيمن على العالم أو الحاكم الكليّ القدرة. وتقترن هذه الكلمة، بشكل خاص، بالمسيح، إذ إن الأيقونات البيزنطية النموذجية تقدّم يسوع على أنه رمز مهيمن Pantocrator ومرتقٍ عرشَه السماويَّ. المترجم

26) Labov, "The Boundaries of Words and Their Meanings", p.343.

27) أشّرتْ مقتربات مشابهة تطوّراً مهماً في النظرية اللسانية الحديثة، باستثناء المقتربيْن التحويلي والتوليدي، انظر:

G. Sankoff, "Quantitative Analysis of Sharing and Variability in a Cognitive Model", Ethnology 10 (1971), 389-408. Cedergren and D. Sankoff, "Variable Rules: Performance as a Statistical Reflexion of Competence", *Language* 50 (1974), 333-55.

28) وصفتُ، في مكان آخر، برامج الحاسوب التي صمّمتُها لتوضيح حدود مقبولية الاستعارة، ولتوليد استعارات مصطنعة، يمكن التنبّؤ بدرجة قبولها، وقد اختبرتُ هذه الاستعارات المصطنعة في مجتمعين أميين، انظر:

P. Maranda, "Myth as Cognitive Map", in P. Stone, ed., *Workshop on Content Analysis in the Sciences*, Sentro Nazionale Universitario de Calcola Electtronico (Pisa, 1974), pp.125-53.

29) P. Maranda, "Informatique, simulation et grammaires ethnologiques", *Informatique et Sciences Humaines* 28 (1976), 15-30.

* * *

الفينومينولوجيا، الهرميونيطيقا، ونظرية التلقي

تيري إيجلتون

ترجمة توفيق سخان

في العام 1918، كانت أوروبا تجثو بين أنقاضها، منهارة لما حل بها من دمار في أفظع حرب في التاريخ. عقب هذه الكارثة، شهدت العشرينات موجة من الثورات الاجتماعية غمرت القارة بتيارها الجارف: فكانت انتفاضة سبرتكوس ببرلين والإضراب العام بفيينا؛ إضافة إلى تأسيس سوفياتات العمال بميونيخ وبودابيست، والاحتلالات الجماهيرية للمصانع بإيطاليا. ومع أن هذا

التمرد قد آل إلى الاندحار بفعل القمع الشرس، فإن النظام الاجتماعي الناظم للرأسمالية الأوروبية اهتز بقوة من جراء مجازر الحرب وما تلاها من اضطراب سياسي. حيث إن الأيديولوجيات التي شكلت عادة متكأ هذا النظام، والقيم الثقافية الحافظة لسلطانه كانت هي الأخرى في خضم عميق. كما أن العلم بدا وكأنه ارتد إلى وضعية عقيمة، يتملكه هوس قصير النظر بضبط الحقائق وتبويبها. في حين، ظهرت الفلسفة موزعة بين ذلك الاتجاه الوضعي، من جهة، واتجاه ذاتي قاصر عن التصدي للنقد، من جهة أخرى. ناهيك عن تفشي ضروب من النسبية واللاعقلانية. أما الفن، فقد عكس هذا الضياع المحير للمعنى.

في سياق هذه الأزمة الأيديولوجية العامة، أزمة امتدت زمنياً إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى بكثير، سعى الفيلسوف ***إدموند هوسرل*** إلى بلورة طريقة فلسفية جديدة ستعير اليقين المطلق لحضارة على شفا التفكك. كان الخيار، كما سيكتب هوسرل لاحقاً في كتابه أزمة ***العلوم الأوروبية*** *(1935)* ، بين همجية لاعقلانية، من

ناحية، وميلاد روحي جديد عبر «علم للروح مكتف بذاته بشكل مطلق»، من ناحية أخرى.

كسلفه ***رينيه ديكارت***، انطلق هوسرل في بحثه عن اليقين من الرفض المؤقت لما أطلق عليه «الموقف الطبيعي» - وهو الاعتقاد العاقل لرجل الشارع بأن الأشياء توجد باستقلال عن ذواتنا في العالم الخارجي، وأن معرفتنا بها يمكن الاعتماد عليها عموماً. وقد جعل هذا الموقف إمكانية المعرفة مسألة بديهية، بيد أن هذه الإمكانية هي التي أصبحت موضع المساءلة والنقد. بماذا، إذاً، **يمكننا** أن نكون على بينة ويقين؟ فرغم استحالة التأكد من الوجود المستقل للأشياء، يرى هوسرل أنه من الممكن التأكد من كيفية تجليها الآني في الوعي، سواء كان الشيء الذي نستشعره وهما أو حقيقة. يمكن أن نرى الأشياء لا على أنها أشياء في ذاتها، ولكن على أنها موضعة، أو «مقصودة» من طرف الوعي. فكل وعي هو وعي بشيء ما: عندما أفكر، فأنا على وعي بأن فكري «يتجه نحو» شيء ما. تبعاً لذلك، تكون عملية التفكير والشيء المفكر فيه عملية مترابطة داخلياً ومتبادلة الاعتماد. إذ ليس وعيي مجرد تسجيل سلبي للعالم،

لكنه، وعلى نحو حركي، يشكل ذلك العالم أو يقصده». هكذا، إذن، لتأسيس اليقين، ينبغي، أولاً، تجاهل أو «وضع بين قوسين»، أي شيء يقع خارج إحساسنا الآني، وينبغي اختزال العالم الخارجي إلى محتويات وعينا فقط. هذا الذي يدعى «الاختزال الفينومينولوجي» Phenomenological Reduction يعد أولى خطوات هوسرل المهمة: إقصاء صارم لكل ما هو غير «جوهري» بالنسبة للوعي مع النظر إلى جميع الوقائع على أنها «ظواهر» محضة، انطلاقاً من تجليها في أذهاننا؛ وهذه هي المعطيات المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها. الاسم الذي أطلقه هوسرل على طريقته الفلسفية - الفينومينولوجيا - ينبع من هذا التأكيد. الفينومينولوجيا، إذن، هي علم الظواهر المحضة.

ومع ذلك، تبقى مشاكلنا عالقة دون حلول كافية. ذلك أن ما سيتبدّى، ربما، حين أن نفحص مضمونات أذهاننا، لن يعدو أن يكون سيلاً عشوائياً من الظواهر، تياراً فوضوياً من الوعي. وبالتالي يصعب تأسيس اليقين على هذه الفوضى. إن نوع الظواهر «المحضة» التي تشكل مدار اهتمام هوسرل هي أكثر من مجرد وقائع

فردية عشوائية؛ إنها، على العكس، تمثل نسقاً من **الماهيات** العامة، حيث تعمل الفينومينولوجيا على تنويع الأشياء في الأخيلة إلى أن تكتشف الثابت والساكن فيها. فعلى سبيل المثال، ليس ما يقدم إلى المعرفة الفينومينولوجية هو مجرد حالات لتجربة الغيرة أو اللون الأحمر، ولكن الأنماط الكونية أو الماهيات العامة لهذه الأشياء - الغيرة والحمرة كأشياء في ذاتها. إن تملك أية ظاهرة تملكاً تاماً وخالصاً هو تملك ما هو جوهري وثابت فيها. المرادف اليوناني لنمط هو eidos، وانسجاماً مع ذلك يتحدث هوسرل عن طريقته على أنها تحدث تجريداً نمطياً eidetic abstraction، فضلاً عما تقوم به من اختزال فينومينولوجي.

قد يبدو كل هذا ضرباً من التجريد واللاواقعية الفجة، وهذا بالطبع هو حقيقة الفينومينولوجيا. غير أن الهدف المعلن كان تحديداً عكس التجريد، حيث حددت مسارها في العودة إلى الملموس، إلى الأرض الصلبة، كما يوحي بذلك شعارها الشهير «العودة إلى الأشياء في ذاتها». فإذا كانت الفلسفة قد بالغت في الاهتمام بالمفاهيم دون إيلاء عناية كافية للمعطيات الصلبة،

مشيدة بذلك أنساقها الفكرية المتأرجحة على أوهن الأسس، فإن الفينومينولوجيا، وبمصادرتها لكل ما يمكننا أن نتأكد منه عن طريق التجربة، ستعمد إلى وضع الأساس لمعرفة حقة. آنئذ، فقط، يمكن لها أن تصبح «علم العلوم»، منهجاً لدراسة أي شيء كيفما كان: الذاكرة، علب الثقاب أو الرياضيات. لقد قدمت الفينومينولوجيا نفسها على أنها لا تقل عن علم للوعي الإنساني - ولا يقصد بالوعي الإنساني هنا مجرد التجربة الملموسة لأناس معينين، ولكن «البنى العميقة» للذهن ذاته. لا تتقصى الفينومينولوجيا عن هذا أو ذاك الشكل من المعرفة، ولكنها، وخلافاً للعلوم، تبحث في الشروط التي جعلت أي شكل من المعرفة ممكناً في المقام الأول. بهذا، تكون شبيهة بفلسفة كانط السابقة لها: نمط: «متعال» من التقصي، والذات الإنسانية، أو الوعي الفردي، التي تشغلها هي الذات المتعالية. لا تعاين الفينومينولوجيا ما يقع إدراكه عند رؤيتي لأرنب ما، ولكنها ترصد الماهية العامة للأرانب ولعملية إدراكها. وبتعبير آخر، ليست الفينومينولوجيا وجهاً آخراً للنزعة التجريبية التي تعنى بالتجربة العشوائية

والمتشظية لأفراد معنيين؛ كما أنها ليست نوعاً من «النزوع النفساني» ينشغل فقط بالعمليات الذهنية المرئية لأولئك الأفراد. بادعائها إماطة اللثام عن بنى الوعي ذاته، تسعى الفينومينولوجيا، وخلال العملية نفسها، إلى الكشف عن الظواهر ذاتها.

من خلال هذا العرض الموجز، تتبدى الفينومينولوجيا شكلاً من أشكال المثالية المنهجية، سعياً حثيثاً لاستقصاء تجريد يدعى «الوعي الإنساني» وعالم من الإمكانات المحضة. لكن إذا كان هوسرل قد رفض التجريبية، والنفسانية ووضعية العلوم الطبيعية، فهو يعتبر نفسه غير ملزم بالمثالية الكلاسيكية لمفكر من نوع كانط. فهذا الأخير ظل قاصراً عن حل معضلة كيفية إدراك العقل للأشياء الواقعة خارج مداره. بزعمها أن كل ما يمنح في الإدراك المحض هو الجوهر الحقيقي للأشياء، سيراود الفينومينولوجيا الأمل في تجاوز هذا الشك.

منذ الوهلة الأولى، يلوح كل هذا بعيداً كل البعد عن ليفيس (F. R. Leavis) والمجتمع العضوي(*). لكن هذا صحيح؟ أليست العودة، على أي حال، إلى «الأشياء في ذاتها»، والإقصاء المتعجل لنظريات لا تتجذر في واقع

الحياة «الملموسة»، قريبة كل القرب من نظرية ليفيس المحاكاتية بشكل ساذج حول اللغة الشعرية كتجسيد لمادة الواقع ذاته؟ يلجأ ليفيس وهوسرل إلى عزاءات الملموس، إلى ما يمكن معرفته نبضاً *On the pulse*، في فترة تميزت بأزمة أيديولوجية حادة. وهذا اللجوء إلى «الأشياء في ذاتها» يتضمن في كلتا الحالتين لاعقلانية كاملة. حسب هوسرل، تبقى معرفة الظواهر يقينية يقيناً تاماً،و أو «قطعية»، لأنها حدسية: فكما لا يمكنني أن أرتاب من نقرة حادة على الرأس، فلا يمكنني بالمثل الارتياب من هذه الأشياء. أما بالنسبة لليفيس، فإن بعض أشكال اللغة بقدر ما هي صحيحة «حدسياً» بقدر ما هي حيوية وخلاقة. وبالرغم من مدى تصوره للنقد كبرهان تشاركي، لا يمكنه في آخر المطاف نكران هذه الحقيقة. إضافة إلى ذلك، فما يحدس به خلال عملية تملك الظاهرة الملموسة، بالنسبة لكلا الرجلين، يعد شيئاً كونياً: النمط *eidos* بالنسبة لهوسرل، والحياة *Life* بالنسبة لليفيس. لا يحتاج هوسرل وليفيس إلى الانتقال بعيداً عن أمان الإحساس الآني من أجل تطوير نظرية «كونية»: فالظواهر تأتي محملة بواحدة. غير أن هذه النظرية ملزمة بأن تكون

سلطوية، وذلك لارتكازها ارتكازاً كلياً على الحدس. لا تحتاج الظواهر، بالنسة لهرسول، لأن **تؤول**، أو أن تؤسس بهذا الشكل أو ذاك ضمن برهان معقلن. شأنها شأن بعض الأحكام الأدبية، تفرض الظواهر نفسها علينا على «نحو لا يقاوم»، حسب تعبير محوري لدى ليفيس. ليس صعباً تبين العلاقة بين هذه الدغمائية - الجلية على امتداد صيرورة ليفيس - وازدراء محافظ للتحليل العقلاني. ختاماً، يمكننا أن نلاحظ كيف أن نظرية الوعي «المقصدية» لدى هوسرل تشير إلى ارتباط «الوجود» و«المعنى» دوماً مع بعضهما البعض: لا يوجد موضوع دون ذات، ولا ذات دون موضوع. فبالنسبة لهرسول، كما هو الحال بالنسبة للفيلسوف الإنجليزي **ف. هـ. برادلي** F. H. Bradley الذي كان أثره جلياً في أعمال **ت. س. إليوت** T. S. Eliot. يعتبر الموضوع والذات وجهين لعملة واحدة. لا ريب أن هذا المذهب سيبعث على الرضى في مجتمع تبدو فيه الأشياء مستلبة، معزولة عن الأهداف الإنسانية؛ والذوات الإنسانية، نتيجة ذلك، غارقة في عزلة مقلقة. ذلك أن الذهن والعالم شملهما من جديد - على الأقل في الذهن. ليفيس هو الآخر معني برتق

الصدع المعيق بين الذوات والأشياء بين «الناس» و«محيطاتهم الإنسانية الطبيعية»، باعتباره نتاجاً للحضارة «الجماهيرية».

إذا كانت الفينومينولوجيا قد استطاعت أن تؤمن عالماً يمكن معرفته من جهة، فإنها، من جهة أخرى، أسست لمركزية الذات الإنسانية. ذلك أن ما كانت تنشده لا يقل عن علم للذاتية نفسها. فالعالم هو ما أضع أو «أقصد»: يجب أن يدرك انطلاقاً من علاقته بي، كشيء ملزم لوعيي. وهذا الوعي ليس فقط تجريبياً بشكل يعرضه للخطأ، ولكنه وعي متعال. حقاً إنه لمبعث الطمأنينة أن يعلم المرء كل هذا عن ذاته! لقد هددت الوضعية الفجة لعلوم القرن التاسع عشر بتجريد العالم من الذاتية تجريداً كلياً؛ كما أن الفلسفة الكانطية الجديدة حذت الحذو نفسه، ولو مخاتلة. إن مسار التاريخ الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر بدا وكأنه يلقي بظلال الشك حول التسليم التقليدي بأن «الإنسان» يتحكم في مصيره، وبأنه المركز الخلاق للعالم. عكس هذا، أعادت الفينومينولوجيا الذات المتعالية إلى عرشها الشرعي كمصدر وأصل لكل معنى: لم تكن الذات حقاً

جزءاً من العالم، ذلك أنها هي التي دفعت بهذا العالم إلى الوجود في المقام الأول. بهذا المعنى تكون الفينومينولوجيا قد أحيت وشذبت الحلم القديم للأيديولوجيا البرجوازية الكلاسيكية. حيث إن هذه الأيديولوجية قامت حول الاعتقاد بأن «الإنسان» سابق بشكل ما عن تاريخه وظروفه الاجتماعية التي تنساب منه كما ينساب الماء من نافورة. كيف أمكن لهذا «الإنسان» أن يوجد في بادئ الأمر - ما إذا كان نتيجة الظروف الاجتماعية كما أنه هو المنتج لهذه الظروف أيضاً - لم يكن سؤالاً جديراً بالتأمل الجدي. بإعادتها مركزة العالم حول الذات الإنسانية تكون الفينومينولوجيا، إذن، قد منحت حلاً خيالياً لمشكل تاريخي عويص.

في مجال النقد الأدبي، كان للفينومينولوجيا نصيب من التأثير على الشكلانيين الروس. فكما أن هوسرل «وضع بين قوسين» الموضوع الحقيقي ليتسنى له الانتباه لعملية معرفته، فإن الشعر بالنسبة للشكلانيين يضع هو الآخر الموضوع الحقيقي بين قوسين ويركز الانتباه على الطريقة التي يتم بها إدراكه. لكن الإسهام الحقيقي للفينومينولوجيا يبرز بوضوح فيما يعرف بمدرسة جنيف

للنقد التي ازدهرت خاصة خلال أربعينات وخمسينات القرن العشرين، والتي يشكل البلجيكي **جورج بولي** *Georges Poulet*، والناقدان السويسريان **جان ستروبينسكي** *Jean Strobinski* و**جان روسي** Jean Rousset، والفرنسي **جان بيير ريشار** *Jean-Pierre Richard* أبرز معالمها. كما يرتبط بهذه المدرسة أيضاً، **إميل ستايكر** *Emile Staiger*، أستاذ اللغة الألمانية بجامعة زيوريخ والأعمال المبكرة للناقد الأمريكي **ج. هيليس ميلر** ***Jean Hillis Miller***.

يعتبر النقد الفينومينولوجي محاولة لتطبيق المنهج الفينومينولوجي على الأعمال الأدبية. فكما يضع هوسرل الموضوع الحقيقي بين قوسين، فإن السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي، إضافة إلى مؤلفه وظروف الإنتاج والقراءة يتم التغاضي عنها. وعوض ذلك، ينصرف النقد الفينومينولوجي إلى قراءة «جوانية» كاملة للنص، دون التأثر إطلاقاً بأي شيء يقع خارجها. إذ يستحيل النص تجسيداً محضاً لوعي المؤلف: كل مظاهره الأسلوبية والدلالية يتم إدراكها كأجزاء عضوية لكل مركب يبقى ذهن المؤلف الجوهر الموحد له. لمعرفة هذا الذهن، لا يجب

أن نحيل إلى ما نعرفه فعلاً عن المؤلف (ة) - النقد البيوغرافي محظور هنا - بل إلى تلك المظاهر من وعيه أو وعيها التي تتجلى في العمل ذاته. ما يعنينا هو «البنى العميقة» لهذا الذهن التي قد تتمظهر في المواضيع وأنساق الصور المترددة. وبإدراكنا لهذه الأشياء، فإننا ندرك الطريقة التي كان الكاتب «يحيا» بها عالمه، فضلاً عن العلاقات الظاهراتية بينه كذات والعالم كموضوع. ليس «عالم» العمل الأدبي واقعاً موضوعياً، ولكنه يدعى في الألمانية بـ Lebenswelt - الواقع كما ينتظم ويعاش فعلياً من طرف ذات فردية. يؤكد النقد الفينومينولوجي بصورة نموذجية على الطريقة التي يحيا بها مؤلف ما الزمان والمكان، وعلى العلاقات بين الذات والآخرين؛ كما يؤكد أيضاً على إدراكه للأشياد المادية، باختصار شديد، ستصبح الانشغالات المنهجية للفلسفة الهوسرلية - في غالب الأحيان مضمون الأدب بالنسبة للنقد الفينومينولوجي.

للإمساك بهذه البنى المتعالية واستغوار وعي الكاتب، سيسعى النقد الفينومينولوجي إلى تحقيق موضوعية وحياد تامين. وحتى يتسنى له ذلك، عليه أن

يطهر نفسه من نزوعاته الخاصة، وأن يقذف بنفسه، بشكل تقمصي، في «عالم» العمل ليعيد بعد ذلك إنتاج ما يوجد هناك بأكبر قدر ممكن من الدقة والحياد. فإذا ما شئنا استنطاق قصيدة شعر، مثلاً، يجد النقد الفينومينولوجي نفسه غير معني بإصدار أحكام قيمة حول هذه الرؤيا الخاصة للعالم؛ لكنه مدعو بالمقابل للبرهنة على دلالة تلك التجربة «المعاشة» بالنسبة للكاتب. بتعبير آخر، يمثل النقد الفينومينولوجي نمطاً من التحليل اللانقدي واللاتقييمي الذي لا يعتبر عملية بناء أي تأويل فاعل للعالم سيستأثر حتمياً باهتمامات وميولات الناقد الخاصة، بل هو عملية تلقي سلبية للنص، تدوين محض للماهيات الذهنية. في ضوء ذلك، يُفترض في العمل الأدبي أن يشكل وحدة عضوية وكذلك يبدو الحال بالنسبة لكافة أعمال المؤلف. وعليه يمكن للنقد الفينومينولوجي أن يتحرك بثقة بين النصوص الأكثر اختلافاً زمنياً والأكثر مغايرة موضوعاتياً في بحثه الراسخ عن الوحدات. ومع أنه يمثل نموذجاً للنقد المثالي، الجواني، المعادي للتاريخ، الشكلاني، والعضواني، فضلاً عن أنه العصارة الخالصة لثغرات،

مسبقات ومحدودية النظرية الأدبية الحديثة ككل، فإن الحقيقة الأكثر إثارة للانتباه والمؤثرة حقاً هو أن هذا النقد استطاع إنتاج دراسات نقدية فردية - ليس أقلها شأناً تلك التي قام بها بولي، ريشار وستروبينسكي - ذات استبصار عظيم.

بالنسبة للنقد الفينومينولوجي، لا تعدو لغة عمل أدبي أن تكون «التعبير» عن معانيه الداخلية. يرجع هذا المنظور الوسيطي إلى حد ما إلى هوسرل نفسه، إذ لا مكان للغة ككيان مستقل بذاته داخل منظومته الفكرية. يتحدث هوسرل عن فضاء خاص أو داخلي للتجربة، لكن هذا الفضاء ليس في حقيقة الأمر سوى ضرب من الخيال. ذلك أن كل تجربة تتضمن لغة، واللغة اجتماعية بطابعها على نحو لا فكاك منه. إن الادعاء بوجود تجربة خاصة بي بصورة كاملة ادعاء لا معنى له: ذلك أنه لا يمكنني أن أحيا تجربة في المقام الأول إذا لم تحدث هذه التجربة في إطار لغة ما تمكنني من التعرف عليها كذلك. ما يمنح تجربتي معنى، حسب هوسرل، ليس اللغة ولكنه فعل إدراك بعض الظواهر على أنها ماهيات - فعل يفترض أن يقع باستقلال عن اللغة ذاتها. بقول آخر،

يعتبر المعنى، حسب هوسرل، شيئاً سابقاً عن اللغة، مجرد حركة ثانوية تمنح الأسماء للمعاني التي أمتلكها مسبقاً. كيف يمكنني تملك المعاني دون لغة؟ هذا هو السؤال الذي عجزت المنظومة الهوسرلية عن الإجابة عليه.

لعل ملمح «الثورة اللسانية» في القرن العشرين، بدءاً من سوسير *Saussure* وفيتجنشتاين *Wittgenstien* وصولاً إلى النظرية الأدبية المعاصرة، بات هو الاعتراف بأن المعنى ليس هكذا ببساطة شيئاً «معبراً» عنه أو «معكوساً» في اللغة: إنه في الواقع نتاج لها. فنحن لا نمتلك تجارباً أو معان نقوم بعد ذلك بلفها في كلمات: يستحيل ذلك في غياب لغة تتسربل هذه المعاني والتجارب داخلها. كما أن تجربتنا كأفراد اجتماعية حتى الجذور: لا يوجد شيء كاللغة الخاصة، وتصور لغة هو تصور شكل كامل من الحياة الاجتماعية. في المقابل، تسعى الفينومينولوجيا إلى حفظ بعض التجارب الداخلية «المحضة» بمعزل عن لوثات اللغة الاجتماعية أو النظر إلى اللغة، عوض ذلك، كمجرد نسق مناسب «لضبط» المعاني التي تشكلت باستقلال عنها. هكذا

وفي سياق حديثه عن اللغة، يكتب هوسرل بأنها «تتطابق تطابقاً محضاً مع ما يرى في تجليها التام». ثمة تناقض في هذا القول، إذ كيف يستطيع المرء، على أي حال، رؤية أي شيء بوضوح دون وضع مكنونات اللغة المفاهيمية تحت تصرفه؟ وعياً منه بما تمثله اللغة من إشكال حاد بالنسبة لنظريته، يحاول هوسرل إيجاد مخرج لهذا المأزق عن طريق وضع تصور ستكون اللغة بموجبه تعبيراً محضاً عن الوعي - لغة لا ترزح تحت عبء الإحالة إلى المعاني التي توجد خارج أذهاننا وقت الكلام. كان الفشل مآل هذه المحاولة، حيث إن الشكل الوحيد الذي يمكن تصوره لهذه «اللغة» سيكون عبارة عن تلفظات داخلية ووحيدة بشكل محض، تلفظات تفتقر إلى المعنى إطلاقاً.

إن هذا التصور للغة كموشور من التلفظات المتوحدة، المفارقة للمعنى والعالم الخارجي يعكس صورة مناسبة للفينومينولوجيا في ذاتها على نحو مميز. فرغم كل مزاعمها باستعادة «العالم المعيش»، عالم الحركة والتجربة الإنسانيين، من القبضة العقيمة للفلسفة التقليدية، تبدأ الفينومينولوجيا وتنتهي كرأس دون

عالم. تطمح الفينومينولوجيا إلى وضع المعرفة الإنسانية على أساس صلب، لكن يستعصي عليها القيام بذلك دون ثمن باهظ: التضحية بالتاريخ الإنساني. ذلك أن المعاني الإنسانية هي يقيناً تاريخية إلى حد كبير، إذ لا تتعلق فقط بحدس الماهية العامة لما يمكن أن يكون عليه وضع بصلة، لكنها دور حول المعاملات العملية المتغيرة بين أفراد اجتماعيين. رغم تأكيدها على الواقع كما يعاش فعلياً، وليس باعتباره معطى جامداً، فإن موقفها إزاء ذلك العالم يبقى تأملياً لا تاريخياً. سعت الفينومينولوجيا إلى تجاوز كابوس التاريخ الحديث عن طريق النكوص إلى فضاء تأملي حيث يقبع اليقين السرمدي في الانتظار. بهذا التخمين الوحيد والمستلب، صارت الفينومينولوجيا أمارة للأزمة التي قدمت نفسها حلاً لها.

إن الاعتراف بتاريخية المعنى هو ما حذا بأحد تلامذة هوسرل الأكثر شهرة، وهو الفيلسوف الألماني **مارتن هيدجر** *Martin Heidegger*، إلى وضع قطيعة من منظومته الفكرية. فإذا كان هوسرل قد انطلق من الذات المتعالية، فإن هيدجر يرفض هذا المنطلق ويبتدئ عوض ذلك من

التأمل حول الوجود الإنساني، أو Dasein، كمعطى غير قابل للاختزال. لهذا السبب، كان عمله يوصف بأنه «وجودي»، عكس «الجوهرانية» الصارمة لأستاذه. إن الانتقال من هوسرل إلى هيدجر هو الانتقال من فضاء العقل المحض إلى فلسفة تتأمل معنى الوجود. فإذا كانت الفلسفة الإنجليزية تكتفي دائماً بالنظر في أفعال إعطاء الوعود أو المقارنة بين نحو جمل من نوع «لا شيء يهم» و«لا شيء يلغو» فإن العمل الأساس ***لهيدجر الوجود والزمن*** (*1927*) لم يرض بأقل من مسألة الوجود ذاته - وخصوصاً نمط الوجود الإنساني. حسب هيدجر، هذا الوجود هو في المقام الأول دائماً وجود - في العالم -: إننا ذوات إنسانية فقط لأننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادي، وهذه العلاقات تشكل حيواتنا عوض أن نكون شيئاً عارضاً بالنسة لها. ليس العالم شيئاً «موجوداً هناك» رهن التحليل العقلاني، موضوع مقابل ذات متأملة: إنه ليس بتاتاً شيئاً يمكننا مفارقته ومجابهته. نظهر كذوات من داخل واقع لا نستطيع موضعته كلياً، عالم يضم كلاً من «الذات» و«الموضوع». وهذا العالم لا ينضب من حيث معانيه كما

أنه يشكلنا بقدر ما نشكله. يستحيل تفتيت العالم إلى صور ذهنية على طريقة هوسرل. مادام هدا العالم يتمتع بوجود صلد وعنيد يقاوم مشارعنا فنكون في المقابل مجرد أجزاء ضمن وجوده الخاص. إن تنصيب هوسرل للأنا المتعالية على العرش لايلبث أن يكون آخر أطوار فلسفة الأنوار العقلانية التي ترى في العالم صورة «للإنسان» وقد ختم صورته على هذا العالم على نحو مستبد. خلافاً لهذا، سيعمل هيدجر على انتشال الذات الإنسانية جزئياً من مركزيتها حول هذا الوضع الخيالي للهيمنة. يرتسم الوجود الإنساني حواراً مع العالم، والنشاط الأكثر قدسية هو الإنصات عوض الكلام. في حين تنطلق المعرفة الإنسانية دوماً وتتحرك داخل ما يسميه هيدجر بـ «الفهم القبلي»: قبل أن نصل إلى التفكير النسقي على أي حال، فإننا نملك مسبقاً جملة من المسلمات الكمينة التي نلتقطها من خلال ارتباطنا العملي بالعالم، ولا يعدو العلم أو النظرية أن يكونا تجريدات جزئية لهذه الانشغالات الملموسة كما أن الخارطة هي تجريد لمنظر طبيعي حقيقي. ليس الفهم أو لا عملية «إدراك» يمكن عزلها، فعل محدد أقوم به، لكنه جزء من

البنية الحقة للوجود الإنساني. ذلك أنني أحيا إنسانياً فقط عندما «أقذف» بنفسي باستمرار إلى الأمام، عالماً ومدركاً إمكانات الوجود الجديدة: لنقل إنني لست متماهياً مع ذاتي على نحو محض، لكنني كائن مقذوف به مسبقاً إلى الأمام بشكل سابق لذاته. فوجودي هو شيء لا يمكنني أبداً إدراكه كشيء منته، ولكنه مسألة إمكانات متجددة، قضية إشكالية على الدوام. وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنساني يُشكل من طرف التاريخ، أو الزمن. فليس الزمن وعاء نتحرك داخله كما يمكن لقارورة أن تتحرك في بحيرة: إنه البنية الحقة للإنسانية ذاتها، شيء أنا مركب منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه. إذن، قبل أن يكون الفهم مسألة إدراك أي شيء محدد، فهو بعد للوجود، الحيوية الداخلية لتعالي الذات المستمر. هكذا يكون الفهم تاريخياً على نحو جذري: تعالق مستمر مع الوضعية الملموسة التي أوجد فيها، والتي أجهد لتجاوزها.

إذا كان الوجود الإنساني يشكل زمنياً، فإنه، وبشكل مواز، يصاغ من طرف اللغة. حسب هيدجر، ليست اللغة مجرد أداة للتواصل، وسيلة ثانوية للتعبير

عن «الأفكار»: إنها البعد ذاته الذي تتحرك داخله الحياة الإنسانية، ما يبعث العالم على الوجود في المقام الأول. فقط حيث تتواجد اللغة، هناك يكمن «العالم»، في المعنى الإنساني الواضح للكلمة. من هذا المنظور، لا ينظر هيدجر إلى اللغة انطلاقاً مما يمكن أن تقوله أنت أو أنا: للغة وجودها الخاص حيث تدعى الكائنات البشرية للمشاركة، وفقط بهذا الإسهام تستحق هذه الكائنات صفة الإنسانية. تسبق اللغة دوماً الذات الفردية من حيث الوجود كفضاء حقيقي حيث يتمدد هو أو هي. وتحتوي على الحقيقة بمعنى كونها المجال الذي «يكشف» فيه الواقع عن ذاته ويمنح نفسه لتأملنا أكثر من كونها مجرد أداة لتبادل معلومات دقيقة. بهذا التصور للغة كحدث شبه موضوعي، سابق لكل الأفراد المعنيين، فإن فكر هيدجر يشارف عتبة نظريات البنيوية.

إن ما يمثل عصب فكر هيدجر ليس، إذن، هو الذات الفردية، بل الوجود في ذاته. فإذا كان التقليد الميتافيزيقي الغربي ينظر إلى الوجود كضرب من الكينونة الموضوعية، وهنا مكمن خطئه، وبالتالي يفصل الوجود عن الذات فصلاً تاماً، فإن هيدجر سيسعى،

عوض ذلك، إلى العودة إلى الفكر الماقبل - سقراطي، إلى ما قبل انبثاق ثنائية الذات والموضوع، واعتبار الوجود حاوياً لهما بشكل ما. سيأخذ هذا الاستبصار الموحي، وخصوصاً في عمله اللاحق، صورة خنوع مذهل أمام لغز الوجود: إنصات ذليل للنجوم، للسماوات والغابات. ونظير هذا الإنصات الذي يحمل، على حد التعبير اللاذع لمعلق إنجليزي، كل أمارات «فلاح داهمته الصواعق»، سيتم إقصاء عقلانية الأنوار بموقفها الاستبدادي والآلي إزاء الطبيعة. إضافة إلى ذلك، سيدعو هيدجر الإنسان إلى «فسح المجال» للوجود عن طريق إبدال للنفس، والرجوع إلى الأرض، الأم التي لا ينضب عطاؤها والأصل الأول لكل معنى. هيدجر، فيلسوف الغابة السوداء، هو أيضاً داعية رومانسي آخر لـ «المجتمع العضوي»، رغم أن نتائج مذهبه تبدو أكثر كارثية مما هو عليه الحال بالنسبة لليفيس. إن تمجيد الفلاح، واحتقار المنطق من أجل «فهم قبلي» عفوي، إضافة إلى الاحتفاء بسلبية حكيمة، موازاة مع اعتقاد هيدجر في وجود - نحو - الموت حقيقي يسمو على حياة الجماهير المبتذلة هو ما قاده سنة 1933 إلى الدعم الصريح

لهتلر. لم يعمر هذا الدعم طويلاً، لكنه كان، رغم كل هذا، ثاوياً في ثنايا فلسفته.

ما كان ذا قيمة في تلك الفلسفة، ضمن أشياء أخرى، هو تأكيدها على أن المعرفة النظرية عادة ما تنبثق ضمن سياق من المصالح الاجتماعية الواقعية. فعلى نحو لا يخلو من الدلالة، ينتصب نموذج هيدجر للشيء الممكن معرفته على شكل أداة. إذ لا نحقق معرفتنا بالعالم بالانصراف إلى التأمل، ولكن بإدراكه كنسق من الأشياء المتواشجة التي توجد، شأنها شأن مطرقة، «رهن الاستعمال»، عناصر ضمن مشروع عملي: المعرفة جزء لا يتجزأ من الفعل. لكن الجانب الآخر لهذه الفاعلية ذات الخاصية البدوية هو فكر متأمل: عندما تتكسر المطرقة، عندما نتوقف عن إدراكها كما لو كانت شيئاً بديهياً، تفقد ألفتها وتمنحنا كينونتها الحقة. فالمطرقة المكسرة أقرب إلى المطرقة من أخرى لم تتعرض للانكسار. يشاطر هيدجر الشكلانيين الاعتقاد بكون الفن هو **فك للألفة** *Defamiliarization*: حينما يعرض فان كوخ زوجاً من الأحذية البدوية، فإنه يجعلها تبدو في أعيننا غريبة، وبذلك يجعل كينونتها الحقة كأحذية تخطف الأنظار

ببريقها. ومثلما يشكل الأدب بالنسبة لليفيس نمطاً للوجود يفترض أن المجتمع المعاصر قد أضاعه في حميا الحياة الحديثة، يتأكد لهيدجر، في طور لاحق من حياته، أنه فقط في الفن يمكن لتلك الحقيقة الفينومينولوجية أن تكشف عن ذاتها. لا يجدر بنا النظر إلى الفن، كما اللغة، كتعبير عن ذات فردية. فالذات هي مجرد الفضاء أو الوسيلة حيث تعبر حقيقة العالم عن ذاتها. وهذه الحقيقة هي ما ينبغي على قارئ قصيدة شعر الإنصات إليها بكل عناية، حسب هيدجر، لا يشكل النشاط الإنساني بؤرة التأويل الأدبي: إنه ليس في البداءة شيئاً نقوم به، ولكنه شيء علينا أن نبسط له مجال التحقق. يجب أن نشرع ذواتنا بشكل سلبي للنص، مذعنين بذلك لكينونته التي لا تنضب على نحو غريب وفي نفس الوقت سامحين له بمساءلة ذواتنا. وبتعبير آخر، ينبغي أن يحتوي موقفنا إزاء الفن على شيء من الخنوع يماثل ذلك الذي يناشد هيدجر الشعب الألماني إلى إبدائه إزاء القائد. إن البديل الوحيد للمنطق الصارم للمجتمع الصناعي البرجوازي، يبدو، هو إنكار مهين للذات.

كما قلت سابقاً، يعتبر الفهم بالنسبة لهيدجر حدثاً تاريخياً على نحو جذري، غير أن هذا بحاجة إلى شيء من الإيضاح. عنوان كتابه هو **الوجود والزمن** وليس **الوجود والتاريخ**؛ وثمة فرق دال بين كلا المفهومين. فالزمن هو بمعنى ما مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ: إنه يشير إلى مرور الفصول، إلى الشكل الذي يمكنني أن أحيا به حياتي الشخصية، بدل الإشارة إلى صراعات الأمم، إطعام أو تقتيل الشعوب أو إقامة الدول وإسقاطها. لايزال الزمن بالنسبة لهيدجر مقولة ميتافيزيقية في جوهرها، بالقدر الذي لا يعتبر «التاريخ» كذلك بالنسبة لمفكرين آخرين. ينشأ التاريخ انطلاقاً مما نقوم به في واقع الأمر، وهذا ما أقصد بـ«التاريخ». لا يهتم هيدجر إطلاقاً لهذا النوع من التاريخ الملموس. إنه في واقع الأمر يميز بين Histoire قاصداً، تقريباً، «ما يحدث»، وgeschichte، «ما يقع» كما أحياه كشيء ذي دلالة حقيقية: يصبح تاريخي الشخصي ذا دلالة حقة عندما أتقبل مسؤولية وجودي الخاص، عندما أقبض على إمكانياتي المستقبلية الخاصة وأعيش في وعي دائم بموتي المستقبلي. يمكن أن يكون

هذا صحيحاً أو خاطئاً، لكنه لا يبدو مناسباً في اللحظة الراهنة للكيفية التي أحيا بها «تاريخياً»، بمعنى ارتباطي بأفراد معنيين، بعلاقات اجتماعية فعلية ومؤسسات ملموسة. يبدو كل هذا من شاهق الأعالي الأولمبية لنثر هيدجر، المتسم بدرجة عالية من الغموض المكثف، مجرد أراجيف. فالتاريخ «الحقيقي» بالنسبة إليه هو تاريخ داخلي، «حقيقي» أو «وجودي» - تمكن من الخوف والعدم، حزم إزاء الموت، «جمع» لكل قواي - يعمل في الواقع كبديل عن التاريخ في معانيه الأكثر بساطة وفعالية. إن «التاريخانية» المشهورة لهيدجر، كما أشار إلى ذلك الناقد المجري ***جورج لوكاتش***، لا يمكن تمييزها عن اللاتاريخانية.

وختاماً، يخفق هيدجر في قلب الحقائق الثابتة لهوسرل والتقليد الميتافيزيقي الغربي وذلك عن طريق التأريخ لها. كل ما يقوم به عوض ذلك هو إنشاء لنوع من الكينونة الميتافيزيقية Dasein. وبقدر ما يمثل عمله هروباً من التاريخ فإنه يشكل لقاء معه: والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفاشية التي خطب ودها. فالفاشية هي محاولة يائسة، مسعى أخير من جانب الرأسمالية

الاحتكارية للقضاء على التناقضات التي لم يعد من الممكن تحملها. وقد قامت بذلك جزئياً عن طريق تقديم تاريخ بديل كامل يتراوح بين حكاية الدم، الأرض والعرق «الحقيقي»، سمو الموت وإنكار الذات، والرايخ الذي سيعمر لآلاف السنين. هذا لا يعني أن فلسفة هيدجر هي في جماعها تسويغ للفاشية، لكنه يعني بالمقابل أنها قدمت حلاً خيالياً لأزمة التاريخ الحديث كما قدمت الفاشية حلاً آخر، وأن بين الاثنين توجد جملة من القواسم المشتركة.

ينظر هيدجر إلى مشروعه الفلسفي كـ «هيرمينوطيقا الوجود»؛ وتعني كلمة «هيرمينوطيقا» علم أو فن التأويل. فعادة ما يشار إلى الشكل الذي اتخذته فلسفة هيدجر على أنه «فينومينولوجيا هيرمينوطيقية» وذلك بهدف تمييزها عن «الفينومينولوجيا المتعالية» لهرسول وأتباعه. ويرجع السر في تسميتها كذلك إلى مراهنتها على قضايا التأويل التاريخي بدل الانكفاء حول الوعي المتعالي وقد انتدبت كلمة «هيرمينوطيقا» أصلاً لتأويل النصوص المقدسة ثم وسعت من مجالها خلال القرن التاسع عشر لتتصدى لمشاكل التأويل النصي ككل.

ويعد كل من المفكرين الألمانيين **شلايرماخر** *Schleiermacher* و**دلتي** Dilthey السلف «الهيرمينوطيقي» الأكثر شهرة لهيدجر أما الخلف الأكثر شهرة فهو الفيلسوف الألماني الحديث **هانس جورج** غادمر *Hans-Georg Gadamer*. بدراسته الأساس ***الحقيقة والمنهج (1960)*** ، نصل مع غادمر إلى سيل من المشاكل لم ينقطع أبداً عن ملاحقة النظرية الأدبية الحديثة. ما معنى نص أدبي؟ كيف يمكن لما يقصد إليه الكاتب أن يكون مواتياً لهذا المعنى؟ أيمكننا حقاً أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنا تاريخياً وثقافياً؟ هل الفهم «الموضوعي» ممكن أو، بتعبير آخر، هل كان فهم مرتبط بوضعيتنا التاريخية؟ هناك الكثير، كما سنرى، في هذه المواضيع غير «التأويل الأدبي» الصرف.

يعتبر هوسرل المعنى شيئاً مقصوداً» لا يمكن اختزاله إلى الأفعال الذهنية لمتحدث أو مستمع ما، كما أنه ليس مستقلاً تماماً عن تلك السيرورات الذهنية. ليس المعنى حدثاً موضوعياً بقدر ما يمكننا اعتبار كرسي كذلك، لكنه ليس ببساطة فعلاً ذاتياً: إنه ضرب من الشيء «المثالي» الذي يمكن أن يتبدى في طرائق مختلفة مع الحفاظ على

ذات المعنى. من هنا، يحدد معنى العمل الأدبي نهائياً: إنه يماثل أي شيء «ذهني» يوجد في ذهن المؤلف، أو «يقصده» المؤلف، زمن الكتابة.

هذا، في حقيقة الأمر، هو موقف الهرمينوطيقي الأمريكي **إ. د. هيرش** *E. D. Hirsh Jr.* الذي يدين بشكل عظيم للفينومينولوجية الهوسرلية في عمله الأساس ***الفاعلية في التأويل*** *(1967)*. كون معنى العمل يطابق ما عناه الكاتب زمن الكتابة، فهذا لا يستتبع بالنسبة لهورش إمكانية وجود تأويل وحيد وأوحد للنص. من المرجح أن تكون هناك مجموعة من التأويلات الفعالة المتباينة، غير أنها مطالبة بالتحرك في إطار «نسق التوقعات والاحتمالات النمطية» التي يسمح بها معنى المؤلف. كما أن هيرش لا ينكر إمكانية أن «يعني» العمل الأدبي أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة. غير أن هذا، بالضبط، كما يؤكد هيرش، يبقى مسألة «دلالة» أكثر منه مسألة «معنى» العمل. إن احتمال إخراجي المسرحي ***لماكبث*** بشكل يناسب الحرب النووية لا يغير شيئاً من أن هذا ليس معنى ***ماكبث*** كما تبدت من وجهة نظر شكسبير. تتنوع الدلالات عبر

التاريخ، لكن المعنى يظل ثابتاً وساكناً: يضع المؤلفون المعاني، بينما يعين القراء الدلالات.

بمطابقته بين معنى النص وما يعنيه المؤلف، لا يفترض هيرش أننا عادة ما نتوصل إلى مقاصد المؤلف. من المحتمل أن يكون المؤلف أو المؤلفة قد قضى نحبه منذ مدة، أو ربما نسي كل مقاصده تماماً. تبعاً لذلك، قد يحدث في بعض الأحيان أن نعثر على التأويل «الصحيح» لنص دون أن نكون في وضعية تسمح لنا بمعرفة ذلك. لا يبدي هيرش انزعاجاً إزاء هذا الوضع، مادام موقفه المركزي - أي أن المعنى الأدبي مطلق وثابت يقاوم التحول التاريخي على نحو شامل - متماسك. لكن، لئن استطاع هيرش الحفاظ على وضعه، فهذا يعود بالأساس إلى أن نظريته حول المعنى، كنظرية هوسرل، هي سابقة للغة. من هذا المنظور، يرتسم المعنى شيئاً يريده المؤلف، فعل ذهني، طيفي، صامت، «يحدد» لاحقاً، ولجميع الأزمنة، في عينة محددة من العلامات المادية: إنه مسألة وعي بدل أن يكون مسألة كلمات. لكن مما يتشكل هذا الوعي الصامت هذا ما ظل غامضاً. لربما سيود القارئ أن يقوم بتجربة هنا عن طريق رفع بصره عن

الكتاب لبرهة من الزمن وأن «يعني» شيئاً ما بصمت. ماذا «عنيت»؟ وهل ذلك يختلف عن الكلمات التي قمت فقط الآن بصياغة الجواب من خلالها؟ إن الاعتقاد بتشكل المعنى من كلمات إضافة إلى فعل إرادي أو قصدي صامت يعادل إلى حد ما الاعتقاد بأنني كلما فتحت الباب «عن قصد» فإنني أقوم بفعل إرادي صامت عند القيام بذلك.

ما إن نحاول تحديد ما يدور في ذهن شخص ما ثم الزعم بأن هذا فعلاً هو معنى قطعة من الكتابة حتى تبرز جملة من المشاكل. لسبب ما، يمكن لمجموعة من الأشياء أن تدور في خلد المؤلف زمن الكتابة. يقر هيرش بهذا، لكنه لا يعتبر إمكانية التباس هذه بـ «المعنى اللفظي»: حتى يتسى له ضبط تناسق نظريته، يجد هيرش نفسه مرغماً على القيام بعملية اختزالية صارمة إلى حد ما لكل ما يمكن أن يكون الكاتب قد عناه إلى «أنماط المعاني» - وهي مقولات دلالية مرنة يمكن للناقد أن يتوسل بها لاختزال النصوص، تبسيطها أو غربلتها. إن اهتمامنا بأي نص هو اهتمام، إلى حد ما، بكل تلك الأنماط العامة من المعنى، بعد أن تم تشذيبها وتهذيبها

من كل خصوصية. ينبغي على الناقد أن يعيد تأسيس ما يلقبه هيرش بـ «الجنس المحايث» للنص، وهو مجموع المواضعات العامة وطرائق النظر التي يمكن أن تكون قد تحكمت في معاني المؤلف زمن الكتابة. أكثر من هذا يبدو صعب المنال: لا شك أنه سيكون من المستحيل استرجاع بدقة ما عناه شكسبير بـ «الغبي ذو الوجه المكسو بالقشدة»، لذلك يجب أن نكتفي بما يحتمل أن يكون قد دار في خلده عموماً. إذ من المفترض أن تخضع كل تفاصيل العمل الخاصة لمثل هذه العموميات. ما إذا كان هذا منصفاً لتفاصيل الأعمال الأدبية إضافة إلى طبيعتها المركبة والمعقدة، فهذه مسألة أخرى. لتأمين معنى عمل ما لجميع الأزمنة، لإنقاذه من غوائل التاريخ، يجب على النقد أن يقمع تفاصيله الحاملة لبوادر التمرد، محاصراً إياها داخل بوتقة المعنى «النموذجي». يبدي هيرش موقفاً تسلطياً وقضائياً إزاء النص: إقصاء فظ لكل ما لا يمكن احتواؤه في مدار «معنى المؤلف المحتمل»، وإخضاع مباشر لكل ما تبقى داخل هذه البوتقة لهذا القصد المتحكم الوحيد. لقد تم الاحتفاظ بالمعنى الثابت والساكن للكتابات المقدسة؛ أما ما يفعله

المرء بهذا المعنى أو كيف يوظفه فتلك مسألة ثانوية تتعلق «بالدلالة» لا أكثر.

إن الغاية من كل هذا الإجراء البوليسي هو الحفاظ على الملكية الخاصة. حسب هيرش، يعد معنى أي مؤلف ملكاً خاصاً، وبالتالي لا يجب أن يتعرض للسرقة أو التطاول من طرف القارئ. لا يجب أن يصير معنى النص اجتماعياً، ملكاً عاماً لقرائه المتعددين: إنه ينتمي فقط للمؤلف الذي ينبغي أن يتمتع بكل الحقوق الخاصة للتصرف حتى بعد أن يكون هو أو هي قد قضى بزمن طويل. على نحو يثير الاهتمام، يعترف هيرش بكون وجهة نظره هذه اعتباطية إلى حد ما. إذ لا يوجد في النص ذاته أي شيء يرغم القارئ على النظر إليه وفق معنى المؤلف: كل ما هنالك هو أن ما نرتئي عدم احترام معنى المؤلف نكون قد فقدنا أي «معيار» للتأويل، مخاطرين بشرع الباب أمام فوضى نقدية. حالها حال معظم الأنظمة التسلطية، تبقى النظرية الهورشية عاجزة إلى حد ما عن تبرير قيمها السائدة. مبدئياً، لا يوجد أي مبرر يستوجب تفضيل معنى المؤلف على القراءة المقدمة من طرف الناقد ذي الشعر الأقصر أو صاحب القدمين

الأكثر ضخامة. إن دفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه الدفاع عن الألقاب العقارية الذي يبدأ بتقفي آثار عملية الإرث الشرعي عبر القرون، لينتهي بالاعتراف بأنه إذا ما امتدت هذه العملية إلي الوراء بقدر كافٍ فسيتبين أن هذه الألقاب هي ثمرة النزاع مع شخص آخر.

حتى لو استطاع النقاد أن يلجوا قصد المؤلف، هل سيؤمن هذا النص الأدبي معنىً محدداً؟ ماذا لو طالبنا بتفسير لمعنى مقاصد المؤلف، وبعد ذلك تفسيراً لذلك، وهلم جرا؟ لا يتحقق الأمان هنا إلا إذا كانت معاني المؤلف كما يعتبرها هيرش: معطيات صلبة ومحضة، وقائع متماهية مع ذاتها، يمكن تسخيرها لتثبيت العمل، على نحو لا يثير النقد. غير أن هذا يبقى سبيلاً شديد الريبة في النظر إلى أي نوع من المعنى. فليست المعاني قارة ومحددة على النحو الذي يعتقد هيرش، حتى تلك التي تتعلق منها بالمؤلف - والسبب في ذلك، كما لن يعترف هو، هو كونها نتاج اللغة التي تحتوي دوماً على شيء دبق بداخلها. من الصعب معرفة ماذا سيعني التوفر على قصد «محض» أو التعبير عن معنى «محض». فقط لكونه فصل المعنى عن اللغة أمكن لهيرش أن يضع

ثقته في تلك الأوهام. فقصد المؤلف هو في ذاته «نص» مركب، يمكن أن يخضع للنقاش، الترجمة، أو التأويل المتعدد، شأنه في ذلك شأن أي نص آخر.

وبمعنى ما، يبقى تمييز هيرش بين «المعنى» و«الدلالة» مناسباً. من المستبعد أن يكون شكسبير قد اعتقد أنه يكتب حول الحرب النووية. عندما تصف **جيرترود** *Gertrude* **هاملت** بـ «البدين» فمن المحتمل أنها لا تقصد أنه ثقيل الوزن، كما سيجنح القراء المعاصرون إلى الاعتقاد. غير أن إطلاقية التمييز الهورشي بين المعنى والدلالة لن تصمد أمام النقد. ذلك أنه من غير الممكن وضع تمييز تام بين «ما يعنيه النص» و«ما يعنيه النص بالنسبة لي». إن تفسيري لما يمكن ***لماكبث*** أن تعنيه في سياق الظروف الثقافية لزمانها لن يكون أكثر من مجرد تفسيري أنا - تفسير متأثر بشكل لا مفر منه بلغتي الخاصة وبأطر مرجعيتي الثقافية. من المحال، إذن، أن أغض الطرف عن كل هذا وأن أصل إلى معرفة موضوعية بما كان يدور بخلد شكسبير. إن أي تصور لموضوعية مطلقة لن يكون إلا ضرباً من الأوهام. حتى هيرش نفسه لا يرمي إلى ذلك اليقين المطلق لعلمه

باستحالة ذلك، فيكتفي في المقابل بإعادة تشكيل القصد «المحتمل» للمؤلف. لكنه لا يعير أي اهتمام إلى كون أن هذه الطرائق التي سيمكن من خلالها لإعادة التشكيل هذه أن تحدث هي في الحقيقة أطره المشكلة تاريخياً من المعنى والإدراك. حقاً إن هذه «التاريخانية» هي ما يمثل الهدف الأساس لسجاله. هكذا إذن، يقدم هيرش، كما قدم هوسرل، شكلاً من المعرفة سمته الأساسية اللازمان وانتفاء المصلحة على نحو سامٍ. كون عمله بعيد كل البعد عن اللامصلحة، كونه يعتقد بأنه يصون المعنى الثابت للأعمال الأدبية من خطر بعض الأيديولوجيات المعاصرة، هو ما يجعلنا ننظر إلى مثل هذه المزاعم بارتياب.

إن الغاية المنتصبة أمام ناظري هيرش هي هيرمينوطيقا هيدجر، غادمر وآخرين، ذلك أن تركيز هؤلاء المفكرين على تاريخية المعنى يعد إيذاناً بفتح الباب أمام نسبية كاملة. على هذا الأساس، يمكن لعمل أدبي أن يعني شيئاً يوم الاثنين ثم شيئاً آخر يوم الجمعة من المفيد تأمل سبب توجس هيرش من هذه الإمكانية؛ لكن لإيقاف هذا الهراء النسبي، يحيل هيرش على

هوسرل ويزعم أن المعنى لا يتغير بما أنه الفعل القصدي لشخص ما في زمن معين. ثمة ما يدعونا لاعتبار زعم هيرش خاطئاً. فعلى سبيل المثال، إذا قلت لك في ظروف معينة «أغلق الباب»، وبعد أن تكون قد قمت بذلك، أستطرد معلقاً «ما قصدت إليه طبعاً هو أن تفتح النافذة». آنئذ، سيكون من حقك أن تنبهني إلى أن الكلمات الإنجليزية «أغلق الباب» تعني ما تعنيه بغض النظر عما أردته لها. هذا لا يعني أننا سنعدم سياقات يصير فيها لـ «أغلق الباب» معنى مغايراً تماماً لمعناها العادي. من الراجح أن تكون صيغة مجازية للقول «أوقف المفاوضات»، إذ إن معنى الجملة، شأنه في ذلك شأن سائر الأمور، لا يحدد إطلاقاً بشكل قار وثابت: فبقدر كاف من الحذق، يمكننا اجتراح سياقات حيث بوسعها أن تكتسب آلاف الدلالات المتباينة. لكن إذا تزامن ارتدائي لبدلة سباحة مع اختراق هبة ريح للغرفة، في هذه الحالة ستبدو الكلمات معلومة السياق؛ وسيكون من التفاهة آنئذ بالنسبة لي الادعاء بأنني كنت فعلاً أقصد «فتح النافذة» اللهم إذا اقترفت زلة لسان أو كنت في حالة شرود لا مبرر لها. يبدو من خلال ما سبق أن

معنى كلماتي لا يحدد من قبل مقاصدي الخاصة. فعكس الاعتقاد الخاطئ لهامبتي - دامبتي *Humpty-Dumpty* في أليس *Alice*، فأنا لن أفلح في تعبئة كلماتي بما أشاء من المداليل. لا ريب إذن فمعنى اللغة مسألة اجتماعية: هناك مغزى وراء انتماء اللغة لمجتمعي قبل انتمائها إلي.

هذا هو ما فهمه هيدجر، وهو أيضاً ما عمل هانس - جورج غادمر على بلورته في الحقيقة والمنهج. حسب غادمر، لا تستنفد مقاصد المؤلف قطعاً معنى العمل الأدبي، ذلك أن بانتقاله من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن للعمل الأدبي أن يراكم معاني جديدة ما كان ممكناً أبداً للمؤلف أو جمهوره المعاصر أن يتنبأ بها. سيقر هيرش بهذا إلى حد ما، لكنه سيحيله إلى فضاء «الدلالة». أما غادمر فسيعتبر هذا التغير جزءاً من الطبيعة الخاصة للعمل نفسه. ومادام كل تأويل رهن شروط ثقافية معينة، تُموضعه وتشكله وفقاً لمعايير نسبية تاريخياً، فليس هناك إمكانية لمعرفة النص الأدبي «كما هو». إن هذا «الشك» هو ما أثار حفيظة هيرش بخصوص هيرمينوطيقا هيدجر، وهو ما أوعز إليه بشن حملته الرجعية.

يرى غادمر أن كل تأويل لأي عمل ماض يضم حواراً بين الماضي والحاضر. فعند تلقينا لمثل هذا العمل، فإننا ننصت بسلبية هيدجرية حكيمة إلى صوته الغريب، سامحين له بمساءلة همومنا الحاضرة. غير أن ما «سيقوله» العمل سيعتمد بدوره على نوعية الأسئلة التي نستطيع أن نطرحها عليه، انطلاقاً من موقعنا المتميز في التاريخ؛ كما سيعتمد أيضاً على قدرتنا على إعادة صياغة «السؤال» الذي يشكل العمل «جواباً» عليه. ذلك أن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص. كل فهم هو فعل إنتاجي: إنه دوماً «فهم بشكل مغاير»، تحقيق لإمكانات جديدة في النص، وإحداث للاختلاف مع هذا النص. لا يمكن فهم الحاضر إلا انطلاقاً من الماضي كاستمرار حي له؛ كما لا يمكن إدراك هذا الأخير إلا انطلاقاً من موقعنا الجزئي في الحاضر. يتحقق حدث الفهم عندما «يندمج» «أفقنا» الخاص المشكل من المعاني التاريخية والمسلمات بـ «الأفق» الذي يوضع داخله العمل. آنذاك لا نلج العالم الغريب للعمل فحسب، ولكننا نضمه إلى مجالنا الخاص، لنصل بذلك إلى فهم لذواتنا يكون أكثر عمقاً وشمولية. بدل «الرحيل»، يلاحظ غادمر، «فإننا نشد الرحال إلى مواطننا».

سيكون من العسير تبين السبب الذي جعل هيرش يرى كل هذا مثيراً للأعصاب. فعلى العكس، يبدو الأمر مريحاً إلى حد كبير. إذ يستطيع غادمر أن يخضع نفسه والأدب باطراد لرياح التغيير. فعادة ما تعود الأوراق المتساقطة في النهاية إلى موطنها الأصلي. سيحدث ذلك لأن خلف التاريخ، كخط رفيع بين الماضي، الحاضر والمستقبل، يمتد جوهر موحد هو «الموروث». كما هو الحال بالنسبة ***لإليوت***، تنتمي النصوص «الفعالة» إلى هذا الموروث الذي يتحدث عبر عمل الماضي الماثل لتأملي بقدر ما يتكلم أيضاً من خلالي أثناء فعل التأمل «الفعال». الماضي والحاضر، الذات والموضوع، الغريب والحميمي – كلها إذن يتم ربطها ببعضها البعض بشكل آمن عبر وجود يضم كلا الطرفين، لا يسترعي اهتمام غادمر ما إذا أثرت سلباً إدراكاتنا القبلية الثقافية الكامنة أو أفهامنا السابقة على عملية تلقي الأعمال الأدبية المنتسبة إلى الماضي، مادامت هذه الأفهام القبلية تجيئنا من الموروث ذاته الذي لا يشكل العمل الأدبي سوى جزء منه. يعد الحكم السبقي عنصراً إيجابياً بدل أن يكون عنصراً سلبياً: إنها الأنوار بحلمها بتحقيق معرفة

لا مصلحية تحقيقاً شاملاً، هي التي قادت إلى الشعار الحديث: «الحكم السبقي ضد الحكم السبقي». لعل الأحكام السبقية المبدعة، عكس التي هي عابرة وشائهة، هي التي تنبع من الموروث وتقودنا إلى التماس معه. كما أن سلطته، مرتبطة بتأملنا الذاتي النشيط، هي ما سيفرز أياً من إدراكاتنا السبقية شرعي وأيها غير ذلك. وعوض أن تعيق المسافة الزمنية بيننا وبين أعمال الماضي الفهم الصحيح، فإنها في الواقع تساعد عملية الفهم تلك عن طريق تجريد العمل من كل ما يكتسب فقط دلالة عابرة. لربما سيكون حرياً بنا أن نستفسر غادمر بخصوص الموروث الذي يمثل بؤرة فكره، ولمن ينتمي هذا الموروث، ذلك أن نظريته تنهض فقط على التسليم الفادح بوجود موروث واحد سائد؛ وأن جميع النصوص «الفعالة» ستساهم فيه. كما تقوم هذه النظرية على أن التاريخ يشكل استمراراً لا ينقطع، دون أية قطيعة أو نزاع أو تناقض، وأن الأحكام المسبقة التي ورثناها «نحن» (من؟) عن «الموروث» يجب الاحتفاء بها. بتعبير آخر، يفترض غادمر أن التاريخ محفل يمكننا «نحن» دوماً وفي أي مكان أن نشعر فيه بالألفة، وأن عمل الماضي

سيعمق - بدل أن ينهي - فهمنا الذاتي الحالي، وأن الغريب هو دوماً مألوف بشكل سري. إنها، بإيجاز، نظرية للتاريخ تتسم بالرضى السافر، إسقاط على العالم عموماً لوجهة نظر ترى أن «الفن» هو أساساً الآثار الفذة للموروث الألماني السامي. فضلاً عن أنها تفتقر إلى تصور يرى التاريخ والموروث كقوى قامعة بقدر ما هي محررة، أفضية يخترقها النزاع والسيادة. ليس التاريخ بالنسبة لغادمر مكاناً للصراع، للقطيعة والإقصاء، ولكنه «سلسلة مستمرة»، بحيرة سرمدية الانسياب. إنه بالأحرى، نادي لأشخاص ذوي اهتمامات مشتركة لا يقرون بالاختلافات التاريخية عن طيب خاطر إلا لأنها ستسحق بفعالية بواسطة فهم «يربط جسور المسافة الزمنية التي تفصل المؤول عن النص، وهكذا يتجاوز استلاب المعنى الذي حل بالنص». لا حاجة بنا إلى السعي لتجاوز المسافة الزمنية عن طريق إسقاط الذات تقمصياً في الماضي، كما اعتقد ***وليام دلتي*** ضمن آخرين، مادامت هذه المسافة قد رتقت سلفاً بواسطة العادات، المسبقات والموروث، ومادمنا نعدم إمكانية مبارحة هذا الموروث نقدياً، يجب الإذعان لسلطته

ولا مجال للتفكير في تأثيره إلا كشيء محمود. وكما يرى غادمر، للموروث «تبرير يجاوز حجج المنطق»!.

«كالحديث نحن»، بهذه الكلمات نعت غادمر مرة التاريخ. تنظر الهرمينوطيقا إلى التاريخ كحوار حي بين الماضي، الحاضر والمستقبل، وتسعى بأناة إلى إزالة كل العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل اللامنتهي. لكنها لا تطيق فكرة أن يكون إخفاق هذا التواصل ليس عرضياً فحسب، إخفاق لا يمكن تقويمه فقط عن طريق تأويل نصي أكثر حساسية، ولكنه، بشكل من الأشكال، إخفاق نسقي، أي أنه ينشأ داخل البنى التواصلية لمجتمعات بأسرها. تبعاً لذلك، تعجز الهيرمينوطيقا عن عقد الصلح مع مشكل الأيديولوجيا - أي أن «الحوار» اللامنتهي للتاريخ الإنساني هو في غالب الأحيان مونولوج monologue من جانب الأقوياء إزاء الذين لا حول لهم ولا قوة، أو أنه إذا كان فعلاً «حواراً» فإن أطرافه - رجالاً ونساءً، مثلاً - لا يكادون يحتلون مواقع متساوية. كما تأبى الهيرمينوطيقا الاعتراف بتعالق الخطاب مع سلطة لا يمكنها بأي حال من الأحوال، أن تكون رحيمة. وأن

الخطاب الذي يحجب عنها هذه الحقيقة ويطمسها هو خطابها هي.

كما رأينا، تميل الهيرمينوطيقا إلى التركيز على أعمال الماضي، فضلاً عن أن الأسئلة التي تثيرها تنضوي ضمن هذا التأكيد. قد لا يبدو الأمر غريباً خاصة إذا أخذنا بالحسبان بداياتها في أحضان النصوص الدينية، غير أن للأمر دلالة خاصة: إنه يشير إلى أن دور القارئ الأساسي يتحدد في كشف معنى الآثار الأدبية الفذة *classics*. من الصعب تصور غادمر وهو يصارع **نورمان مايلر** Norman Mailer. إلى جانب هذا التأكيد التقليدي يوجد تأكيد آخر: التسليم بأن الأعمال الأدبية تشكل وحدة «عضوية». يسعى المنهج الهيرمينوطيقي إلى وضع كل عنصر من عناصر النص ضمن وحدة كاملة، وفقاً لعملية تعرف عموماً بـ «الدائرة الهيرمنيوطيقية»: لا يمكن فهم الملامح الفردية إلا انطلاقاً من السياق العام، والعكس صحيح أيضاً. عموماً لا تأخذ الهيرمينوطيقا في الاعتبار إمكانية كون الأعمال الأدبية تشكل نسيجاً متداعياً تتخلله الشوائب والتناقضات، رغم وجود ما يدعم هذه الإمكانية. من الجدير بالملاحظة أن

إ. د. هيرش رغم كل ما يناصبه من عداء للمفاهيم العضوية الرومانسية، فإنه هو الآخر يعتقد بأن النصوص الأدبية تؤلف كليات مندمجة، وذلك على نحو منطقي: تكمن وحدة العمل في قصد المؤلف الطاغي. لا يوجد في واقع الأمر ما يحول دون حيازة المؤلف لعدد من المقاصد المتناقضة داخلياً، أو ما يمنع أن يكون قصده مناقضاً لذاته إلى حد ما، غير أن هيرش لا يعتبر هذه الإمكانية.

تعد «جماليات التلقي» أو «نظرية التلقي»، أحدث تطور للهرمينوطيقا في ألمانيا. وخلافاً لغادمر، لا تقتصر نظرية التلقي على معاينة أعمال الماضي، بل تتجاوز ذلك إلى استقصاء دور القارئ في الأدب. هكذا يمكننا، ولو على نحو تقريبي، التمييز بين ثلاث مراحل رسمت معالم النظرية الأدبية المعاصرة: انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر)، اهتمام استثنائي بالنص (النقد الجديد)، وتحول ملحوظ في الاهتمام بالقارئ خلال السنوات الأخيرة. لقد ظل القارئ دوماً الأقنوم الأقل حظوة ضمن العناصر المؤلفة لهذا الثالوث - ذلك، ويالـلغرابة، فبدونه أو بدونها لن تستقيم أية نصوص أدبية أطلاقاً. لا توجد النصوص الأدبية فوق

الرفوف: إنها سيروات لفعل دلالي يتمظهر مادياً فقط أثناء عملية القراءة. حتى يتحقق الأدب، على القارئ أن يحتل دوراً حيوياً يوازي إلى حد ما حيوية المؤلف.

ماذا يتضمن فعل القراءة؟ لنأخذ، ولو عشوائياً، الجملتين الأوليين من رواية **الأزواج لجون أبدايك** *John Updike*. «ماذا بدا لك من أمر الزوجين؟» كان آل هانيما، ***بييت وأنجيلا***، يخلعون ملابسهم ماذا يمكننا أن نستنتج مما سبق؟ يكتنفنا نوع من الحيرة للحظة للغياب الواضح لأي ربط بين الجملتين، إلى أن ندرك بأن الأمر يتعلق بمواضعة أدبية نحيل بواسطتها جزءاً من الخطاب المباشر إلى شخص، حتى لو أن النص لا يقوم بذلك صراحة بنفسه. هكذا نستدرك بأن شخصاً، ربما ***بييت*** أو ***أنجيلا هانيما***، هو صاحب الجملة الافتتاحية، ولكن ما الدافع لافتراض ذلك؟ من الراجح أن الجملة بين علامتي الاقتباس لم تلفظ أصلاً: يمكن أن تكون فكرة، أو سؤالاً طرحه شخص آخر، أو نوعاً من الجمل الاستهلالية وضعت كافتتاحية للرواية. من الممكن أيضاً أن تصدر عن شخص آخر إلى ***بييت*** أو ***أنجيلاً هانيما***، أو هو صوت مفاجئ من السماء. ما يجعل الاقتراح الأخير بعيداً عن التحقق هو

أن السؤال به عن العامية ما يجعله لا يماثل صوتاً سماوياً. ويكننا أن نستحضر بأن ***أبدايك*** هو عموماً كاتب واقعي لا يلجأ عادة إلى مثل هذه التقنيات؛ ومع ذلك لا تشكل نصوص المؤلف بالضرورة كلاً متجانساً، وإنه لمن الحماقة الارتكاز على هذه البداهة بقدر كبير. من غير المحتمل، وعلى أسس واقعية، أن يكون السؤال قد صدر عن مجموعة من الناس تتكلم جماعة؛ كما لا يحتمل أيضاً أن تصدر عن شخص آخر غير ***بييت*** أو ***أنجيلا هانيما***، مادمنا سنعلم لاحقاً بأنهم...: يمكننا الافتراض بأنهما زوجان، مع العلم أن الأزواج في ضاحية ***برمنجهام*** *Burmingham*، على الأقل لا يقوون على خلع ملابسهم جماعة أمام أطراف ثالثة، رغم ما يمكنهم أن يقوموا به وهم فراداً.

قد يترتب على قراءة هذه الجمل صياغتنا سلفاً لجملة من الاستنتاجات. على سبيل المثال، يمكن للقارئ أن يستنتج بأن الزوجين المشار إليهما هما رجل وامرأة، رغم غياب أي شيء إلى حد الآن يدل على أنهما ليسا امرأتين أو صغيري نمر. نذهب إلى الاعتقاد بأن كل من يطرح السؤال لا يقوى على قراءة الذهن، وإلا لما كان

هناك ما يدعو للتساؤل. كما يمكننا الاعتقاد أيضاً بأن السائل يثمن حكم المخاطب حتى وفي انعدام سياق كاف يسعفنا للجزم بأن السؤال ليس بقصد الازدراء أو التعدي. إضافة إلى ذلك، يمكننا تصور جملة «آل هانيما» التي تعطف نحوياً على جملة «***بيبت وأنجيلا***» للإشارة إلى أن هذا هو لقبهم كقرينة تدل على أنهما مقترنان برباط الزواج. بيد أن هذا لا يلغي إمكانية وجود جماعة من الناس تحمل اللقب نفسه فضلاً عن بيبت وأنجيلا، ربما قبيلة كاملة منهم منهمكة في طقس جماعي لنزع الملابس بإحدى البهوات الشاسعة. كون ***بيبيت وأنجيلا*** يمتلكان ذات اللقب لا يقر بأنهما زوج وزوجة: ربما هما أخ وأخته، أب وابنته، أو أم وابنها متحرران على نحو لا يعير أي اعتبار للأخلاق الجنسية. لقد افترضنا أنهم يخلعون ملابسهم على مرأى بعضهم البعض، لكن لا شيء يدل حتى اللحظة على أن السؤال لم يصدر من غرفة نوم إلى أخرى أو ربما من خيمة ساحلية إلى أخرى. لعل ***بيبت وأنجيلا*** مجرد طفلين صغيرين، رغم أن الشكل المتكلف للسؤال يدحض هذه الإمكانية. في سياق ما سبق، قد ينتهي القراء إلى

التسليم بأن ***بيبت وأنجيلا*** هما زوجان، ربما حفلا تميز بحضور ثنائي حديث العهد بالزواج، غير أن لا شيء من هذا في واقع الأمر يرد فيما سبق.

كون أن هاتين هما الجملتان الأولتان من الرواية، يعني طبعاً، بأن عدداً من هذه الأسئلة سيجد طريقه نحو الحل خلال استنفارنا لقدراتنا القرائية. غير أن عملية التخمين والاستنتاج التي نساق إليها نظراً لجهلنا هي مجرد مثال أكثر حدة وتأثيراً على ما دأبنا على القيام به عندما نقرأ. بمواصلتنا للقراءة، ستعترضنا جملة من الصعوبات ستجد هي الأخرى حلها عن طريق وضع افتراضات إضافية. سنُمنح أنواع الوقائع التي نفتقدها في هذه الجملة، وقائع تستلزم بناء تأويلات لها قابلة للمساءلة. إن قراءة افتتاحية رواية أبدايك يشدنا إلى كم هائل من الجهد المعقد واللاواعي بشكل كبير. رغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك، فنحن في كل الأوقات منخرطون في عملية بناء الافتراضات حول معنى النص: يضع القارئ روابط ضمنية، يملأ الفراغات، يضع استنتاجات ويجرب الحدوس. والقيام بهذا يعني الاعتماد على معرفة

كامنة بالعالم عموماً، وبالمواضعات الأدبية على وجه الخصوص. بالنسبة للقارئ، لا يعدو النص في حد ذاته أن يكون مجموعة من الإيماءات، دعوات لبناء قطعة لغوية دلالياً. وبتعبير نظرية التلقي، يحقق القارئ العمل الأدبي الذي ليس سوى سلسلة من العلامات السوداء المتراصة على صفحة ما. بدون هذه المشاركة الفاعلة والدؤوبة من جهة القارئ، لن يكون هناك أي عمل أدبي إطلاقاً. رغم ما يمكن أن يدعيه أي عمل أدبي من صلابة، فهو بالنسبة لنظرية التلقي يتكون في الواقع من «فراغات» شأنه في ذلك شأن الطاولات بالنسبة للفيزياء الحديثة - الفراغ، مثلاً، بين الجملة الأولى والثانية من ***الأزواج*** حيث على القارئ أن يمد حلقة الوصل المفقودة. يحبل العمل بـ «اللاتحديدات»، عناصر تعتمد في فاعليتها على تأويل القارئ وفقاً لعدد من الطرائق المختلفة، وربما المتناقضة فيما بينها. وتبقى المفارقة في كل هذا هو أنه بقدر ما يمنح الكتاب من معطيات بقدر ما يزداد لا تحديداً. إن «العجائز السوداء الغريبة، عجائز منتصف الليل» لشكسبير تحدد نوع العجائز قيد الحديث، تجعلهن أكثر تحديداً. لكن بما أن هذه الصفات

الثلاث ثرية الإيحاء، وبالتالي تثير ردوداً متباينة لدى قراء متباينين، فإن النص أصبح أقل تحديداً أثناء سعيه ليزداد تحديداً.

إن عملية القراءة، حسب نظرية التلقي، هي دوماً عملية نشيطة، حركة مركبة تتمدد عبر الزمن. وكما أشار إلى ذلك المنظر البولندي **رومان إنغاردن** *Roman Ingarden*، لا يوجد النص الأدبي في ذاته إلا كـ «خطاطات». - وتعليمات عامة، على القارئ أن يجعلها واقعاً ملموساً. للقيام بذلك سيحمل القارئ إلى العمل بعض «الأفهام السبقية» - سياق باهت من الاعتقادات والتوقعات ستُعرَض في إطاره كل ملامح العمل المتنوعة لكن، مع تواصل عملية القراءة ستعدل هذه التوقعات نفسها عقب ما نراكمه من معلومات، وستبدأ الحلقة الهيرمينوطيقية - انتقالاً من الجزء إلي الكل وعودة إلى الجزء - في الدوران. سعياً وراء تشكيل معنى متجانس للنص، سيختار القارئ وينظم عناصرها ضمن كليات متناسقة، مقصياً بعضاً ومقدماً البعض الآخر، «محققاً» بعض الجزئيات في ضوء طرق معينة. سيحاول هو أو هي في وضع الرؤى داخل العمل

جنباً إلى جنب، أو الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى وذلك بغرض بناء «وهم» مندمج. ما تلقناه في الصفحة الأولى سيندثر ويصبح بالتالي «مصغراً» في الذاكرة، ربما ليعدل بشكل جذري من خلال ما سنتعلمه لاحقاً. ليست القراءة حركة خطية مستقيمة، عملية تراكمية فحسب: إن تأملاتنا الأولى تولد إطاراً مرجعياً صالحاً لتأويل كل ما سيأتي لاحقاً؛ غير أن ما سيأتي لاحقاً قد يغير رجعياً فهمنا الأولى، مبرزاً بعض الملامح وغاضاً الطرف عن البعض الآخر. ومع مواصلتنا للقراءة، نتخلى عن مسلمات، نراجع معتقداتنا، نقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقيداً: كل جملة تفتح أفقاً إما ليتم تأكيده، معارضته أو إحباطه بواسطة الجملة الموالية: نقرأ إلى الخلف وإلى الأمام بشكل «متزامن»، نتوقع ونتذكر، ربما على وعي بتحقيقات ممكنة للنص ثم تعطيلها. أضف إلى ذلك، أن كل هذا النشاط المعقد يقام على مستويات عديدة وفي نفس الوقت، ذلك أن النص يتوفر على «خلفيات» و«أماميات»، وجهات نظر سردية مختلفة، طبقات متوالية من المعنى نتحرك دوماً داخلها.

في فعل القراءة (1978)، يتحدث ***فولفكانك*** آيزر

Wolfgang Iser، المنتمي إلى مدرسة كونستانس Constance لجماليات التلقي والذي استرسلت في مناقشة أطروحته، عن «الاستراتيجيات» التي تتوسل بها النصوص، وعن «روبراتوار» المواضيع والإيحاءات المألوفة التي تحتوي عليها. حتى نقوم بفعل القراءة، نحتاج إلى التآلف مع التقنيات والمواضعات الأدبية التي يوظفها عمل معين فضلاً عن إدراك شيء من «شفراته» – وهي مجموع القواعد التي تتحكم بشكل متناسق في سبق إنتاج المعاني. لنتذكر إشارة المرور في إحدى متروات لندن: «يجب حمل الكلاب في المصاعد». لفهم هذا الإعلان، يلزمني القيام بأكثر من مجرد قراءة كلماته الواحدة تلو الأخرى. يلزمني مثلاً، معرفة أن هذه الكلمات تنتمي إلى ما يمكن أن يسمى «شفرة الإحالة» – أن الدال ليس مجرد قطعة لغوية للتزيين والزخرفة توجد هناك لإمتاع المسافرين، بل إنه يستوجب النظر إليه على أنه يحيل إلى سلوك كلاب فعليين ومسافرين فعليين على مصاعد فعلية. ينبغي أن أخلخل معرفتي الاجتماعية العامة لمعرفة أن الدال وضع هناك من طرف السلطات، وأن هذه السلطات لها القدرة على معاقبة

الجناة، وأنني كعضو ضمن الجمهور العام مخاطب ضمنياً، الشيء الذي لا يبدو جلياً إذا أخذنا الكلمات على عواهنها. بقول آخر، يجب أن أعتمد على بعض الشفرات والسياقات الاجتماعية لإدراك معنى الإعلان جيداً. لكنني بحاجة أيضاً إلى حمل هذه على التفاعل مع بعض شفرات أو مواضعات القراءة - مواضعات تخبرني بأن القصد من «المصعد» هذا المصعد وليس واحداً آخر في الباراغواي، وأن «يجب أن يحمل» تعني «يجب أن يحمل الآن»، وهلم جراً. ينبغي أن أعلم أن «جنس» العلامة هو بهذا الشكل بحيث يستحيل أن يكون الغموض الذي أشرت إليه «مقصوداً» في الواقع. ليس من السهل هنا التمييز بين الشفرات «الاجتماعية والأدبية»: إن تحقيق «المصعد» على أنه «هذا المصعد»، إضافة إلى تبني مواضعة قرائية تنفي الغموض يعتمد بدوره على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية.

يتم فهم الإعلان، إذاً، بتأويله ضمن الشفرات التي تبدو مناسبة؛ غير أن ما قمنا به حتى اللحظة لا يفي، من منظور أيزر، بكل ما يحدث أثناء قراءة الأدب. فإذا كان هناك «انسجام» كامل بين الشفرات التي حكمت

الأعمال الأدبية وتلك التي نلجأ إليها لتأويل هذه الشفرات، سيكون كل الأدب تافهاً كالعلامة الموجودة بإحدى متروات الأنفاق بلندن. حسب أيزر، يعد العمل الأدبي الأكثر فاعلية ذاك الذي يدفع القارئ أو القارئة إلى تكوين وعي نقدي جديد بشفراته وتوقعاته المعتادة والمكرورة. يسائل العمل ويحول الاعتقادات الضمنية التي نحملها إليه، «يخلخل» عادات إدراكنا الروتينية، وهكذا يدفعنا إلى الاعتراف بها لأول مرة كما هي. بدل تدعيم إدراكاتنا المعطاة وتكليسها، يخترق العمل الأدبي القيم هذه الطرائق المعيارية في النظر، ويلقننا بذلك شفرات جديدة تسعفنا في تحقيق حدث الفهم. ثمة تقاطع هنا مع الشكلانية الروسية: أثاء عملية القراءة، تفقد مسلماتنا الاعتيادية «ألفتها»، فتُموضَع على نحو يمكننا من نقدها وبالتالي مواجهتها. ما إن نشرع في تقويم النص من خلال استراتيجياتنا القرائية، حتى ينبري هو الآخر وفي اللحظة ذاتها بتقويمنا: كموضوعات في تجربة علمية، يمكن لهذا النص أن يفاجئنا «بردود» غير متوقعة على «أسئلتنا». من هنا، تتحدد الغاية القصوى من القراءة، حسب أيزر، في كونها تقودنا إلى وعي

أعمق بالذات فضلاً عن تشكيل رؤية لهوياتنا تكون أكثر نقدية. يبدو الأمر كما لو أن ما «نقرأ»، خلال مسيرتنا عبر الكتاب، لا يعدو أن يكون ذواتنا.

تنهض نظرية التلقي عند أيزر، في الواقع على أيديولوجية إنسانوية: اعتقاد بأننا عندما نقرأ يجب أن نكون مرنين ومفتحي الذهن، متأهبين لوضع اعتقاداتنا رهن المساءلة وفي مهب رياح التغيير. خلف هذا الاعتقاد يتوارى تأثير الهيرمينوطيقا الغادامارية بثقتها في تلك المعرفة الثرية بالذات التي تتمخض عن لقائنا بالغريب. بيد أن إنسانوية أيزر الليبرالية، شأنه شأن أغلب المذاهب، هي أقل ليبرالية مما تبدو عليه في الوهلة الأولى. يؤكد أيزر بأن قارئاً ذا التزامات إيديولوجية قوية سيكون من المرجح قارئاً غير مناسب، مادام سيكون القارئ الجيد الوحيد قارئاً ليبرالياً سلفاً: تنتج عملية القراءة نمطاً من الذات الإنسانية تفترضها سلفاً. من زاوية أخرى، يبدو الأمر متناقضاً ذلك أننا إذا لم نتشبث بقناعتنا بقوة في المقام الأول، واضعين إياها محل التساؤل والنسف من طرف النص، فلن يكون الأمر، في الحقيقة، ذا دلالة تذكر. بتغيير آخر، لا شيء في الواقع

سيكون قد حدث: فالقارئ لا يعنف على نحو جذري، بقدر ما يعاد ببساطة إلى ذاته أو ذاتها كذات ليبرالية وقد ازدادت امتلاء. كل ما يرتبط بالذات القارئة يصير موضع المساءلة أثناء عملية القراءة باستثناء أي نوع من الذات (الليبرالية) هي: لا يمكن انتقاد محدودية الإيديولوجية الأيزرية بأي شكل من الأشكال، وإلا تداعى النموذج بأكمله. بهذا المعنى، فإن تعدد وانفتاح عملية القراءة مسموح بهما فقط لأنهما يفترضان نوعاً من الوحدة المغلقة التي لا تبرح مكانها: تنتهك وحدة الذات القارئة وتتجاوز فقط لتعود أكثر امتلاء إلى ذاتها. كما هو الحال بالنسبة لغادمر، نستطيع التنقيب في الأراضي الغربية لأنها دوماً وبشكل سري أراضينا الخاصة. نوع القارئ الذي سيفعل فيه تأثير الأدب بشكل أعمق هو ذلك المزود مسبقاً بالنوع «الصحيح» من القدرات والإجابات، المتمكن من أجرأة بعض التقنيات النقدية ومعرفة بعض المواضعات الأدبية. غير أن هذا تحديداً هو القارئ الأقل حاجة للتأثير، مادام يوجد «عرضة للتغيير» للوهلة الأولى، وعلى استعداد، فقط لهذا السبب، أن يخوض غمار تغييرات أخرى. لقراءة

الأدب قراءة «فعالة» من الواجب ممارسة بعض القدرات النقدية، قدرات تتحدد دوماً على نحو إشكالي؛ وهي تحديداً ما يعجز «الأدب» على وضع موضع السؤال لأن وجوده الفعلي يعتمد عليها. ما حددته كعمل «أدبي» سيظل دوماً على ارتباط لصيق بما تعتبره تقنيات نقدية «مناسبة»: سيعني العمل «الأدبي»، إلى حد ما، ذاك الذي يمكن إضاءته بتلك الطرائق في البحث. لكن الحلقة الهيرمينوطيقية، في هذه الحالة، ستبدو ماكرة بدل أن تكون فاضلة: ما ستحصل عليه من العمل سيعتمد بشكل كبير على ما وضعته فيه في المقام الأول، ولا يوجد هنا حيز كبير لأي «تحد» عميق للقارئ. من الواضح أن أيزر يتجنب هذه الحلقة المفرغة عن طريق التأكيد على قوة الأدب في نسف وتغيير شفرات القارئ، غير أن هذا في حد ذاته، كما أشرت إلى ذلك، يفترض في صمت ودقة نوع القارئ «المعطى» الذي نسعى إلى إبداعه عبر القراءة. إن انغلاق الممر بين القارئ والعمل يعكس المؤسسة الأكاديمية للأدب التي لا تقبل عضوية إلا بعض أنواع النصوص والقراءة.

تدعم مذاهب الذات الموحدة والنص المغلق خلسة

الانفتاح – الانغلاق الواضح للكثير من نظريات التلقي. في مؤلفه العمل الفني الأدبي (1931) يفترض **رومان إنغاردن** *Roman Ingarden* بشكل دغمائي أن الأعمال الأدبية تنتظم ضمن كليات عضوية، وأن الغاية من وراء ملء القارئ «للاتحديداتها» تتحدد بإتمام هذا التناغم. على القارئ أن يصل بين مختلف أجزاء وطبقات العمل بشكل «جيد»، إلى حد ما على طريقة كتب الأطفال المصورة التي تلون وفقاً لتعليمات الصانع. حسب ***إنغاردن***، يأتي النص مسكوناً بلا تحديداته، وما على القارئ إلا أن يحققها تحقيقاً «صحيحاً». لعل هذا سيحد من نشاط القارئ، محولاً إياه في بعض الأحيان إلى مجرد عامل أدبي، يتسكع ويملأ اللاتحديدات الشاذة. في هذا الإطار، يبدو أيزر نمطاً من المشغلين الأكثر ليبرالية، إذ يمنح القارئ قدراً أكبر من الشراكة أثناء إنتاج النص: قراء مختلفون لهم الحرية في تحقيق العمل بأشكال مختلفة دون أن يوجد تأويل صحيح واحد يستنفد كل طاقاته الدلالية. بيد أن هذا السخاء يعدله تعليم صارم: على القارئ أن يبني النص بناءً يجعله متناسقاً داخلياً. يقترح أيزر نموذجاً للقراءة يتسم أساساً

بطابعه الوظيفي: على الأجزاء أن تتوحد مع الكل في انسجام متناسق، وخلف هذا الكم العشوائي يلوح علم النفس الجشتالتي بانشغاله بضم إدراكات متمايزة في بوتقة كل مفهوم. صحيح إن هذا الميول يضرب عميقاً لدى النقاد المحدثين لدرجة أنه من الصعب النظر إليه فقط كما هو - ميول مذهبي لا يقل إثارة للجدل والنزاع عن أي ميول آخر. تنتفي الحاجة إطلاقاً للافتراض أن الأعمال الأدبية تشكل أو يجب أن تشكل كليات متجانسة، وأن الكثير من الاحتكاكات أو الاصطدامات ذات المعنى الإيحائي يجب أن «تمرر» على نحو سلس من خلال النقد الأدبي حتى يتم تشكيل تلك الكليات. يرى أيزر أن إنغاردن عضوي فوق العادة وذلك في رؤاه للنص، كما يقدر أيزر الأعمال الحداثية والمتعددة جزئياً لأنها تجعلنا نزداد وعياً بجهد تأويلها. لكن وفي نفس الوقت، يبقى «انفتاح» العمل شيئاً ينبغي إقصاؤه تدريجياً عما يشرع القارئ في بناء فرضية عملية يمكنها أن تبرز وتجعل أكبر عدد ممكن من عناصر النص متجانسة تجانساً متبادلاً.

تدفعنا اللاتحديدات النصية باتجاه القضاء عليها،

تعويضها بمعنى ثابت وقار. يجب، حسب تعبير لأيزر يشي بشيء من التسلط، «تطبيعها»، تدجينها وإخضاعها لبنية دلالية قوية شيئاً ما. يبدو أن القارئ ينخرط في منازلة النص بقدر انخراطه في تأويله، يجاهد من أجل ضبط طاقاته «المتعددة الدلالة» والفوضوية في إطار ما يمكن التمكن فيه. يتحدث أيزر بوضوح ما عن «اختزال» هذه الطاقات المتعددة الدلالة إلى نوع ما من النظام – طريقة غريبة، يمكن للمرء أن يلاحظ، في الحديث بالنسبة لناقد يؤمن «بالتعدد». ما لم يتم هذا الإجراء، سيهدد الخطر الذات القارئة الموحدة، وتصبح بذلك عاجزة عن العودة إلى ذاتها ككينونة متماسكة أثناء عملية «علاج» القراءة «للذات».

من المفيد دوماً اختبار جدارة أية نظرية أدبية عن طريق إثارة السؤال التالي: ما حظها مع ***استيقاظ فينكنز*** *Finnegans Wake* لجويس؟ سيكون الجواب في حالة أيزر كالتالي: ليس جيداً إجمالاً. لنقر أنه يعالج ***عوليس لجويس***؛ غير أن جل اهتماماته النقدية تنصب في خانة الرواية الواقعية ابتداء من القرن الثامن عشر؛ وهناك وسائل عديدة لجعل ***عوليس*** تنسجم مع هذا النموذج. هل

سيحظى رأي أيزر بأن الأدب الأكثر فاعلية هو ذاك الذي يقوض ويتجاوز الشفرات المعطاة بأي معطى بالنسبة للقراء المعاصرين ***لهوميروس، دانتي وسبانسر***؟ أليست وجهة نظره هذه مناسبة أكثر لليبرالي أوروبي معاصر يجنح إلى اعتبار أن «أنساق الفكر» تتمتع بجرس سلبي بدل أن يكون لها جرس إيجابي، وهو بذلك يترقب نوع الفن الذي يبدو أنه يقوضها؟ ألم يقم الكثير من الأدب «الفعال» تحديداً بتأكيد عوض تقويض الشفرات التي تلقاها عن الأزمنة السابقة؟ إن تحديد سلطة الفن بالدرجة الأولى في السلبي – في المُتجاوِز والمفقد للشيء ألفته – يومئ بالنسبة لأيزر والشكلانيين إلى موقف محدد من الأنساق الاجتماعية والثقافية لحقبتيهما: موقف، في الليبرالية الحديثة، يضاهي الشك في الأنساق الفكرية كما هي. كونها استطاعت أن تقوم بذلك فهو شهادة بليغة على نسيان الليبرالية لنسق فكري معين: وهو النسق الضامن لوجودها.

لإدراك محدودية النزعة الإنسانية الليبرالية لدى أيزر، من الممكن مقابلته، ولو بإيجاز، بمنظر آخر للتلقي، هو الناقد الفرنسي ***رولان بارط*** *Rolanmd Barthes*. تبدو

مقاربة بارط في كتابة ***لذة النص (1973)*** مختلفة إلى حد ما عن مقاربة أيزر إلى المدى الذي يمكن أن يتخيله المرء - الاختلاف، لو أردنا الحديث في إطار القوالب الجاهزة، بين متعوي فرنسي من جهة، وعقلاني ألماني، من جهة أخرى. فبينما يركز أيزر بشكل رئيس على الأعمال الواقعية، يقدم بارط تقييماً مناقضاً تماماً، حيث ينصرف إلى الاهتمام بالنص الحداثي الذي يحيل كل معنى واضح إلى لعب حر بالكلمات، سعي لفك كل الأنساق الفكرية المتسلطة عن طريق زحلقة وانسياب للغة لا ينتهي. لا تستدعي هذه النصوص «الهيرمينوطيقا» بقدر ما تستضيف «الأيروسية»: مادام لا يوجد سبيل إلى حجزها في معنى محدد، ينتشي القارئ بهذا الانزلاق المثير للعلامات، بالومضات المستفزة للمعاني التي لا تطفو على السطح إلا لتختفي. في غمار هذا الرقص المرح للغة والانتشاء ضمن أنساق مفرداتها، لا يلج القارئ عتبة المتع الهادفة لبناء نسق متجانس يشد العناصر النصية بعضها ببعض على نحو ينم عن مهارة لدعم ذات موحدة بقدر ما تتملكه الرعشات المازوشية المرافقة للإحساس بأن الذات قد انكسرت وتبعثرت

أشلاؤها عبر الأشراك المتشابكة للعمل في ذاته. من هنا، تبدو القراءة أقرب إلى مخدع سيدة منها إلى مختبر. فبدل أن تعيد القارئ إلى ذاته، في استعادة أخيرة للذات كانت القراءة قد وضعتها محل السؤال، يفجر النص الحداثي الهوية القرائية، في نشوة هي بالنسبة لبارط رديف النعيم القرائي وذروة اللذة.

لا تخلو نظرية بارط، كما يمكن للقارئ أن يظن، من بعض الصعوبات. هناك شيء مزعج إلى حد ما بخصوص هذه النزعة الالتذاذية، الطلائعية والمنغمسة في ذاتها في عالم يفتقد فيه آخرون ليس فقط إلى الكتب ولكن إلى الطعام. فإذا كان أيزر قد قدم نموذجاً «معيارياً» بشكل كئيب يلجم الطاقة اللامحدودة للغة، فإن بارط يقدم تجربة خاصة، لا اجتماعية وفوضوية على نحو جوهري، لعلها الوجه الآخر للأولى. يشي كلا الناقدين بامتعاض ليبرالي من الفكر النسقي؛ كلاهما، كل على حدة، يجهل موقع القارئ في التاريخ. فكما نعلم، لا يواجه القراء النصوص في سديم الفراغ: يموضع القراء اجتماعياً وتاريخياً، كما أن كيفية إدراكهم للأعمال الأدبية تتأثر تأثيراً عميقاً بهذه الحقيقة. يعي أيزر البعد الاجتماعي

للقراءة، لكنه يفضل التركيز عموماً على مظاهرها «الجمالية»؛ غير أن هانس ***روبرت ياوس*** *Hans-Robert Jauss* المنتمي إلى مدرسة كونسطانس سيسعى، انطلاقاً من نزوعه نحو التاريخ وبطريقة غادمرية، إلى وضع العمل الأدبي داخل «أفقه» التاريخي، ضمن سياق المعاني الثقافية التي أنتج داخلها، ليتقصى بعد ذلك العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق و«الآفاق» المتغيرة لقرائه التاريخيين. إن الغاية القصوى من هذا العمل هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبي - نوع لا يتمركز حول المؤلفين، المؤثرات والاتجاهات الأدبية، ولكن حول الأدب كما يحدد ويؤول عبر لحظات «التلقي» التاريخية المتعددة. بقول آخر، لا تبقى الأعمال الأدبية نفسها ثابتة، بينما تتغير تأويلاتها: تتغير النصوص والتقاليد الأدبية نفسها دوماً وبشكل نشيط وفقاً لـ «الآفاق» التاريخية المتعددة التي يتم تلقيها داخلها.

في هذا السياق، تندرج ***ما الأدب؟*** (*1948*) لجون بول سارتر *Jean Paul Sasrtre*، كدراسة تاريخية للتلقي الأدبي تتسم بدرجة أكبر من التفصيل. ما يبرزه كتاب سارتر هو أن تلقي كتاباً ما ليس بتاتاً مجرد حقيقة

«خارجية» عنه، مسألة مرتبطة بمراجع ومبيعات دكاكين الكتب. إنه بعد تكويني للعمل نفسه. ينشأ كل نص أدبي انطلاقاً من الإحساس بجمهوره الكامن، مستحضراً صورة الذين من أجلهم كتب. يضم كل عمل بداخله ما يسميه أيزر بـ «القارئ الضمني» كما يومئ في أي حركة من حركاته إلى نوع «المخاطب» المتوقع. يعتبر الاستهلاك في الإنتاج الأدبي، شأن أي نوع آخر من الإنتاج، جزءاً لا يتجزأ من عملية الإنتاج ذاتها. فعلى سبيل المثال، إذا بدأت رواية بالجملة التالية «خرج جاك متعثراً، محمر الأنف، من الحانة»، فإنها تتضمن مسبقاً قارئاً له معرفة متقدمة إلى حد ما باللغة الإنجليزية، قارئاً يعرف ماذا تعني حانة وله معرفة ثقافية بالعلاقة بين الكحول واحتقان الوجه. لا يعني هذا أن المؤلف «يحتاج إلى جمهور»: تتضمن اللغة التي يستعملها مجموعة من الجماهير الممكنة عوض مجموعات أخرى، وهذه مسألة ليس له فيها بالضرورة اختيار كبير. يمكن أن لا يكون في ذهن المؤلف أي نوع خاص من القراء، أو لعله غير مهتم إطلاقاً بمن يقرأ عمله، غير أن نوعاً خاصاً من القراء يوجد مسبقاً ضمن فعل الكتابة نفسه كبنية

داخلية للنص. حتى عندما أكلم نفسي، فملفوظاتي لا يمكنها أن تكون ملفوظات إطلاقاً إلا إذا هي، وليس أنا، توقعت مستمعاً كامناً. تنطلق دراسة سارتر، إذاً، من طرح السؤال التالي: «لأجل من يكتب المرء؟»؛ لكنها تفعل ذلك من منطلق تاريخي - لا وجودي. إنها ترسم مصير الكاتب الفرنسي من القرن السابع عشر، حيث يشير الأسلوب «الكلاسيكي» إلى تعاقد مبرم أو إطار مشترك من المسلمات بين المؤلف والجمهور، ثم تنتقل إلى الوعي الذاتي المترسخ لأدب القرن التاسع عشر الموجه حتمياً إلى برجوازية يزدريها. وتنهي الدراسة بإثارة مأزق الكاتب المعاصر «الملتزم» الذي لا يجد جمهوراً يوجه إليه عمله، سواء أكان هذا الجمهور البرجوازية أو الطبقة العاملة أو أسطورة ما تتعلق بـ «الإنسانية عموماً».

يبدو أن نظرية التلقي من النوع الياوسي والأيزري تطرح صعوبة معرفية ملحة. فإذا اعتبرنا «النص بذاته» هيكلاً، ضرباً من «الخطاطات» تنتظر التحقيق بأشكال مختلفة على يد قراء مختلفين، كيف يمكننا مناقشة هذه الخطاطات دون تحقيقها مسبقاً؟ عند الحديث عن «النص بذاته»، قياسه كمعيار لتأويلات معينة له، هل نحن إزاء

أي شيء آخر غير تحقيقاتنا؟ هل يدعي الناقد معرفة رمزية ما «بالنص في ذاته»، معرفة تتمنع على القارئ العادي الذي عليه أن يكتفي حتماً ببنائه الجزئي للنص؟ هكذا نستعيد صورة للمشكل القديم الذي يتعلق بكيفية معرفة ما إذا كان الضوء داخل الثلاجة ينطفئ آن إغلاق الباب. يعالج رومان إنغاردن هذه الصعوبة دون أن يجد لها حلاً مناسباً؛ أما أيزر فإنه يسمح للقارئ بدرجة ما من الحرية، دون أن يعني ذلك أن نؤول النصوص وفق رغباتنا. حتى يكون تأويل ما تأويلاً لهذا النص وليس لغيره، يجب عليه بمعنى ما إن يحكم منطقياً من طرف النفس نفسه. بمعنى آخر، يمارس النص درجة من التحديد على ردود قرائه، وإلا سيظهر النقد منحدراً نحو مشارف فوضى شاملة. في هذه الحالة، لن يكون ***المنزل الكئيب***(*) أكثر من ملايين القراءات المختلفة، في الغالب المتناقضة، للرواية التي أنتجها القراء. أما «النص في ذاته» فسيهمل كعلامة (X) غامضة. ماذا لو أن العمل الأدبي لم يكن بنية محددة تحتوي على بعض اللاتحديدات، ولكن لو أن كل شيء من النص غير محدد، يعتمد على

الطريقة التي سيختار القارئ بناءه على نحوها؟ بأي معنى، إذاً، يمكننا الحديث عن تأويل العمل «نفسه»؟

لا يبدي كل منظري التلقي حرجاً إزاء هذا الوضع، فالناقد الأمريكي ستانلي فيش *Fish Stanley* مغتبط إلى درجة ما؛ حيث يعترف أنه ما إذا تمعنا في الأمر جلياً، فليس هناك عمل أدبي «موضوعي» على طاولة الحلقات الدراسية. ***فالمنزل الكئيب*** هو فقط جماع التفسيرات المتجانسة التي قدمت أو التي ستقدم. الكاتب الحقيقي هو القارئ: غير مرتاحين للشراكة على الطريقة الأيزرية في المشروع الأدبي، سيقدم القراء على إزاحة السادة واعتلاء مناصبهم. حسب فيش، ليست القراءة عملية استكشاف ما يعنيه النص، ولكنها عملية اكتشاف ما يفعله هذا النص بك. أضف إلى ذلك، أن تصوره للغة هو تصور ذرائعي: فمثلاً، يمكن لتغيير لساني ما أن يولد لدينا إحساساً بالدهشة وفقداناً للاتجاه، كما أن النقد لا يعدو أن يكون تفسيراً للردود المتعاقبة للقارئ على تتابع الكلمات على الصفحة. غير أن ما «يفعله» النص بنا هو في حقيقة الأمر مسألة تتعلق بما نفعله نحن به، إنه مسألة تأويل. إن الهدف من

وراء الانتباه النقدي هو استجلاء بنية تجربة القارئ، وليست أية بنية «موضوعية» توجد في العمل ذاته. كل شيء في النص - نحوه، معانيه، وحداته الشكلية - هو نتاج التأويل؛ وليس النص بأي حال من الأحوال معطى «واقعياً». وهذا ما يطرح السؤال المثير حول ماذا يعتقد فيش أنه يؤول عندما يقرأ. قد يبدو السؤال نافلاً وممجوجاً، إلا أن فيش يرد بصراحة مؤكداً أنه لا يعرف، كما أنه لا يعتقد أن أحداً غيره يعرف.

في الواقع، يحترس فيش ضد الفوضى الهيومينوطيقية التي يبدو أن نظريته تفضي إليها. لتجنب تشذير النص إلى آلاف القراءات المتنافسة، يلجأ فيش إلى بعض «الاستراتيجيات التأويلية» المشتركة بين القراء والتي ستتحكم في ردودهم الشخصية. لن يفي بالقصد أي رد قرائي قديم: القراء المعنيون هم قراء «على علم» أو «مرتاحون»، ينشئون في المؤسسات الأكاديمية، وبالتالي فردودهم قد لا تنأى عن بعضها البعض لدرجة منع أي سجال منطقي. غير أن فيش يؤكد أنه لا يوجد أي شيء إطلاقاً «في» العمل ذاته. إن فكرة كون المعنى «محايث» للغة النص بشكل من الأشكال، ينتظر فك

إساره من طرف تأويل القارئ، هو وهم موضوعاتي. وقد كان فولف كانك أيزر، كما يعتقد فيش، ضحية هذا الوهم.

إن السجال بين فيش وأيزر هو إلى حد ما سجال لفظي. ففيش محق إلى درجة ما بادعائه أنه لا شيء، سواء في الأدب أو العالم عموماً، «معطى» أو «محدد»، إذا كان المقصود من معطى «غير قابل للتأويل». لا توجد حقائق «خامة»، باستقلال عن المعاني الإنسانية؛ كما لا توجد حقائق لا نعرفها. غير أن هذا ليس بالضرورة أو حتى دوماً ما تعنيه كلمة «معطى»: قليل هم فلاسفة العلوم الذين سيذكرون بأن المعطيات في المختبرات هي نتاج التأويل، وأنها ليست تأويلات بالقدر الذي يبدو أن نظرية التطور الداروينية هي كذلك. هناك فرق بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية، رغم أن كليهما يقيناً «تأويلات»؛ كما أن البون الواسع الذي تصورت فلسفة العلوم التقليدية أنه يوجد بينها هو بالتأكيد مجرد وهم. يمكنك القول بأن إدراك إحدى عشرة علامة سوداء على أنها «عندليب» «nightingale» هو تأويل؛ أو أن إدراك شيء ما على أنه أسود أو إحدى

عشرة أو كلمة هو تأويل، ويمكن أن تكون محقاً. لكن إذا قرأت تلك العلامات في أغلب الظروف على أنها تعني «المنامة» bightgown، آنذاك لن تكون على صواب. التأويل الذي يرجح أن يجمع عليه الكل هو سبيل لتحديد الواقع، ليس من السهل تبيان أن التأويلات الممنوحة لقصيدة كيتس Keats «***أنشودة عندليب***» خاطئة. إن التأويل في هذا المعنى الثاني، الأوسع، يتعارض دائماً مع ما تسميه فلسفة العلوم بـ «التحديد غير الكافي للنظرية»، بمعنى أن أية مجموعة من المعطيات يمكن تفسيرها بأكثر من نظرية. لا يبدو الحال كذلك عند تقرير ما إذا كانت العلامات الإحدى عشرة التي أشرت إليها تشكل كلمة «العندليب» أو «المنامة».

كون هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور لهو أمر اعتباطي إلى حد ما، مسألة تتعلق بمواضعة تاريخية ولسانية. فلو أن اللغة الإنجليزية تطورت بشكل مختلف، فمن المستبعد أن تكون هذه العلامات قد فعلت؛ ويمكن أن يكون هناك لغة أجهلها حيث تعني هذه العلامات «متعارضان» dichotomous. قد توجد ثقافة لا تدرك هذه العلامات كبصمات إطلاقاً، «كعلامات»

في معنانا الخاص، ولكنها تنظر إليها كنفثات من سواد ملازمة للورقة البيضاء ظهرت بشكل من الأشكال. كما يمكن لهذه الثقافة أن تتوفر على نظام حسابي مختلف عن نظامنا وبالتالي فهي لا تعدها كإحدى عشرة ولكن كثلاثة إضافة إلى رقم غير محدد. وقد لا تتمايز مرادفاتهم لـ «العندليب» و«المنامة» في شكلها الكتابي، وهلم جرا. لا يوجد شيء معطى على نحو رمزي أو محدد بشكل لا يتغير بالنسبة للغة، بدليل أن كلمة «عندليب» كان لها أكثر من معنى في زمانها. غير أن تأويل هذه العلامات يبقى مسألة مقيدة، حيث إنها توظف في غالب الأحيان من طرف أناس في ممارساتهم الاجتماعية وذلك بقصد التواصل. وهذه الاستعمالات الاجتماعية العملية هي ما يمنح الكلمة معانيها المتعددة. فمثلاً، عندما أحدد كلمة في نص أدبي، لا تسقط هذه الممارسات الاجتماعية هكذا ببساطة. قد أستشعر لاحقاً بعد قراءتي للعمل بأن الكلمة تعني شيئاً مخالفاً تماماً، بأنها تشير إلى «متعارضان» وليس إلى نوع من الطيور، نظراً لسياق المعاني المتغير الذي أقحمت فيه.

غير أن تحديد الكلمة يشتمل في المقام الأول على بعض من المعنى الذي تتمتع به ممارساتها الاجتماعية العملية.

إن الادعاء بأننا نستطيع أن نجعل نصاً أدبياً يعني ما نشاء يظل مبرراً إلى حد ما. إذ ما الذي سيحول دون ذلك؟ في الواقع لا توجد نهاية لعدد السياقات التي يمكننا ابتكارها لجعل كلماته تتمتع بدلالات مختلفة. لكن من زاوية أخرى، تبدو الفكرة مجرد تخريف انبثق في عقول أولئك الذين قضوا مدة طويلة في حجرات الدراسة. ذلك أن هذه النصوص تنتمي إلى اللغة ككل، وتربطها علاقات وشيجة بممارسات لسانية أخرى، بغض النظر عن مدى تقويضها أو اختراقها لها. ليست اللغة ملكاً مشاعاً نفعل به ما نشاء. فإذا كنت عاجزاً عن قراءة كلمة «العندليب» دون تخيل كم سيكون من دواعي السرور مغادرة فضاء المدينة إلى أحضان الطبيعة، إذ ذاك سيكون للكلمة سلطان ما بالنسبة لي، أو علي، لا يندثر بشكل سحري بمجرد مصادفتها في قصيدة شعر. هذا ما نقصده عند القول بأن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له، أو أن معناه شيء «ملازم» له إلى حد ما. هكذا، ترتسم اللغة حقلاً من القوى الاجتماعية التي تصوغنا

حتى الأعماق؛ وإنه لوهم أكاديمي النظر إلى العمل الأدبي كفضاء للإمكانات اللامحدودة التي تتخطاه.

ومع ذلك، ومن زاوية لا تقل شأناً، يتمتع تأويل قصيدة شعر بقدر أكبر من الحرية مقارنة مع تأويل إعلان الأنفاق بلندن. والسبب في ذلك هو أنه في الحالة الأخيرة تكون اللغة جزءاً من وضعية عملية تميل إلى إقصاء بعض القراءات للنص وشرعنة قراءات أخرى. هذا، ما رأينا سلفاً، ليس بأي حال من الأحوال قيداً مطلقاً، لكنه لا يخلو من دلالة. في حالة الأعمال الأدبية، ثمة في بعض الأحيان وضعية عملية تقصي بعض القراءات وترخص للبعض الآخر؛ وهذه العملية تعرف بالأستاذ. إن ما يشكل قيداً هو المؤسسة الأكاديمية باعتبارها مجموع الطرائق المشرعنة اجتماعياً لقراءة الأعمال؛ فضلاً عن أن هذه الأساليب في القراءة المسموح بها ليست في الواقع «طبعية» أبداً، كما أنه ليست أكاديمية فحسب: إنها ترتبط بأشكال التقييم والتأويل السائدة في المجتمع ككل. لاتزال هذه الأشكال نشيطة عندما أقرأ رواية شعبية في القطار، وليس مجرد قصيدة شعر في حجرة في الجامعة. غير أن قراءة رواية يبقى عملاً مختلفاً عن

قراءة علامة المرور لأن القارئ ليس مزوداً بسياق جاهز يجعل اللغة مفهومة. فالرواية التي تبدأ بجملة «كان لوك يعدو بأقصى ما في استطاعته» تقول ضمناً للقارئ «أدعوك لتخيل سياق سيصبح فيه لهذا القول دلالة محددة». تؤسس الرواية تدريجياً ذلك السياق، أو إذا أردت، سيبنيه القارئ تدريجياً من أجل الرواية. حتى الآن ليست مسألة حرية تأويلية مطلقة: مادمت أتكلم اللغة الإنجليزية، فالاستعمالات الاجتماعية لكلمات «ك «الجري» تتحكم في بحثي عن سياقات مناسبة للمعنى. غير أنني لست مقيداً بالقدر الذي سأكون عليه إزاء «ممنوع الخروج»؛ وهذا من بين العوامل التي تجعل الناس في الغالب يختلفون حول معنى اللغة التي يعالجونها بطريقة أدبية.

الهوامش

*) ف. ر. ليفيس (F.r. Leavis) ناقد إنجليزي عمل على الارتقاء بالنقد الأدبي من متاهة التوهيم والتعميم إلى مستوى التخصص والتأصيل. وقد مثلت مجلة Scrutiny بالنسبة له ولجماعة النقاد المجايلين له (كـ. لـ. دوروتي، أ. رتشاردس، وليام إمبسون ول. س. نايتس) منبراً لبث مشروعهم النقدي. حسب ليفيس، يشكل الأدب المخرج الوحيد والأوحد

للمجتمع البرجوازي من أزمته الخانقة، حيث يرى أن «المجتمع العضوي» الذي أخفقت البرجوازية بديانتها الوضعية والسماوية في تحقيقه هو الحل الممكن (م).

1) ثمة اختلاف هنا بين الشكلانيين الروس وهوسرل. فإذا كان هوسرل يغض الطرف عن الخصائص الصوتية والكتابية في سعيه لعزل الدال «المحض»، فإن هذه الخصائص المادية هي ما شكلت مدار اهتمام الشكلانيين.

2) The Idea of Phenomenology (The Hague, 1964), p. 31.

3) انظر Jacques Ferrida, Speech and Phenomena (Evanston, III,m 1973).

4) انظر Richard E. Plamer, Hermenutics (Evanston, III., 1969 إضافة إلى Jean-Paul Sarter, Being and Nothingness (New York, 1956), Maurice Merleauponty, Phenomenology of Perception (London, 1962) and paul Ricoeur, Freud and Philosophy (New Havem, Conn., and London, 1970) and Hermeneutics and Human Sciences (Cambrige, 1981).

5) Wahrheit und Methode (Tübingen, 1960), p. 291.

6) كما جاء في Frank Lentricchia After The New Criticism (Chicago, 1980), p. 153.

*) المنزل الكئيب (Bleak House) رواية للكاتب الإنجليزي تشارلز ديكنز Charles Dickens (م).

7) انظر Pierre macherey, A Theory of Litreary Production (London, 1978).

* * *

تحول الأدب في فرنسا

بييردو بوديفر(*)

ترجمة عبدالجليل غزالة

إذا كانت سنة 1940 تشكل بداية الوعي الفرنسي فإنه

*) ولد بيير دو بواديفر بمدينة باريس سنة 1926. لقد كان طالباً بالمدرسة الوطنية للإدارة لما قدم لدار النشر (ألزاسيا) مخطوطاً من الجزء الأول لكتابه الكبير (تحول الأدب)، الذي ظهر في فبراير 1950.

في سنة 1950 حصل كتاب (تحول الأدب) على الجائزة الكبرى للنقد. ومنذ ذلك الحين والمؤلف ينتقل من درجة إلى أخرى، داخل مهنته الإدارية: عين مديراً للإذاعة من 1963 حتى 1968، ثم مستشاراً ثقافياً بلندن وبروكسيل. شارك في نشر العديد من المؤلفات الأدبية. =

يجب التأريخ لأدب منتصف القرن في فرنسا ابتداء من 1944 لأن ملامحه كانت قد بدأت في التشكل منذ 1930 مع الأعمال الأولى لمارلو وسيلين، وغداة الحرب بالنسبة لجون بول سارتر من خلال (الغثيان 1938). كان هذا الأدب شبه محظور إبان سنوات الحرب، فلم يظهر للمهتمين إلاً عن طريق بعض التجليات المختصرة (الغريب سنة 1942، الطبعة السويسرية لغرقى ألتنبورغ ، السبعون عرضاً للذباب سنة 1943). أصبحت هذه الإنجازات تمثل تياراً جارفاً ينشد الحرية لأنه ظهر في مناخ ثوري. والحقيقة أن المقاومة والموت في ساحة المعركة بالنسبة لجون بريفوست وسانت إكسبيري ثم إقامة معسكرات الاعتقال ومصادرة الحريات وكذلك إعدام براسيلاش قد أعطت بشكل مفاجئ للالتزام الكاتب دلالة مأساوية. طلب من الأدب شهادة ومن الكاتب مثلاً تضبطه التجربة في الحياة. كما وقع توقير أولئك الذين عرفوا كيف

= نشر دو بواديفر أعمالاً وصفية لشخصية: كافكا، باريس، مالرو، جيونو... وكذلك بعض النصوص، علاوة على روايتين مهمتين: (البقية الباقية) و(الحب والسأم)، ثم ألف تاريخاً حياً للأدب المعاصر (1938-1968) ظهر هذا العمل الأخير بالمكتبة الأكاديمية - بيران، وأعيد طبعه باستمرار. كما أنه أنتج كتاباً عن (حياة أندري جيد) نشرته دار هاشيت 1970.

يمثلون الشعب بأكمله. كانت (الحرية) لأيلوار و(الغصة) لأراغون وكذلك (صمت البحر) تصل كل الأسماع. اكتنفت هذا التوطين (nationalisation) الأدبي بعض التناقضات. فالشاعر الكبير لويس أراغون كان اشتراكياً، وبيكاسو كان يدير صالون الخريف الذي اعتبر مؤشراً على النهضة الفرنسية. أما سارتر فإنه دعا كل الفئات إلى توقير الفن التجريدي. يظهر أن هذا الغموض الأدبي قد أثرى الناشرين فلم يطبع مثل هذا القدر من الكتب سابقاً. كما أن كلمة السر كانت آنذاك هي: «افتح يا سمسم» بالنسبة للأدب الجديد؛ أي الوجودية، فماذا تخفي هذه اللفظة؟.

تعرف الوجودية على المستوى التقني (وجودية هيدجر على الخصوص) بأنها فلسفة تتجه نحو الملموس لمعرفة الإنسان من خلال تمظهراته. كما أنها لا ترتكز على الأسباب الأولى فحسب، بل على كل الظواهر. تقابل الوجودية إذن بين مفهوم الطبيعة الإنسانية الكونية والظروف العرضية الخاصة.

التقى هذا التيار بتيارٍ آخر ذي منابع قديمة (القديس أوغسطين، باسكال، كيركجارد، ماكس شيلر...)، وكذلك بعض الاهتمامات الأكثر باطنية. أفضى أحد هذين التيارين

إلى الإلحاد السارتري والآخر آل إلى الوجودية المسيحية. كما أن التحامهما أدى إلى سيطرة العمل على الكائن. لقد عرف التياران الإنسان بأنه كائن يمنح القيم وجوداً محدداً.

علاوة على ما سلف فإن الوجودية قد أصبحت صرعة العصر، في حين أن «الإنسانية الكلاسية» قوبلت بالرفض، فلم يعد الأمر متعلقاً بـ(من هو الإنسان؟) ولكن (ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل؟).

صرح مارلو سنة 1926 قائلاً: «إن دفع البحث المتعلق بالذات إلى أقصى حد يحدث نزوعاً نحو العبث». يجب الاستمرار في هذا الرهان لإبراز قدرة الإنسان على اكتشاف تفوقه من خلال الذات، حيث يتحدى ظروفه على ضوء مقولة «أنا أثور إذن أنا موجود». لقد أصبح الأدب فعلاً؛ أي تجسيداً للالتزام والانتماء.. قدم مارلو البطولة لحل المشكلة الأخلاقية المتمثلة في «الأخوة الحازمة». كما يبرز ذلك جلياً في (الأصالة) عند سارتر و(الرموز العبثية) عند كامي. لا يملك الاستفسار عن الظروف الإنسانية إلا جواباً واحداً، وهو أن الحدث لا يحمل أي هدف لأن الرمز قد مات وعلى الإنسان أن يحتل مكانه ويصبح صاحب سيادة على تاريخ

يتوقعه، غير أن أصحاب السيادة المتأخرة قد اختفوا، وهذا يعد آخر إنتاج لثقافة بلغت الذروة. اختفى فاليري في صيف 1945 ولم يبلغ هدفه، وهو الحصول على جائزة نوبل التي نالها صديقه جيد، لأنه أحدث صدىً قوياً خيم على جيلٍ بأكمله. كما أنه تساءل في (وريقات الخريف) قائلاً: «هل ستساعد الفضيلة الإنسان على تحديد نوعية الرهبة الرمزية المسيطرة على ذاته منذ القدم؟».

لقد نعم كلوديل بانتصاره المتأخر بصورة متفرقة ثم مكثفة، دون أن يلتفت إلى الأجيال المضطربة التي جاءت بعده. كان هؤلاء هم آخر الكلاسيين، لأنهم نحتوا أعمالهم تبعاً لأسلوب ولغة متميزين.

عاد برنانوس من المنفى ليموت مكتوياً بمشهد الفساد الذي كان يثبط الهمم في فرنسا، الأمر الذي دفع الأدباء الكبار إلى التخلي عن الطليعة لصالح الجيل الثاني لنتشه، مثل: مارلو وسارتر وكامي. أصبح مورياك يشتغل بجريدة الفيغارو ومارتان دي جار لاذ بالصمت وورومان ولج الأكاديمية، أما موروا فقد انكب على إعداد مجموعة بيبلوغرافية متميزة وبروتون انغمس في أعمال المتحف

السوريالي واراغون انضم إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

أثبتت خمسينات هذا القرن تأثير مارلو على الأدب، إذ أصبح بفضل أعماله الجيدة وزيراً ثم مرافقاً للجنرال دغول.

لقد ظهر الجانب النفسي للفن عظيماً وغامضاً في آن واحد، مما جعل العملَ في هذا الميدان ينظر إليه على أنه فن عالمي يجسد قضية شائكة.

فرضت العبقرية الأدبية على كل القرون لغة تتغير باستمرار، مشكلةً صدىً يرجِّع أصواتاً متعاقبة. جسد مارلو بالنسبة لجيل 1944صورة الرجل الدائم الحضور داخل تاريخ الأدب الفرنسي، حيث كان يهتف بكبرياء «سيقلد العالم في يوم من الأيام كتبي برمتها». كتب سارتر قبل هذا بعشر سنوات قائلاً: «كل إنسان يحلم أن يصير [رمزاً]»، الأمر الذي جعل من صاحب هذا القول مرجع الفن، لأنه أبدى اهتمامه بحماية وبلورة الجانب الثابت داخل الإنسان، الذي لا يمكن للعمل وحده أن يملك القدرة الكافية على زعزعته ووضعه موضع شك. اقترح سارتر باعتماده على الأخلاق تحالف البطولة مع الذكاء لتنبيه الناس إلى القيمة والسمو المضمرين داخل ذواتهم.

لقد اتضح خلال الفترة المذكورة تعاظم شأن هذه الظاهرة التقابلية عند سارتر، الشيء الذي جعل منه محركاً عبقرياً في مجال الأدب. كما أن كتاباته فجرت سلسلة كبيرة من ردود الفعل. إنه كاتب لا يتلطف ولا يهتم ببهرجة الأسلوب، فهو أكثر نقداً وأقل توقعاً. شبهه بعضهم بالفيلسوف تين ونفس الأمر بالنسبة لزولا. ولذلك فإنه قام بتطوير عمله المتعلق بالحرية.

يمكن استخلاص التناقض القائم بين طابع أبحاثه الروائية وطموحاته في مجال الأخلاق وكذلك بين الحقد الشهواني الموجه صوب الأشياء وبعض قناعاته «الإنسانية»، إذ إن الفيلسوف المعتمد على المحاورات والباحث المهتم بالدراما يصنفان في المرتبة الأولى. لا يستطيع الروائي تجسيد الحرية لأنه يضفي عليها بعداً مطلقاً. كما أن الفيلسوف أصبح يتبع، بشكل يسوده الرضى والتردد، المسار الماركسي.

قام مارلو (ولد سنة 1901) وسارتر (1905) ثم كامي (ت 1913-1960) بتسليط الأضواء على العبث في مرحلة شبابهم، ولكنهم اقترحواْ سلوكاً يساعد على الإفلات من هذا

اللامعقول. تحول الأمر شيئاً فشيئاً من ثورة عارمة (ثورة الغريب) إلى بر وإحسان عملي مثلما في (الطاعون). كما لم يتوانَ أيضاً عن نبذ التوقير الهيجلي للتاريخ: إننا نعلم أن إنتاج (الرجل الثائر) قد أثار نقاشاً واسعاً، حيث كان يضمر بين طياته الصداقة التي قامت بين سارتر وكامي إبان المقاومة. هادن سارتر الشيوعيين وآخذ على كامي «ربطه الوعي الجيد بالمحظوظين فقط»، ونسيانه أن «عبثية» ظروفنا ليست هي عينها في باسِّي وبلانكورت، ثم مقارنته بين هذه النزعة الإنسانية الواعدة التي أفضت إلى معسكرات التعذيب والنار المحرقة. كثيراً ما ردد القول التالي:

«إننا نعيش مرحلة نقدية في الأدب». فهل يمكن لهذا الإنجاز أن يحمل معنىً معيناً بالنسبة لحياة لا معنى لها؟

هددت قوة الرجل الأوروبي من طرف ورثة شامخين متعددين. كما تجلت ثلاثة مذاهب متنافسة، هي:

1 - مذهب الرجل المنحرف (هذا إذا أردنا المجازفة باستعمال عملية إضمامية).

قام هذا المذهب بنشر الوجودية، حيث نجده عند مارلو وسارتر وكامي.

2 - المذهب المسيحي القديم: بقيت المسيحية سليمة حتى ظهور المجتمع الديني.

كان برنانوس من أعظم ممثليه.

3 - المذهب الماركسي الجديد، الذي أخضع الإنسان للتاريخ (الوجودية).

كما رضخ التاريخ لهذا الدين المفتعل من أجل الطبقات العمالية التي أصبحت ماركسية.

إن الوجودية التي تقع بين المذهبين الأخيرين (تشبه جغرافياً منطقة الطبعيين الأوربيين) تنتمي إلى الماضي. من المؤكد أنها لم تستطع أن تقترح علينا تلك الأساطير الموحدة التي تقوم عليها كل ثقافة تتصل بفضاء رحب.

إن دورها النقدي كان فعالاً، في حين أن جانبها الأخلاقي بقي على شكل ورش أولي. تعد عملية الهدم سهلة جداً، ولكن عملية البناء من الصعوبة بمكان.

كتبتُ سنة 1951 قائلاً: «إن العبث سينتهي عصره مثل فيِلَة الماموث» وهذا ما وقع تقريباً، حيث اتضح أن الأربعينيات كانت مختزلة جداً، في حين أن الذئب الشيوعي قد أرعب الجمهورية الرابعة فاحتمت بالمرعى الرأسمالي.

وهكذا فإن قهر رياح الغرب لرياح الشرق قد أحدث رد فعل نفسي؛ إذ ولد جيل جديد حوالي 1925، فولج الميدان مبتعداً عن الثورة.

قال روجي نيمي: «ما إن بدأنا نخطو في هذا الاتجاه حتى تقهقرنا من شدة الهول والكراهية. كانت أكاديمية الثورة ثم المجلس الأعلى للحكم المطلق. وكان الغبار قد خيم منذ أمد بعيد على بركة الدم، حيث اعتبر شعاراً وطنياً. أصبحنا أحراراً نعيش داخل خيامنا الديمقراطية القديمة. ولذلك فإنه يجب البحث عن شيء آخر». كنا ننتظر هذا «الشيء الآخر» داخل الفن وليس داخل التكهنات السياسية - الأخلاقية، لأنه يمثل أدباً مرفوضاً تبعاً «للشهادة» الوحيدة المقدمة بشأنه. إنه فن الحياة والكتابة اللذين يظهران أن جيل سارتر لم يستطع معرفة أسرارها.

تزايد عدد قرّاء موران، كوكتو، شاردون، جوهانضو وأندري فرينو، أما نيمي وبلوندان وديون فإنهم وجدوا أن «الأطواق الملفوفة حول العنق وسجائر الغولواز الزرقاء والشعر المتسخ لم تبق موضة العصر». غير الأدباء أقمصتهم وتوقفوا عن الإشادة بالصرعات الجديدة، حيث عادوا إلى المجالس الأدبية. لقد رأيناهم يقودون بشكل رديء سيارات

فارهة: أصبح روجي نيميي ذائع الصيت بفضل سيارته دولاهاي، حيث تجاوز شهرة بول موران الذي أهداه برنار غراسيي سيارة منذ ثلاثين سنة خلت. دخلت سيارة الجاغوار ميدان الأدب قبل شيوع صيت فراسواز ساجان، فغيرت بمجرد نظرة عين الروايات التي روَّحت عن النفس، ولم تعد تمثل «شريحة من الحياة». تجدد الاهتمام ببنجامان كونسطان ومدام دو لافاييت والخط المحوري للرواية الفرنسية، وكذلك المحكي الكلاسي الرائع. توالى المحكي القصير الجامد على طريقة كافكا وفولكنر وسارتر، إذ كان يحتوي على الدعابة والمرح الواخز دون تسلية أو إضحاك ممل. لم يعد الحزن والفراق والعزلة تشكل المواضيع الوحيدة في الرواية. إن الإنسان الذي مثل نصف رمز مبرز بالأمس أصبح اليوم يثير الضحك. كما أن الأدباء بدأوا يحلمون أن يصبحوا رموزاً إنطلاقاً من سنة 1945، ولكن بعد عشر سنوات صاروا يحاولون إرضاء الناس فقط.

يشير نجاح كل من فرانسواز ساجان ورادايغي، بشكل مذهل، إلى محو السياسة من المعقول.

بعد مرور بضع سنوات تقدم رقاص الساعة قليلاً : لقد دقت ساعة «الرواية الجديدة». كانت محاكاة الواقع هي

صانعة القرارات داخل الجنس الروائي. ولذلك فمهما كان موضوع هذا العمل الروائي فإن الأمر كان يتعلق دائماً بسرد قصة وتحريك الشخوص بصورة حية ورسم مجتمع محدد: لم يبتعد روجي مارتان دي غار وجيل رومان كثيراً عن بلزاك. لكن الروائيين الشباب قد وعوا «بعبثية» العالم. تغير الأمر بالنسبة لهم فلم يعد هو «التنافس في مجال الحالة المدنية»، لأن أعمالهم أصبحت تمثل «قرن الشك» كما صرحت بذلك نتالي ساروت. جرد بطل الرواية بالتدريج من كل ما يجعل منه إنساناً، فأصبح يسعى ليكون مجرد شبح لا يسمع إلا صوته.

يقوم «المبصر غير المرئي» عند روب غريبي ثم الضمير «أنتم» بفرض ترابط بين المتكلم والغائب، مركزين على بطل التغيير. اتخذ الروائي عدة مواقف بالنسبة للبطل الذي لم يعد يملك إلا الوجود الشره. ولكن إذا كانت «الرواية الجديدة» قد استقبلت بفضول كبير وربما بشيء من الشفقة فإن ذلك يرجع إلى أنها قد توغلت داخل طريق مسدود. لم نر انبثاق برنانوس جديد أو سيلين وجيونو جديدين، أو أقل من هذا ظهور كوليث أو بروست ثان.

لنتوقف عند ميناء الساعة التي مازالت تنيره نجوم

الأدب. لم يقرأ بروست بصورة مكثفة ولم يكن هناك من يعجب به. كما أن فاليري انزوى عن الأنظار، ولكنه بقي دائماً أستاذاً لا مناص منه. مازال كوكتو يقرأ وتعرض أعماله حالياً، وأنويليه يهيمن على ثلاث خشبات مسرحية دفعة واحدة، في حين أن سارتر يحتل القمة. إذا كانت محاكمة كامي قد بدأت فإن كتبه مازالت تسيطر على العالم.

* * *

إبداع

دريتيرو آغوللي(*) - ألبانيا

Dritero Agolli

الكتاب في المطبعة
والأفكار متناثرة في كتب الآخرين
يستريح الجسم في السرير
وتنطلق الأحلام في الدروب الطويلة
تلتقي مع التعب والإنهاك
إياك أن تعيش المعاناة

*) دريتيرو آغوللي.. شاعر ألباني معاصر، من مواليد عام 1931م، له مجموعات شعرية عدة.. وروايات نالت شهرة في بلاد البلقان، تسلم رئاسة الأدباء والفنانين الألبانيين سابقاً.. وهو نائب في مجلس الشعب الألباني.

القسوة
تُحيل النهار ليلاً
تفكر أن تنال سعادتك
تعلّق بذوائب فرحك
أحياناً تفلت منك
كي تكون سعيداً
دون أن تبدد رعشات الحياة
أركض نحو الربيع
قبل أن يذوب الثلج
أبحث عن الدفء في الأعماق
لترقص في روعة وإبداع
الأفق بعيد عنك
قد تربح جولة
وقد تلتقي إنساناً يصرخ
وكالعادة
تستيقظ أبيات القصيدة
تسرع في سيرها الطويل
تنهض..
بلا روح شاعر.

ترجمها من اللغة الألبانية عبداللطيف الأرناؤوط

ضد الكلمات

أنا ماريا نلڤاليس(*) - أسبانيا

أدنى إلى الغد

منه إلى الأمس

*) أنا ماريا نافاليس، شاعرة وروائية وقصاصة إسبانية من مواليد مدينة سرقسطة، التي حصلت من جامعتها على دكتوراه في الفلسفة والفنون، وحيث تعمل أستاذة للأدب الأمريكي اللاتيني الحديث. أسست فيما مضى مجلة شعرية متخصصة باسم «البيداء» (Albaida)، وتشرف حالياً على إصدار مجلة ثقافية نصف سنوية تحمل اسم «ثريا» (Turia).

أصدرت الشاعرة ديوانها الأول قبل نيف وثلاثين سنة، ومنذئذ تراوح عملها بين إبداع الشعر وصياغة القصص القصيرة والروايات، وكذا البحث في الأدب الأنجلوساكسوني من خلال دراسة واستلهام حيوات وإبداعات أبرز أعلامه، وخاصة نساء «جماعة بلامسبوري» اللندنية.

من دواوينها: «في الكلمات (1970)، «عن النار السرية» (1978)، =

يرتعش الزمن إزاء الطفولة

مثل مرآة مجلوّة.

لم تنغلق البابُ بَعْدُ

لذا تتوقعُ العينان الخطرَ الداهمَ

وظلمة ما لم يعد له وجود.

تنزفُ الكلمة

ويهنُ الصوتُ

في صمتٍ مديد.

ها هي الأحلام تستريح

على قارعة الطريق

وتظل هناك أسئلة معدودة

أجرؤ على الإجابة عنها.

الكلمات التي لا اسم لها

والتي أحاول إيقاظها كلَّ يوم من سُبات

= «جواسيس سيزيف» (1981)، «شفاه القمر» (1989، 1990)، «الكتابة في صمت» (1999)، فضلاً عن أنطولوجيا شخصية تضم قصائد كتبت فيما بين 1978، 1998 وتحمل عنوان «بحر الأعماق».

حصلت أنا ماريا نافاليس على عدة جوائز شعرية على الصعيدين الوطني والدولي، وترجمت أشعارها إلى عدة لغات.

هي ذكرى لحظة
تضيع وسط الضباب.
ومثلَ كاهنة أبحث عن الماء
الذي يُحييها من مَوات
فلا أعثر سوى على الظُّلمة
وعلى زوبعة أصوات
تتململ في المنام
تنتظر من يكشف لها مصيرها.
أسمع سَمْفونِية قديمة
وخريراً ينبعث من جدول
ينساب في الصحراء.
ترسمُ أنفاسُ الملائكة
آثارَ شفتيّ
وبضعة أشعار مستحيلة.
لم تعودي تدركين متى بدأت
صداقتُكِ للكلمة.
ربما حدث في ذلك المساء
حينما صارت السماءُ مِزَقاً

فكانت شبابَكِ المنحطم.
وسمعتِ زئير الحيوان المفترس
عند باب حياتك
فغدا كل شيء ظُلمة
تستوحد في الأصوات.
كنتِ تَتَلمَّسين الجدران
لبلوغ الضوء المنير
الذي يضحك هناك في البعيد
في مركز لعبته
فهلا، هلا أدركتني.
لن تبلغ الرؤية قط
مستهلٍّ الحياة
بل تظل فقط عند المكان الذي يشدّنا
إلى ذلك الطفل الذي لم نَكُنْهُ
سوى في أحلامنا العذبة.
يطاردنا ظل تلك الأيام
فيصير أثرُه صدى للذاكرة
التي تضع الأقنعة على وجه النسيان.

قبل كتابة القصيدة
بقلم في اليد
وصمتٍ غدا كلمة
أتساءل من ياترى يهتم
إذا لم يعد البحرُ أزرق الأديم
وإذا كانت حياتي اليوم
هي حياتي الماضية.
وما إذا كان انتحاباً
أم صوتَ كمانٍ
ما يرن في بيتي الآن.
ولمن تذهب هذه الأشعار
ومن سيغامر معي ياتُرى
بحثاً عن ذلك النور غير المجدي
الذي يقود إلى مَخْرج ما.
هذا سَفَرٌ
لا بوصلة له إلا الريح العاتية
ولا رفقة
سوى هذا الخوف وهذا الليل البهيم

حدثني ذلك الشاعر العجوز
حينما كنت مستلقية
على عشب أحلامي
أن الشباب لا يستطيع
تغيير إيماءات أحد
ولا حتى نظرةَ العالم
وأن بيتاً من الشعر
لا قيمة له قبل بلوغ الثلاثين.
لكنْ بالأمس فقط
عندما تحطمت أغمادُ
مروحةِ أيامي
حدثني شاعر آخر ذائعُ الصيت
من ذروَة شيخوخته
أنه بعد الثلاثين
يكون قد قيل كلُّ ما كنا نود قوله.
وأنا بين النصيحتين
انصرمت حياتي
وها أنذا أنظر الآن إلى كُتبي دون رحمة

وبين القَبْل والبَعْد
أود العثور على كلمتي.
هناك بقع وتجاعيد
على ظهر الكتاب الذي حمله إلى بابي ساعي البريد
في ذلك اليوم الذي تعطل المصعد.
دفاترُ موصدةٌ
وأنا أتكاسلُ خاملة في البحث عن مُدية
لأطلق من أغلالها الأشعار.
لن أقرأ تلك الورقات
التي لعلها أجملُ ما في العالم
مادامت الكلمات المجرمة
تتسكع في المدى طليقة.
لا يهمني ما تقول.
لعلني لم أعد أعرف كيف أعاني
أو أن الرؤية الواضحة
لم تعد تثير اهتمامي.
كلما مضى مزيدٌ من الوقت
بين أثرك وبين الكلمات

كلما ازدادت المسافة سعة
بين ما كنتِ وبين ظلك.
لكنْ تجنبي النظر إلى الخلف
وإياك واحتساب درجات السُّلم
المتبقية للوصول إلى أعلا
أو النزول إلى أسفل. فليس هناك خطٌّ رجعة
وستكونين دائماً تلك الأجنبية
التي تحمل جواز سفر زائفاً.
غريبٌ أنك مازلت تودين
قراءة الشعر
فيما تمتلئ يداك
بفراشات قضت نحبها.
ولو قلت بأني لا أنحني للزمن
ولا أقيسُ آثار خطواته
وأن ظلَّه يمضي لا مبالياً دون أن يتسلق حيطان القلب.
ولو قلت بأني وراء الساعات
لا ألمح وجه تلك الطفلة
التي كانت تنشد بين العوسج

زنبقة مستحيلة.
وأني لا أتذكر الأرضَ
التي احترقت بلهيب يدي
ولا طائر الإيمان
الذي قضى نحبه في قفصٍ ذات يوم...
لو قلتُ هذا وغيرَه
مما أسكتُ عنه خجلاً
فلا ترتابوا لحظة
في أني تعلمتُ الكذب
مع مرور السنين
من الأمور التي لازالت تشدني إلى الحياة
بشكل متوحش:
التحليقُ بدون حدود
وسِرُّ الآخرين
وغرابةُ طريقةِ مشي
العصافير العارية
والشمسُ في مواجهة الشتاء.
أحياناً تنبثق النار من كفي

فأنسى الخلائق
وأكتب لأرى أني لم أذلَّ بعد
ولم أستسلم
وأني أقاوم كي لا ينصرم يومٌ واحد
دون أن يُلصِقَ في ألْبُوم زمني
صورةً مختلفة
أو يترك أثراً لهذا العالم
في نظرتي.
في ألبوم غياباتي
هناك - في حالة فوضى عارمة،
وفي ذلك اللون الحائل الذي يستمسك بالسنين -
صُور المغامرات التي سُلِبت من روحي.
أحياناً تتنزل أشذاء تلك الطفلة
الملتصقةِ بالكتب التي كُنْتُها
في بعض ثنايا المنام.
وأرى أناي الأخرى ضائعة بين العتمات
(تنتفض مثل ديك نِزال
حيث تتعارك السخرية والشعر)

وهي لا تحسن بَعْدُ النطق بكلمات
مثل الهزيمة، والهزء، والسعار
لم أتعلمها، لحسن حظي، إلا فيما بعد:
عندما لم تعد تجديني نفعاً.
أرتِّب أوراقاً فتعود
إلى الانكتاب أيامي
في لغة لا أفقهها.
تنقلب الحياة رأساً على عقب
مثل قفاز قديم
يكشف غرْزاته
التي امتلأت بمقاطع منحطمة.
ألمّ البقايا بصبر جميل
فأصنع منها مزهرية
تزيّن حجرتي.
يحمل عبق الشباب السعيد
شذى عتيقاً
مازلت أتعطر به أيام العيد
قبل الخروج إلى الشارع.

تتعب الكلمات أحياناً
فتطالبنا بهدنة
ثم تُحلِّق بجسارة مغادرة عشها
بحثاً عن أيادي أخرى وزمن آخر.
حينذاك يُرى الشاعر على حرف العدم
وعلى الورق ينثال نور شاحب،
لا يضيء الليل ولا الانتظار.
عندما تنأى الدوائر السبع
عن وهج النار والطيور
يعود الأمس والكلمات والأسماء
مثل سنونوات بدون أجنحة.
لذا يكون علينا أن ننزع عنها إصر الخوف
ونحرس دفاتر الخريف
ونخترق الطريق من جانبه الآخر
فنوقن من جديد
بأن هناك دوماً غد يلوح
مع الكلمات
التي تستلقي تحت الشمس على رمل أبيض.
تُبليني الكلمات

فتبقى وجوهي متوارية خلف الزمن.

أحتفظ في هذا النفق المشرع تحت قدمي

بالهدوء والخوف

والنار والرماد

والصمت وأصواتي

فأضيع في القصيدة.

ليس لي مكان آمن

حيث لا يوجد فخ منصوب

يلتقم الفرحة مني.

تختنق الأسئلة

في شعيرة الحياة

فيغدو كل شيء عتمة في يوم

وترن أنشودة في يوم آخر.

ألملم عباراتي المنكسرة

مثل أعصاب ضاعت

في مأوى الأنوار.

تحيط بي الظلال الخرساء

وهي تصارع الأشباح.

ليست الطفولة سوى حديقة
باردة بدون ضحكات،
لذا فإن ذكراها
لا تجدي في محو الإهانات
ولا في الإنقاذ من غرق محقق.
بل تبقى مثل غياب
أو مثل قصر مثقل بالظلمات.
الآن حين تتسع المسافة
بين بسمتك الصبوح وعينيّ الباردتين
أفهمُكِ، أماه.
حينما كنت تحدثينني كيف يحلق الزمان
على إيقاع موسيقى مصيرنا.
وكيف كنت تقفين مشدوهة
إزاء المشهد الماثل،
فتبصرين الرماد والأوراق الجافة
في غابة لا يُدْرَكْ لها كنه.
أتذكر الرنين المعدني
الذي يصدر عن صوتك الشبيه بصفصافة عجوز

وأنت تنشدُين مركز روحي
الذي يفر إلى ضلالة المنام،
أو حينما يصير صمتك الصلب
مثل جسد فتاةٍ صغيرة
وأنا أذكر «سيُورَانْ»
وذلك التمرد على كل شيء
حين يغدو تمرداً على العدم
فالسآمة أيضاً لها قواعدها.
والآن وقد تدحرجت أغلال شباكك
صوب البحر المستحيل
وصرت أدرك جيداً أننا إزاء العالم
(«جَالُوت» الذي يفترسنا)
عاجزون عن فعل أي شيء
وأن أيادينا فارغة من حصوة تُرْديه،
الآن أفهمك، أماه.
لكن ليس هناك سوى عتمات
وليس بمستطاعنا أن نتبادل الحديث هذه الليلة.
لازال العالم يتثاءب

في الجانب الآخر من روحي.
وراء النافذة يمثل مشهد قاحل
وأناس في الشارع أجهل من يكونون.
لا توجد ابتسامة
وخطى الموت الذي يترصد وحده
أخرس دون نأمة
وعيناه على لائحة
الأسماء وسجل الأقنعة.
عبثاً يوارون وجوههم جزعاً
إزاء الوحش الذي يلتهم كل شيء.
أمر رهيب أن نسير بين الأموات
ونفتح مغاليق الليل بالكلمات
باحثين عن مركز قصيدة قُلب منفلتة.
يطفح الشعر بصُدُوع
تنمو خلالها أعشاب في حالة فوضى
مثل حيطان عتمة إزاء الحياة.
ألاَ دعني الآن أصقل المرايا
التي سأبصر فيها وجه روحي.

السعادة حظ الرموز
وحظ أولئك الذين لا يدركون
أنهم يتحللون وسط نهر
ترقص فيه الثعابين جذلى.
وأنا أمشي بين اليراعات
لأستكشف المصدر الذي تستمد منه نورها
الذي يضيء ملجأ
ينام فيه زماننا.
إنه الخوف من أن أصير طفلة مرة أخرى
فأسقط في مزالق المياه
لأجد نفسي فجأة إزاء الحياة.
كل الأشياء جرت بعيداً...
مسيرة الشموع صنو الأحلام
وجوقة الأصوات البيضاء
نظرة العاشق
التي تُشرع أحلام النهار...
كل الأشياء جرت بعيداً...
اليدان في قُرص العسل

والملاك في صُلب الليل
عندما تصحو القصيدة
أو الغضاضة
مثل ورقة باقية
من شجرة الفردوس
الذي نوينا دخوله...
كل الأشياء جرت بعيداً
وأنا هنا لست شيئاً مذكوراً.

ترجمة إبراهيم الخطيب

بطاقة ليلة العيد

أكبر كاظمي(*) - الهند

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

آخر يوم من أيام شهر رمضان.. ربما ظلت سكينة بيغم تتطلع بإمعان إلى هلال العيد في السماء، كانت قد رفعت كفيها إلى السماء، وتوجهت إلى الله بالدعاء.. لكن عينيها ظلتا تحدقان في اتجاه الهلال، كأنها تبحث في باطنه عن شيء غال، رغم أن الخيط الرفيع الذي يدل على مكان الهلال في السماء اختفى، وتعبت عيناها من

*) أديب باكستاني معاصر.

طول النظر، فبدأت سكينة بيغم تحدق في الفضاء البعيد.. كانت تبحث في ذهنها عن ذكرى عيد كان قد مر بها.

تلك اللحظات جميعها تتراقص أمام عينيها، تجعلها تطرب وتفرح.. ترتفع الأصوات: مبروك، مبروك! جميع أفراد الأسرة في فناء البيت يهللون في سعادة، وهكذا رفعت يديها، وظلت تدعو بعد أن شاهدت الهلال: يا إلهي! احفظ أولادي من الأمراض، واجعلهم يا إلهي سعداء، وحقق للجميع أمنياتهم.. يارب ياكريم.. ارحمني يا إلهي واجعل جميع أهلي سعداء بهذا العيد..

حين انتهت من الدعاء نادت أطفالها وهي تؤنبهم:

- لماذا تصيحون هكذا يا أولاد ؟! بل توجهوا إلى الله بالدعاء..

في ذلك الوقت بدأ الأطفال يعرضون مطالبهم من أجل العيد، قال أحدهم: أريد 25 روبية وقال الآخر: لا آخذ أقل من خمس روبيات، وقال أكبرهم: أما أنا فسوف آخذ ورقة حمراء من فئة المائة.

ومن مكان مجاور جاء صوت البنات الصغيرات: هيا يا أمي، أسرعي.. لنتناول الطعام حتى تذهبي معنا إلى السوق، نريد أن نشتري «الأساور» سوف يزدحم السوق الليلة.

وبينما كانت سكينة بيغم تحاول أن تطمئن الجميع، كانت تحسب في سرها التكاليف.. وتحمد الله لأن كل طفل سينال ما يتمناه في العيد...

لكنها اليوم! تحاول أن تتمالك نفسها.. ماذا حدث لها ؟! تبدو تائهة.. بعد أن شاهدت هلال العيد ظلت تحدق في الفضاء كأنها تبحث عن شيء.. وحين تتعب من النظر في السماء، تبدأ في التحديق في أبواب غرف بيتها المنفتحة.. اتسعت دائرة التفكير.. تذكرت اليوم الذي أجبرت فيه «رحمة الله» على شراء هذا المنزل الكبير ذي الغرف الست الواسعة الذي يشبه «الفيلا».. كانت قد باعت البيت الأول لأنه كان صغيراً، كان يتكون من ثلاث غرف فقط، وكانت أماً لخمسة أبناء: ثلاثة أولاد وبنتان، ولهذا قالت لرحمة الله:

- فكر أنت بنفسك! أولادنا الآن صغار.. نعم صغار.

لهذا يمكن أن نعيش في هذا البيت.... لكن حين يكبر هؤلاء كيف يمكننا العيش فيه؟

وحين كبر أبناء سكينة، وبدؤوا ينتقلون إلى الصفوف المتقدمة في المدارس، وبدؤوا ينامون كل واحد منهم في غرفة خاصة به.. فكانت كثيراً ما تقول لزوجها:

- أرأيت يا رحمة! لو كنا في بيتنا السابق كيف كان لنا أن نعيش مثل هذه العيشة؟!

فيبتسم رحمة الله وهو يهز رأسه موافقاً على كلامها:

- نعم! كلامك صحيح يا زوجتي..

وهكذا كانا يقضيان وقتهما في سعادة وسرور...

لكن سكينة تشعر اليوم كأن كل ما مضى كان مجرد حلم... كانت تنظر مرة من بعد أخرى إلى غرف بيتها المفتحة الأبواب، وتطيل النظر.. لكنها لم تكن تدري لماذا تفعل هكذا وفجأة انتبهت على صوت الخادم تأتي إليها وهي تقول:

- سيدتي! لقد انتهيت من كل شيء، طهوت الطعام

أيضاً هل تأذني لي أنا ذاهبة إلى البيت؟!.. حفيدتي وحفيدي في انتظاري، لن يتناولا الطعام دون أن أكون معهم، لهذا سأذهب وسوف أعود إليك غداً بعد أن ينتهي العيد لأسلم عليك.

كانت كلمات الخادم لسكينة مثل سوط يلهبها، فشعرت كأن رأسها تدور.. فعادت من جديد تتطلع إلى غرف بيتها الخالية.. فتراءت لها وجوه أبنائها وبناتها: أسلم وصفدر وأشرف ورشيدة وزينب.. ليت أحدهم كان معي اليوم.. تزوجت إحدى البنات، وسافرت إلى الخارج، بينما تزوجت الأخرى وذهبت إلى كراتشي، أما الأولاد فقد استقل كل واحد منهم ببيته بعد الزواج، وكان أحدهم قد سافر إلى أمريكا لإكمال دراسته، وهناك تزوج، ولم يعد يفكر حتى في العودة إلى الوطن.. كانت سكينة تتوق شوقاً إليه، كانت حزينة جداً لأنه كان أنجب أولادها، ولهذا أرسلوه إلى أمريكا..

قام الابن الثاني ببناء بيت له في إسلام آباد، أما الابن الثالث فهو هنا في لاهور، لكنه قد يزورهم مرة واحدة فقط كل شهر!

كان رحمة الله يعمل في مجال بيع العقار، لهذا لم يكن يفرغ من عمله طول النهار، كان يخرج من بيته صباحاً ثم يعود إليه في الليل، بينما كانت سكينة تجلس في صحن الدار، تحملق في غرف البيت الفارغة كل يوم..

لكنها اليوم تشعر بقلق شديد أكثر من ذي قبل! كانت تتطلع بحسرة إلى غرف البيت الواسعة الخالية من أي حس أو نفس.. وبعد أن شاهدت هلال العيد، دخلت إلى غرفتها حزينة، تائهة، فجلست أمام التلفاز، وبينما هي كذلك سمعت طرقاً شديداً على باب البيت، فانتفضت، واندفعت من فورها ناحية الباب.. لكنها حين فتحت الباب شعرت بخيبة أمل.. فقد وجدت أمامها خادم الجيران ممسكاً بمظروف يمده إليها:

- يا سيدة! هذا الخطاب وضعه ساعي البريد في صندوق بريدنا بالخطأ.. أعتقد أن بداخله بطاقة معايدة! وقد فتح سيدي صندوق البريد الآن فقط..

أمسكت سكينة بيغم بالمظروف، شعرت بعينيها تبرقان.. أسرعت إلى غرفتها، وفتحته.. أرسل ولدها بطاقة معايدة من أمريكا.. ظلت تنظر بإمعان.. تحدق

في بطاقة المعايدة.. ثم أخذت نفساً عميقاً.. وخرجت من الغرفة إلى فناء البيت.. أخذت تنظر هنا وهنا:.. وبدأت ذاكرة بيتها الأول المكون من ثلاث غرف تخطر على بالها.. البيت الذي مضى على بيعه مدة طويلة.. فأغمضت عينيها برهة.. ثم وضعت يدها اليمنى على جبهتها وبدأت تفكر:

- ليتني لم أرغم زوجي على بيع ذلك البيت الصغير!

في صباح اليوم التالي، حين همّ رحمة الله بالخروج من البيت لصلاة العيد، أخذ يجول بناظريه بشكل لاإرادي في جنبات البيت، وهو يشاهد سكينة، ثم نظر إليها قائلاً:

- لا تقلقي! سوف أعود حالا!

ولم يكد يحرك قدميه حتى توقف فجأة، ثم قال لها:

- ما الأمر؟! هل أنت بخير؟! أراك اليوم قلقة.. مضطربة؟!

فحركت سكينة عينيها هنا وهناك وهي تتطلع ثانية إلى أبواب الغرف المفتحة ثم قالت:

- هل أقول شيئاً؟! لكن لا تفهمني غلط؟!

- لا.. لا قدر الله! أي أمر هذا؟

هكذا رد عليها رحمة الله وهو يبتسم.

فأخذت سكينة نفساً عميقاً ثم قالت:

- بع هذا البيت!!!

فنظر رحمة الله إليها في حيرة، كانت الدموع تترقرق في عينيها.. ثم قالت في صوت متهدج:

- سيكون تفضلاً منك، وخدمة عظيمة، لو اشتريت بيتاً صغيراً جداً في المدينة، حتى لو كان أصغر من البيت الأول.. لا يمكنني الآن أن أقيم هنا!

وكأن رحمة الله أصيب بالسكتة لفترة! ذهب لصلاة العيد في صمت، دون أن يجيب بكلمة واحدة على سكينة.. وحين رجع بعد ساعة، شاهد سكينة بيغم وفي يدها بطاقة المعايدة.. كانت تقف على باب البيت تنظر.. وتحدق طويلاً في بعض الشباب الذين يمرون في الشارع.. خطف رحمة الله المظروف من يدها وهو يسألها:

- ما هذا؟!

فانتفضت سكينة، وأجابت وهي في عالم من الاضطراب:

- إنها بطاقة ليلة العيد!

ثم بدآ ينظران إلى بعضهما بحسرة شديدة وأسى، وكأن قلب أحدهما كان يسأل الآخر: لماذا حدث كل هذا..؟!

* * *

الفئران بعضها يأكل بعض

عزيز نسين - تركيا

ترجمة صفوان الشلبي

كان ياما كان.... في أحد البلدان....

كلا، ليست هذه بسالفة.... للأمانة، سنرويها بمكانها وزمانها.

المكان: موقع على سطح هذه الأرض....

الزمان: بعد الميلاد....

وهكذا وبعد أن أصبح المكان معروفاً، والزمان معلوماً....

فلنأتي إلى ذكر الواقعة. في ذلك الزمان المعلوم والمكان المعروف، كان يوجد عنبر كبير. كان هذا العنبر مليئاً بالمواد الغذائية والوقود ومواد التنظيف والألبسة. كل شيء قد نسق بشكل منظّم. الأرز والبقول كالحمص والفول والفاصوليا ء في جهة، والحبوب كالقمح والشعير والشيلم والشوفان في جهة أخرى.... الصابون والدهون في ركن، والألبسة والأحذية في ركن آخر.

في ذلك الزمان والمكان الآنفي الذكر، كان يدير ذلك العنبر محور الحديث، رجل واسع الحيلة.

وفي أحد الأيام، وقع ذلك المدير الحاذق في حيرة من أمره! الفئران غزت ذلك العنبر، والمواد الغذائية تتناقص يوماً بعد يوم، والجبن والكعك يقرض.

لا شك أن ذلك المدير الحاذق لم يقف مكتوف اليدين. كان يكافح الفئران دون كلل أو ملل. لكنه مهما فعل لم يحرز النصر في هذه المعركة. الصابون المقروض وقوالب الجبن تتناقص يوماً بعد يوم.

أضحت الألبسة خرقاً ممزقة وأكياس الطحين وكراً للفئران... انعدم الأمان في العنبر بسبب الفئران... كلما

أكلت من اللحوم المقدّدة والحبوب اكتنزت شحماً وسمنت، وكلما سمنت سرحت وتمادت. تتناسل وتتكاثر... حتى امتلأ العنبر بالفئران.

احتل جيش الفئران هذا العنبر الكبير، وبدا أن الأمر قد خرج عن السيطرة. لم يقف الأمر عند أكلهم المواد الغذائية، وقرضهم الألبسة، ونهشهم الجبن والنقانق، بل تعداه إلى سن أسنانهم وأظفارهم بقرض الخشب وجلد الأحذية.

من كثرة ما تغذّت الفئران، سمنت فأصبحت بحجم القطط، ومن كثرة ما تضخّمت، أصبحت بحجم الكلاب. بدون مانع أو رادع، يتراكضون واثبين، قافزين، لاعبين، راكضين في أنحاء العنبر. وعلاوة على ذلك فقد احتلوا أفضل واجهات العنبر، الأكثر جمالاً والأكثر تعرضاً للشمس.

استمر المدير الحاذق في معركته الضروس ضد الفئران. وضع أشد السموم فتكاً بالفئران في كل مكان وفي كل زاوية خفيّة في العنبر، ولكنها لم تجدِ نفعاً. السموم التي وضعها مدير العنبر في أنحاء العنبر على

نية قتل الفئران، لم تؤتِ فعلها ، بل أدمنت الفئران عليها وبدأت المطالبة بجرعاتٍ أكبر منها يوماً بعد يوم، كانوا يركلون الأرض حتى يوشك العنبر أن يتهدم.

جمع مدير العنبر أمهر القطط وأطلقها ليلاً في العنبر. لكنه في الصباح التالي، لم يجد في العنبر من القطط المسكينة سوى فراوتها وبعض من عظامها. لم تستطع القطط مواجهة الفئران، مثلما أن أشد السموم فتكاً لم يقض عليهم.

بدأ المدير الحاذق بنصب مصائد كبيرة. كان يصدف أن تقع فئران في المصيدة، لكن إذا وقع ليلاً خمسة فئران في المصيدة، يتوالد على الأقل من عشرين إلى ثلاثين فأراً في اليوم.

ولكن المدير توصل، في النهاية، وبعد طول تفكير إلى حل خاص به. صنع ثلاثة أقفاص حديدية كبيرة. كان يلقي بالفئران الحيّة التي تقع في المصائد في هذه الأقفاص الثلاثة. وامتلأت الأقفاص بالفئران. الفئران الجائعة الحبيسة ليوم واحد، لثلاثة أيام، لخمسة أيام مزقت من بينها الأكثر ضعفاً وأكلته، وأشبعت معدها.

وبعد حين، وإذ شعرت بالجوع من جديد، ابتدأت بالتعاض فيما بينها. وفي نهاية هذا التعاض الدموي، عاودت، ومن جديد خنق واحد من بينها وقطعته وأكلته... هكذا وعلى هذا المنوال، كان عدد الفئران في هذه الأقفاص الثلاثة بتناقص مستمر يوماً بعد يوم. البقاء فيها للأقوى، والضعيف الصغير يقطع ويؤكل. وتحوّلت الأقفاص الثلاثة المليئة بالفئران إلى ساحة معركة.

وفي النهاية، بقي في كل قفص ثلاثة أو خمسة فئران. وهكذا، وبدون انتظار الشعور بالجوع، شرعت الفئران المتبقية في الأقفاص بمهاجمة أي واحد من بينها وتقطّعه، لأنها بدأت تدرك في داخلها أن من لا تتغدى به سيتعشى بها.

هكذا ولهذا السبب، كانت الفئران الراغبة بإنقاذ أرواحها تنتهز فرصة نوم أو غفوة أو غفلة أحدها فتخنقه وتقطعه أشلاء. والأدهى من ذلك كله، كان يحصل أن يتعاون اثنين أو ثلاثة ممن في القفص لمهاجمة آخر. وفي النهاية، بقي في كل قفص فأر واحد، الفأر الأضخم،

الأكبر،و الأدهى، والأقوى..... وعندما بقي فأر واحد في كل قفص، فتح المدير الحاذق أبواب الأقفاص الثلاثة وأطلق هذه الفئران فرادى في داخل العنبر.

هذه الفئران الثلاثة الضخمة المتغذية التي أصبحت متوحشة بعد أن اعتادت على أكل بني جنسها، وعندما تخلصت من الحبس في الأقفاص، انطلقت لتهاجم الفئران الموجودة في العنبر وتخنقها وتقطعها إرباً. هكذا تفعل إذ توحشت، فهي تأكل ما تريد أكله، وما لا تريد أكله تخنقه كي لا يأكلها. كانت تقتل ريبة بعدم الأمان وإمعاناً في الإجرام بعد أن أصبح الغدر من شيمها.

وهكذا، وفي ذلك الزمان المعلوم والمكان المعروف، تخلص، على الأقل لفترة من الزمن، مدير ذلك العنبر محور الحديث من الفئران.

الواقعة تنتهي هنا.

والسؤال موجه لكم: كيف تخطر هذه الفكرة الماكرة على عقل مدير العنبر الحاذق والتي لا تخطر ولا حتى على عقل الشيطان؟ كيف وجد منهج إفناء الفئران بإطعام الفئران بعضهم لبعض؟

الجواب: لأن هذا المدير الحاذق نفسه كالفأر الأقوى الذي عمل على إفناء بني جنسه ليبقى سالماً على قيد الحياة، هو أيضاً قد عمل على أكل وإفناء أصدقائه حتى أصبح المدير العام لهذا العنبر الكبير. فكان أن طبّق على الفئران منهجه الناجح في حياته الخاصة.

وكانت النتيجة: أن الفئران بعضهم يأكل بعضاً!....

* * *

الأعمى

إيفو أندريتش(*) - البوسنة

ترجمة نزيه الشوفي

لابد أنني لم أكن طفلاً قوياً عندما سمعت ولأول مرة حكاية الأعمى الذي كان غير عادي. وترا ءى لي حينها، أنني أعرف الحكاية معرفتي لحياتي وذاتي.

*) إيفو أندريتش (1882-1975)، كان عضواً في «حركة البوسنة الفتاة»، وقضى في السجن عدة سنوات. نال درجة الدكتوراه. بدأ كتابة الشعر منذ صغره، وأصدر كتابه «إكس بونتو»، ثم أخذ بنشر قصصه: طريق علي الجرزلي – مظفر خان – في الزنزانة – يوم في روما – التلال الجرداء – حب في القصبة – عند الخزنة – جسر على الجبة – زمان انكا – العطش. وفي عام 1961 نال جائزة نوبل على روايته «جسر على نهر الدنيا» التي نقلها إلى العربية د. سامي الدروبي في السبعينات، عبر لغة وسيطة.

كان رجل قد أصيب بالعمى منذ أيام الطفولة، وعرض على أطباء عديدين، لكن أحد منهم لم يستطع تخليصه من هذه المصيبة. علماً أن علته كانت في بدايتها أقل وطأة من إصابات الآخرين، ممن ابتلوا بنفس المصير المقسوم. وقد أظهر شجاعة فائقة، منذ بداية مرضه، وصبراً منقطع النظير: فكان يتحرك بسهولة وحرية، ويقوم بأعمال ليست بسيطة، بل يعجز أحياناً عن أدائها المبصرون.. كانت حركته محددة في المكان وبطيئةً لكنها واثقة ودقيقة. كان ذكياً ثاقب الذهن متقد البصيرة كما كان رابط الجأش قوي الفؤاد تحمل مصيبة الحياة بكل ارتياح.

حكي عنه القصص والحكايا، وانتشرت حتى صار سيره دون دليل أو من يقوده. حديث الناس وتندرهم، وقد لفتت حركاته اهتمام وفضول الجميع ولاسيما أطباء العيون وكل من عرفه أو سمع به.

وراح الناس يتساءلون دوماً عمن يساعد هذا الأعمى في حركته ومن يدله على الطريق، بهذا الشكل غير العادي، فهو لا يتكل على أحد يقوده في معارج حياته. وكم كانوا يسألون عنه أو يطرحون أسئلتهم عليه مباشرة،

لكنه لم يرغب قط في التحدث عن هذه المسألة مع أي كان أو الإجابة على أية أسئلة سواء فيما يخص حركته دون معين أم حول بصيرته.. وكان عندما يتعرض إلى سؤال محرج ولا يستطيع الهروب منه، يرد بأجوبة مبهمة، ولاسيما أسئلة أطباء العيون الفضولية. فكان يكتفي بالقول: إن لا غرابة في الأمر، ولا شيء خارقاً في الأمر على الإطلاق، ثم إنه لا يوجد سر ما يكمن وراء فهمه ومعرفته وإحاطته بكل من حوله وبما يحيط به، وأنه كغيره من العميان، يتحرك في مجال معلوم ربما يجهله أو لا يقدر عليه المبصرون، وهذا بسبب الهبة التي تمنح لمثله من فاقدي البصر ويجهلها الآخرون.. وهكذا كان يتهرب من الإجابة الدقيقة والإفصاح عن سر بصيرته، وكثيراً ما كان يغير الموضوع فينتقل بالحديث إلى موضوع لا يتعلق بموضوع السؤال المطروح عليه.

أما حقيقة أمر هذا الكفيف البصير، وما يقوده ويعينه في الحركة والحياة أو السر الذي يخفى على الناس، أو الحكاية التي تنطوي على هذا السر (ونحن نعلم إن كل حكاية تدعي المعرفة الكلية) فهي أن الرجل الذي يفقد بصره في طفولته ينبعث نور أمامه ويحصل

بشكل طبعي على منحة غير عادية وهي: أنه بسرعة يقوم لديه دليل داخلي يدله على الطريق ويعرفه بما ومن حوله.

وفي الحقيقة، فإن ذلك ما هو إلا حزمة نور تشع في داخله وهي على هيئة خروف صغير من الذهب دائم اللمعان. وقد أطلق عليه ذات يوم اسم «الخروف الذهبي». وهذا الخروف هو الدال الذي يشير إلى المدلول دون أن يفصح عنه الاسم تماماً.. وأن شعاع الضوء هذا موجود في داخل كل منا بشكل فطري، لكننا لا نحس بوجوده، ولا تراه العين البشرية لانغماسها فيما تراه من ظواهر مكشوفة للبصر. وهكذا يتحرك هذا الخروف بطريقة غير مفهومة، وعندما يعدو أو يسبح أو يطير تتسع حدقة العين وتبصر في داخل الإنسان، وباتساعها يتسع الضوء وينتشر شعاعه في الفضاء.. حتى أن من له عينان سليمتان لا يتمكن من رؤية هذا الشعاع، كما يراها الأعمى في جوانيته. وفي هذه الدائرة المضيئة يتحرك هذا الأعمى - البصير ويصرف أعماله على نحو أدق من بقية الناس أو على سوية الأنشط منهم.

وعندما يأتي وقت الراحة والحلم والتمتع بظواهر

الحياة، ينطفئ النور من تلقاء نفسه ويغوص في عمقه إلى أن يستيقظ فيعود ثانية إلى الظهور بمجرد أن يفتح عينيه.

هذا هو السر الذي لم يفصح الأعمى عنه لأي مخلوق. وقد حرص على ألا يكشف أو يرى. وبقي يصونه لتبقى بصيرته نشيطة، وهي التي تقف وراء حركته والقدرة على الحركة.. وبقيت هذه القوة الخفية التي يحتفظ بها في داخله سراً لم يبح به، لأنه كان واضحاً بالنسبة إليه، أنه مادام هذا السر موجوداً وقائماً ومادام محافظاً عليه وخفياً عن الناس جميعاً فإنه يتمتع بهذه القوة.. وأنه لو تمكن أحد من كشفه لانطفأ الضوء وأيضاً كان يعرف: أنه ما أنير طريقه وما اقتدر على التحرك، وسهلت حياته، لولا إخفاؤه لهذا.. وهكذا مرت سنوات العمر منتظمة وغير صعبة أو أنها: شبيهة بحياة الناس الآخرين ممن يحيطون به. وربما أمضى شيخوخته على هذه الحال، وكان ينتظر نهاية سهلة.. إلا أن قسمتنا نحن البشر لا تبقى على حالها، (ربما لسوء حظنا وربما لحسن حظنا) فتتبدل وتتحول وربما أن سبب الضياع والتعاسة في مثل هذه الحالة يكمن في خصائص الإنسان

المطبوع عليها منذ تكوينه ونشأته وأن الرغبة بالحقيقة تنمو وتتطور طرداً مع قوته، كما ينمو تصور نهايته ومصيره وموته. أما طبيعة هذه النهاية فتعتمد بكثير أو قليل على المصادفة.

وعبر منطق هذه الحكاية، وتطور البشر وطبيعتهم فإنه قد يحدث أن هذا الرجل الكفيف وغيره من البشر وفي لحظة انعدام الذات، لحظة قاتمة، يقدم فيها على الإفشاء بالسر الذي صانه عبر كل هذه السنوات من حياته.. لكن لمن؟ ولماذا؟ وكيف كان ممكناً هذا الانتحار الطائش؟

ويطرح هذا السؤال وما يشبهه دوماً على البشر عند حدوث مصيبة كارثية غير متوقعة أو لا تعقل فلا جواب. والحكاية حتى الآن لم تش بشيء مفيد.. إلا أنه وفي طرفة عين أخذ الشعاع يتراقص أمام بصيرة هذا الأعمى، ثم خفت وانطفأ إلي الأبد.. وبقي موضعه نقطة مظلمة في ظلام دامس. وبقي الأعمى دون دليل يلمع في داخله، بعدما غاب بلحظة تعسة.. ويحكي أن الرجل نفسه قد غاب في عالم ليس فيه عتمة ولا نور. ولا بصر وعمى.. ولكن من يجرؤ على القول بثقة الآن أنه لم

يسطع نور منذ ذلك الحين بشقة اليوم، حتى ولا سنا خفيف، أو صوت ضعيف. لا شيء. وهنا أيضاً خفتت الحكاية وانطفأت حتى غابت إلى الأبد.

* * *

زائر الظهيرة

كملا داس ثريا(*) - الهند

ترجمة في. أيه. كبير

عند الظهيرة سمعت صوت خطوات غريبة، اقتربت من النافذة، رأت ولداً يبلغ العاشرة من عمره تقريبا، يمشي نحوها قدما عبر الحصى، وجه محمر من لهيب

*) القاصة كملا داس ثريا التي أثارت ضجة كبيرة في أوساط المثقفين في الهند باعتناقها الإسلام في العام الماضي من كبار الأدباء الهنود حيث كانت مرشحة من الهند لجائزة نوبل في عام 1984 لها عشرة كتب باللغة الإنجليزية و(22) كتاباً باللغة المليالمية لغتها الأم، نال كثير منها جوائز هندية وعالمية. ومن أشهر مؤلفاتها (Summer In Calcutta) الذي حاز على جائزة «كينت» عام 1965م وكتاب «قصتي» الذي ترجم إلى (15) لغة. قصة من الهند.

الشمس... وقميص أزرق مبتل من العرق... بنطلون كاكي.... قدمان حافيتان... . واضعة إحدى قدميها على قاعدة النافذة لاحقته بعينيها التين تظل فيهما آثار النعاس، خيل لها أنها رأت هذا الولد من قبل في مكان ما.... توقف الولد عن مشيه وسألها رافعاً وجهه نحوها: «هل يعض هذا الكلب؟». في الساحة كان كلبها نائما عند العتبة.. ذباب أزرق يتحلق فوق رأسه محدثا أصواتا... «من أنت؟» سألته. فلم يرد على سؤالها.. بل إكتفى بالابتسام.... أثار ذلك الابتسام شيئا في ذكرياتها النائمة.. ولكنها لم تفهم ماهيتها.. «هل الحارس نائم؟» سألته. «ألا تدري أن المتسولين غير مسموح لهم بالدخول إلى هنا؟». «لست بمتسول». قال. وبريق الابتسام لايزال في عينيه... «إذن من أنت؟». «أنا أوني». «أوني؟». «نعم أوني».. أوني. من هذا؟ لا تعرف أحداً بهذا اللقب إلا شخصاً واحداً - زوجها. وقد مات الجميع الذين كانوا ينادونه بهذا اللقب منذ مدة من الزمن.. فإذن من هذا؟. «لا أعرفك». قالت. ثم أغلقت النافذة خوفاً لا تعرف سببه.

في الخارج لا توجد حركة.. هل لايزال موجوداً هناك؟

فتحت الباب الخارجي وخرجت إلى الساحة.. الكلب لايزال نائماً.. والذباب يتحلق فوق رأسه بطنين.. بينما كانت عائدة مطمئنة وجدت الولد تحت شجرة يطأطأ رأسه.... «هلا غادرت؟» سألت.. حرك رأسه بالنفي.. «لماذا لا تذهب من هنا ؟». «إلى أين أذهب؟» سألها. صادف نظرها ورقة يابسة سقطت على رأسه. قالت بصوت لين: «من الأفضل أن تذهب من هنا. وإلا إذا استيقظ الحارس لطردك بالضرب حيث لا يسمح للمتسولين بالدخول إلى هنا». «لست متسولاً» قال: «ماذا تريد؟ أعطيك ثماني آنات. أو أعطيك بعض الحلويات.. أحسن لك أن تذهب من هنا فوراً..» مشت إلى الوراء. فلما وصلت باب الغرفة نادت: «تعال. تناول شيئا ثم أخرج فوراً». دخلت البيت. توقفت برهة بتردد في تلك العتمة.. . «هنا ظلام كثيف» قال.. «صحيح. إنني أغلق جميع النوافذ لمنع دخول الضوء.. فعيناي لا تتحملان الضوء.. أنظر إلى هذه النظارة. كم هي سميكة عدساتها». ضحك. ظهر نونان على وجنتيه.. «أنت ولد جميل المظهر». قالت بسرور، ثم أردفت «ليس لي ولد!» هز رأسه.. «لو كان لي أولاد لكانوا مثلك. لأن لون

زوجي نفس لونك.. وله أيضاً نونان على وجنتيه.. وله أيضا شعر ملفوف».. في غرفة الاستقبال جلس على السجاد الأحمر على الأرض بعيدا عن الكنب حيث بدا تواضعه الحقيقي.. وفجأة شعرت بحنان نحوه. «يمكنك الجلوس على الكنب، لا مانع لدي». قالت «الأغنياء والفقراء كلهم سواء في بيتي. ألا تفهم؟». توجهت إلى الداخل. ثم عادت مرة ثانية إلى غرفة الاستقبال مع كأس حليب بارد وطبق حلويات.. «عليك أن تغادر بعد أن تتناول هذا كاملاً». قالت: «لأن زوجي سيعود من «مدراس» بعد انتهاء مهمته، فسوف يصل خلال ساعتين. إذا رآك سيغضب».. نظر إليها الولد بعينيه الواسعتين والكأس لايزال على شفتيه... «لا يغضب عليك بل سيغضب علي أنا.. سيسألني عن سبب إحضار أولاد الآخرين إلى البيت.. زوجي دوما يسافر.. رحلات طويلة.. وأعمال متعبة.. غداً يصل البيت، يكون مرهقا جدا.. هذا هو سبب غضبه».

مد إليها الولد الكأس والطبق الفارغين. فرحت في داخلها حينما رأت أظفار أنامله نظيفة... «الآن عليك أن تذهب من هنا». قالت. ولكن الولد مشى إلى الغرفة

الداخلية دون أن يتفوه شيئاً.. تبعته.. «هل تريد أن تجلب لي المشاكل؟ سألت». ألا تطيع ما أقول؟ «لم يرد عليها، وقف أمام المرآة بغرفة النوم». تبدو كأنها بركة بيضاء». قال: «أي شئ؟». «هذه المرآة».. «يا بنيّ! قالت ماسكة يديه: «انصرف الآن. غداً لا مانع.. اليوم يعود زوجي.. يعود وهو مرهق». ضحك. أحست أنه لا يصدقها.. ربما يعتقد أن جميع ما تقوله أكاذيب». هذا ليس بكذب. لماذا أكذب عليك؟ قالت... فجأة ابتلت عيناها بالدمع. «قد بلغ عمري ثمانية وأربعين عاماً! لا أكذب». هز الولد كتفيه. انقلب على عقبيه وجلس على سرير بزاوية الغرفة. ثم حرك قدميه بطريقة خاصة... «من أنت؟» سألت «لماذا ترهقني هكذا؟». أحد ما طرق الباب الخارجيّ. توجهت نحو الولد مندهشة. «هل سمعت الصوت؟ قد يكون زوجي، سوف يعنفني، لا يعجبه أن يسمح لولد متسول بالدخول إلى هنا». قال: «لست بمتسول» جرت إلى الباب. لما فتحته وجدت سكرتير زوجها. كانت شفتاه شاحبتي. «السيدة مينون!» قال: «حدث حادث... الطيارة...». «توفي؟ هو توفي... صحيح..». هز السكرتير رأسه بالإيجاب. «هنيأ بك...

لا داعي للتوتر... متى حدث هذا؟» سألته وهي تمسح كتفيه مسحا خفيفا.. «بعد الساعة الثالثة... هكذا قال المسؤولون بالخطوط الجوية عبر الهاتف..». لم تدمع عيناها. بل شعرت أنها كانت تبحث عن لغز وأنها في هذه اللحظة لم تدركه فحسب بل اكتشفت أيضا حله.. أسرعت إلى الغرفة، على الفراش الحريري لايزال الولد جالساً بهدوء كامل دون حركة... قوة شراسة تسربت إلى عضلاتها... فقدت رباطة جأشها.... «بره.. أخرج بره» قالت : «أما قلت لك أن تغادر؟ لم تغادر.. فماذا حدث الآن؟ زوجي مات.. الذي تزوجته في الخامسة عشرة من عمري.. هل تدري متى قال لي أنه لن يتزوج أحدا غيري؟ كان عمره وقتها عشر سنوات. حين كان «أوني» كنت أيضاً أناديه أوني».. رويداً ورويداً أصبحت كلماتها باهتة غير واضحة.. الولد كان ينظر إليها وهو يستند إلى الجدار.. «حتى الآن لم تذهب؟» صرخت على وجهه. «إن لم تأت هنا لكان زوجي قد أتى...». دفعت ذلك الولد دفعاً شديداً.. سقط على الأرض.. بالرغم من ذلك لم ينهض. ركلته على ظهره برجلها اليمنى... «انصرف» قالت: «وإلا سأقتلك». مرة أخرى ألقى

عليها نظرة ثم نهض مسرعاً نحو الباب.. بدا لها أنه عند الذهاب يسخر منها بإغلاق الباب بعنف وأن دوى قهقهته يعلو في شمس الظهيرة، عادت إلى غرفة النوم.. رمت جسدها على السرير.. شعرت كأن ولداً في العاشرة من عمره يضحك بسخرية وهو يقول «لن أتزوج أحدا غيرك!». نهضت فجأة وجرت نحو النافذة.. ذلك الولد الذي يرتدي القميص الأزرق كان قد اختفى.. وكان الحارس لايزال في نعاسه.

* * *

حادثٌ قديم

بول بولز(*)

ترجمة محمد هاشم عبدالسلام

في الأسبوع الأكثر حمرة في غروبات شمس سبتمبر قرر الأستاذ زيارة «عين تادورت»، التي تقع في الدولة الدافئة. هبط من المنطقة العالية المنبسطة في المساء

*) بول بولز كاتب ومترجم ومؤلف موسيقي وملحن أمريكي ورحالة. انتقل بولز إلى طنجة في 1947، حتى نهاية عمره، هو وزوجته الكاتبة جين بولز. توفي بولز عن عمر ثمانية وثمانين في نوفمبر 1999.

بدأت شهرته في مدينة نيويورك أرض الوطن بالتلحين وتأليف موسيقا الباليه والأوبرات بالإضافة إلى «برودواي» وضع موسيقات أفلام السينما لمشاهير وأعلام المسرح والفيلم الأمريكي مثل أورسون ويلز تينسي وليامز وغيرهم. =

بواسطة الحافلة، بحقيبتي رحلات صغيرتين ممتلئتين بالخرائط، وكريمات الشمس والأدوية. منذ عشر سنوات مضت كان قد قضى في القرية ثلاثة أيام، طويلة بالقدر الكافي، لعقد صداقة وطيدة نوعاً ما مع صاحب المقهى، الذي راسله عدة مرات خلال السنة الأولى التي تلت زيارته، إن لم يكن بعد ذلك أيضاً. «حسن راماني». قال الأستاذ مكرراً، بينما ترتج الحافلة نحو الأرض عبر كل طبقات الهواء الدافئة. الآن في مواجهة السماء الملتهبة في الغرب، والآن في مواجهة الجبال الحادة، تبعت السيارة الأثر الترابي أسفل الأودية في الجو الذي بدأ يبعث برائحة الأشياء الأخرى إلى جانب هواء المرتفعات اللانهائي المنعش: زهور البرتقال، الفلفل، البراز اليابس، زيت الزيتون المحترق، الفاكهة الفاسدة. أغلق عينيه بسعادة وعاش اللحظة في عالم الروائح الصرف.

= أكثر رواياته شهرة «السماء الواقية»، المكتوبة في 1949، (ترجمت إلى العربية)، وقد أعدت للسينما بواسطة المخرج الإيطالي «بيرناردو بيرتولوتشي». له ثلاث روايات أخرى وعدة مجموعات قصصية، ترجمت له إلى العربية مجموعة قصص مختارة بعنوان البستان، كما ترجم هو إنتاج كتاب عرب إلى الإنجليزية مثل «الخبز الحافي لمحمد شكري». يتسم إنتاجه الأدبي بصفة عامة بالاغتراب والحس الوجودي العميق، بالإضافة إلى العنف الفني الجميل غير المباشر. تدور أحداث أغلب قصصه ورواياته في مدن المغرب وفي الصحراء الكبرى وأفريقيا.

استعاد الماضي البعيد - أي جزء منه، لم يستطع أن يحدد.

السائق، الذي يشاركه الأستاذ المقعد الأمامي، تحدث إليه بدون أن تحد عيناه عن الطريق:

«هل أنت جيولوجي؟»

«جيولوجي؟ آه، لا ! أنا لغوي».

«لا توجد هنا أية لغات. فقط لهجات».

«بالضبط. أنا أقوم بمسح شامل لاختلافات اللهجة المغربية».

كان السائق مستهزئاً بهذا. «استمر في الذهاب إلى الجنوب»، قال. «سوف تجد بعض لغات لم تسمعها من قبل أبداً». بمجرد عبورهم إلى داخل بوابة المدينة، ظهرت الأسراب المعتادة من صغار المتشردين، برزوا فجأة للعيان من التراب وتعالت صيحاتهم وهم يجرون إلى جانب الحافلة.

طوى الأستاذ نظارته الشمسية، ووضعها في جيبه، وبمجرد أن اتخذت العربة وضع الثبات قفز خارجها، يشق طريقاً بين الأولاد الغاضبين الذين تعلقوا بأمتعته

بلا جدوى، وسار مسرعاً إلى داخل «فندق سهارين الكبير»، الذي كانت من حجراته الثمانية اثنتان شاغرتان – واحدة تطل على السوق والأخرى، الأصغر والأرخص، تطل على فناء صغير مليء بالنفايات والقمامة والبراميل، حيث كانت هناك غزالتان تتجولان. أخذ الحجرة الأصغر، وصبّ إبريق الماء عن آخره في الطست، بدأ غسل حُبيبات الرمل عن وجهه وأذنه، كان الشفق تقريباً قد اختفى من السماء، وحُمرة الأشياء كانت آخذة في الزوال، حسبما رأى. أنار المصباح الكربيدي وجفل من رائحته.

بعد العشاء مشى الأستاذ ببطء عبر الشوارع إلى مقهى «حسن راماني»، الذي تدلت حجرته الخلفية بطريقة خطرة إلى الخارج فوق النهر. كان المدخل منخفضاً جداً، وكان عليه أن ينحني إلى أسفل قليلاً لكي يدخل. كان هناك رجل يرعى النار، ومرتاد يرتشف الشاي. حاول القهوجي أن يقنع الأستاذ بالجلوس إلى المنضدة الأخرى في الغرفة الأمامية، لكن الأستاذ مشى بحيوية مباشرة نحو الغرفة الخلفية وجلس، يلمح القمر عبر تعريشة البوص ولم يكن هناك صوت بالخارج بيد أن نباح كلب

بعيد كان من الممكن سماعه أحياناً. بدّل المناضد حتى يتمكن من رؤية النهر. كان النهر جافاً، لكن كانت هناك برك صغيرة متناثرة عكست ليل السماء المضيء. جاء القهوجي ومسح سطح المنضدة بعناية.

«ألايزال هذا المقهى مملوكاً لحسن راماني؟» سأله بالمغربية التي أخذ أربع سنوات لتعلمها.

أجاب الرجل بفرنسية ركيكة: «لقد مات».

«مات؟» وأخذ الأستاذ يكرر السؤال، بدون أن يلاحظ سخف التكرار ولا معناه. «حقاً؟ متى؟».

«أنا لا أعرف»، قال القهوجي. «واحد شاي؟».

«نعم. لكنني لا أفهم ...»، وكان الرجل قد خرج من الغرفة وراح يُهوي على النار، وجلس الأستاذ ساكناً، شاعراً بالوحدة، يحادث نفسه ويجادل بأن ما حدث يثير السخرية.

عاد القهوجي بعد فترة قصيرة بالشاي. حاسبه وأعطاه بقشيشاً كبيراً، تلقاه بانحناءة توقير.

«قل لي»، قال، وكان الآخر قد همَّ بالانصراف. «هل

مازال بإمكان المرء الحصول على تلك العلب الصغيرة المصنوعة من ضرع الناقة؟».

بدا الرجل غاضباً. «أحياناً يجلب «الريجوبات» مثل هذه الأشياء. نحن هنا لا نشتريها». ثم بوقاحة، باللغة العربية: «ولِمَ علب ضرع الناقة؟»، «لأنني أحبها»، أجاب الأستاذ على الفور. ولأنه كان يشعر وقتها بقليل من الابتهاج، أضاف، «أنا أحبها كثيراً جداً وأريد اقتناء مجموعة منها، سوف أدفع لك عشرة فرنكات لكل واحدة يمكنك إحضارها لي».

«خمستاش» قال القهوجي، فاتحاً يده اليسرى ثلاث مرات على التوالي.

«أبداً. عشرة».

«غير ممكن. لكن انتظر لفترة لاحقة ولتذهب معي. يمكنك أن تعطيني ما تريد. وسوف تحصل على علب ضرع الناقة إذا كان هناك أي منها».

خرج إلى الحجرة الأمامية، تاركاً الأستاذ يحتسي كوب الشاي ويستمع إلى الكورس المتصاعد للكلاب التي راحت تنبح وتعوي بينما ارتفع القمر عالياً في

السماء، وحضرت مجموعة من مرتادي المقهى إلى الحجرة الأمامية وجلست تتحدث لساعة أو نحو ذلك. عندما انصرفوا، أطفأ القهوجي النار ووقف عند المدخل مرتدياً بُرنسه. وقال «تعال».

بالخارج كانت في الشوارع حركة قليلة. كانت الأكشاك قد أغلقت والضوء الوحيد قادم من القمر. مر عابر سبيل وهمهم بتحية موجزة للقهوجي.

«الجميع يعرفونك»، قال الأستاذ، ليقطع الصمت بينهما نعم.

«أتمنى أن يعرفني الجميع»، قال الأستاذ، قبل أن يدرك إلى أي حد كيف يبدو مثل هذا التعليق طفولياً.

«لا أحد يعرفك». قال رفيقه بصوت أجش.

كانا قد وصلا إلى الجانب الآخر من المدينة، على نجد مرتفع فوق الصحراء، وعبر صدع كبير في سور المدينة رأى الأستاذ السرمدية البيضاء، مبرقشة في المقدمة بالبقاع الداكنة من الواحة. مشيا خلال الفتحة وتابعا في طريق متعرج بين الصخور، إلى أسفل باتجاه أقرب غابة

من غابات النخيل الصغيرة القريبة. فكّر الأستاذ: «ربما يذبحني. لكن مقهاه! - سوف ينفضح أمره بالتأكيد».

«هل هي بعيدة؟» سأل، عرضاً.

«هل تعبت؟» واجهه القهوجي.

«إنهم ينتظرونني في فندق سهارين»، قال كاذباً.

«ليس بإمكانك أن تكون هناك وهنا» قال القهوجي.

ضحك الأستاذ. تساءل إن كان حديثه قد جعله يبدو قلقاً في نظر الآخر.

«هل امتلكت مقهى راماني منذ فترة طويلة؟».

«أنا أعمل هناك عند صديق»، الإجابة جعلت الأستاذ أقل سعادة مما كان يتخيل.

«هل ستعمل غداً؟».

«من المستحيل قول هذا».

تعثر الأستاذ في حجر، وسقط، أخذ يمسح يديه. قال القهوجي: «كن حذراً».

عبق الرائحة الخسيسة للحم الفاسد علقت فجأة في الهواء.

«أف!» قال الأستاذ، مختنقاً. «ما هذا؟».

غطى القهوجي وجهه ببرنسه ولم يجب. بعد فترة قصيرة تركا وراءهما الرائحة الكريهة. كانا فوق أرض مُسطحة، في الأمام كان الطريق محاطاً من الجانبين بحائط عال من الطين. لم يكن هناك نسيم والنخيل ساكن تماماً، لكن إلى جوار الحوائط كان هناك خرير ماء. أيضاً، رائحة كريهة كانت غالباً مصاحبة لهما في سيرهما بين الحوائط.

انتظر الأستاذ حتى بدا له أنه من المنطقي السؤال بدرجة معينة من الضيق: «لكن أين نحن ذاهبان؟»، «نحن على وشك». قال المرشد، وتوقف لالتقاط بعض الأحجار من المصرف.

«التقط بعض الأحجار» نصحه. «الكلاب سيئة هاهنا».

«أين؟» سأل الأستاذ، لكنه توقف والتقط ثلاثة أحجار كبيرة مدببة.

واصلا السير بهدوء شديد. اختفت الحوائط وظهرت الصحراء اللامعة قبالتهما. في الجوار كان هناك ضريح

متهدم، بقبة صغيرة جداً بقى نصفها فقط منتصباً، والحائط الأمامي مدمر بالكامل. إلى جواره حشد من النخيل العتيق غير ذي نفع، وقد توقف عن النمو. جاء كلب يجري نحوهما بجنون على ثلاثة أرجل، لم يسمع الأستاذ زمجرته الخفيضة الثابتة حتى صار قريباً جداً. أطلق القهوجي حجراً كبيراً نحوه، ضارباً هذا الحجر مباشرة وبالضبط في خطمه.

صدر عن الكلب صوت غريب هو صرير أسنانه التي ربما تهشمت وجرى الكلب في الاتجاه الآخر الجانبي مبتعداً عنهما، وسقط مرتطماً بالصخور دون أن يبصرها وتسلقها سريعاً وفي عشوائية مثل حشرة مصابة.

انحرف الطريق الرئيسي، مشيا عبر أرض مفروشة بصخور حادة، مروا بخرائب الضريح الصغير، وعبر الأشجار، إلى أن وصلوا إلى مكان هبطت فيه الأرض أمامهما على نحو مفاجئ. «يبدو كأنه محجر»، قال الأستاذ، وقد لجأ إلى الفرنسية لقول «محجر» حيث أن المقابل العربي لم يكن حاضراً في ذهنه هذه اللحظة. لم يُجب القهوجي. وبدلاً عن أن يجيب ظل واقفاً وأومأ برأسه، كما لو كان يسمع. وفي الواقع كان يسمع شيئاً

آخر، فمن مكان ما بأسفل بعيداً، لكنه بعيد جداً، أتى صوت منخفض غير واضح لناي. أومأ القهوجي برأسه ببطء عدة مرات في ثبات، وقال كاذباً: «هنا يبدأ الطريق. يمكنك أن تراه جيداً على امتداده. الصخر أبيض والقمر قوي. لذا بإمكانك أن تراه جيداً. سأرجع الآن وأنام. الوقت متأخر. بإمكانك أن تعطيني ما تريد».

واقفاً هناك على حافة الهاوية التي بدت في كل لحظة أعمق، بوجه القهوجي الداكن المُؤطّر في ضوء القمر ببرنسه القريب من وجهه، سأل الأستاذ نفسه ما هو شعوره بالضبط. غضب، خوف، ربما، لكن كل ما أراحه وتمناه ألاّ تكون هذه خدعة وأن يفارقه القهوجي. تراجع قليلاً عن الحافة، تحسس داخل جيبه باحثاً عن عملة ورقية بمفردها، لأنه لم يرد إظهار محفظته، ولحسن الحظ كانت هناك ورقة نقدية بخمسين فرنك، حيث قام بإخراجها وإعطائها للرجل.

عَرَفَ أن القهوجي قد سُرّ ، لذا لم يعره انتباهاً عندما سمعه يقول «إنها ليست كافية، وعليّ أن أمشي طريقاً طويلاً إلى بيتي وهناك كلاب...».

«شكراً وأتمنى لك ليلة سعيدة»، قال الأستاذ، وجلس وقدماه مثنيتان أسفله، وراح يشعل سيجارة. شعر أنه سعيد إلى حد ما.

«أعطني سيجارة واحدة فقط»، ناشده الرجل.

«بالطبع»، قال، وبشيء من الاقتضاب قدّمَ إليه علبة سجائره.

جلس القهوجي القرفصاء بالقرب منه. لم يكن وجهه ساراً للنظر. «ما هذا؟» فكّر الأستاذ، ارتعب ثانية، كلما قرّب سيجارته المشتعلة تجاهه بعد سحب أنفاس الدخان.

عينا الرجل مغلقة تقريباً. كانت تعبر بوضوح عن مكر شديد لم يعهده الأستاذ من قبل. عندما كانت السيجارة الثانية تشتعل، غامر أن يقول للعربي الذي مايزال جالساً القرفصاء: «ما الذي تُفكّر فيه؟».

جذب الآخر بسيجارته نحو شفتيه، وبدا أنه على وشك التكلم. ثم بدل انطباعه لنوع من الرضا، لكنه لم يتحدث. رياح باردة حملها الهواء، وارتجف الأستاذ. اقترب صوت الناي من أسفل الأعماق على فترات،

مختلطاً أحياناً بالصوت القريب لاحتكاك سعف النخيل الواحدة بالأخرى. «هؤلاء الناس ليسوا بدائيين»، وجد الأستاذ نفسه يقول هذا في عقله.

«جيد»، قال القهوجي، نطقها ببطء وأردف، «احتفظ بمالك. خمسون فرانك كافية. إنه شرف». ثم عاد إلى الفرنسية الركيكة قائلاً: «ليس مطلوب منك سوى أن ترجع، شيء مضحك» بصق، ضحك بينه وبين نفسه في خفوت (أو كان الأستاذ في هستيريا؟)، وهرول بعيداً في سرعة. كان الأستاذ في حالة عصبية. أشعل سيجارة أخرى، ووجد شفتاه تتحركان تلقائياً. كانتا تقولان: «هل هذا مجرد موقف عادي أو مأزق؟ هذا سخيف». جلس بثبات جداً لعدة دقائق، منتظراً أن يرتد إليه إحساسه الواقعي. تمدد فوق الأرض الصلبة الباردة وأمعن النظر في القمر: كان تقريباً مثل النظر مباشرة إلى الشمس. وكان إذا نقل اتجاه تحديقه قليلاً في كل مرة على حدة، يصنع سلسلة من أقمار ضعيفة عبر صفحة السماء. «غير معقول»، همس. ثم نهض بسرعة وتفقد ما حوله. لم يكن هناك ما يضمن أن القهوجي قد عاد بالفعل إلى البلدة. نهض على قدميه وتفحص حافة

المنحدر. بدا القاع في ضوء القمر عميقاً لأميال. وليس هناك شيئاً ليُقدِّر به؛ لا شجرة ، ولا بيت، ولا شخص...

أنصت لصوت الناي، وسمع فقط صوت الريح تمر بأذنه. رغبة فجائية عنيفة في الجري عائداً نحو الطريق استولت عليه، واستدار ونظر إلى الاتجاه الذي اتخذه القهوجي. في الوقت نفسه شعر بأمان لأن محفظته في جيب صدره. ثم صعد على حافة الجرف الصخري، وقام بالتبول عليه، وأصغى لفعله بقصد، مثل طفل. أعطاه هذا قوة دافعة لبدء هبوط الطريق نحو الهاوية. يقوده حب الاستطلاع لكنه لم يكن أحمقاً، فإنه بحذر تحاشى إمعانه النظر إلى يمينه، فوق الحافة. كانت ثابتة ومنحدرة إلى تحت ويمكن تسلقها. وضعته الرتابة في حالة شعورية بخلاف التي كان فيها أثناء ركوب الحافلة. كان يتمتم «حسن راماني» ثانية، مراراً وتكراراً وبإيقاع. توقف، غاضباً من نفسه للنغمات التوافقية الشريرة التي يقترحها عليه الاسم. قرر أنه كان مجهداً من الرحلة، و«المشي»، أضاف.

هو الآن أسفل المنحدر العملاق تماماً، لكن القمر، وقد أصبح الآن فوق رأسه مباشرة، كان يرسل كثيراً من

الضوء مثلما لم يعط من قبل في أي وقت. إنه الآن بعيد عن الريح التي بالخلف. فوق، تتجول بين الأشجار، وتهب عبر الشوارع المتربة «لعين تادورت»، إلى داخل صالة «فندق سهارين الكبير»، وتحت باب غرفته الصغير.

خطر له أنه يجب أن يسأل نفسه لِمَ كان يفعل هذا الشيء اللاعقلاني، لكنه كان ذكياً بالقدر الكافي ليعرف أنه بما أنه كان يعمله، فلا يهم على الإطلاق البحث عن التفسيرات في تلك اللحظة. فجأة صارت الأرض مستوية تحت قدميه. ولقد وصل إلى القاع بأقرب مما كان يتوقع. تقدم يخطو بقليل من الثقة، حتى الآن، كما لو كان يتوقع هبوطاً غادراً آخر.

فقد كان من الصعب جداً التعرف على طبيعة الأرض في هذا الضعف الشامل للنور. قبل أن يعرف ما حدث كان فوقه كلب، كتلة ثقيلة من الفراء تحاول أن تدفعه إلى الوراء، ومسمار هو ظفر حاد يخدش في صدره، واستنفار للعضلات بهدف غرس الأسنان الوحشية في رقبته. قال الأستاذ لنفسه: «أرفض أن أموت بهذه الطريقة». تراجع الكلب؛ يبدو مثل كلب «الإسكيمو». وبينما قفز الكلب ثانية، صاح الأستاذ، عالياً جداً،

«نعم، أرفض أن أموت هكذا». هجم الكلب عليه، كانت هناك أحاسيس مختلطة وألم في مكان ما. كانت هناك أيضاً أصوات قريبة جداً منه، ولم يكن يدري ما الذي يقولونه. شيء ما بارد ومعدني ارتطم بوحشية واستقر على عموده الفقري بينما الكلب ما يزال متشبثاً لمدة ثانية بأسنانه في كتلة الملابس وربما اللحم أيضاً.

أدرك الأستاذ أنها كانت بندقية، ورفع يديه، صائحاً بالمغربية، «خذ الكلب بعيداً!» لكن البندقية فقط دفعته إلى الأمام، ولأن الكلب منذ أن عاد إلى الأرض، لم يقفز ثانية، تمكن الأستاذ أن يتخذ خطوة إلى الأمام. واصلت البندقية دفعها، حافظ على خطواته المنتظمة. سمع الأصوات ثانية، لكن الشخص الذي خلفه مباشرة لم يقل شيئاً. بدا الناس وكأنهم تقريباً يركضون هنا وهناك، هكذا كانت دلالات أصواتهم، على الأقل. وبالنسبة لعينيه، اكتشف أنهما مازالتا محكمتي الإغلاق منذ هجوم الكلب. فتحهما. تقدم منه مجموعة من الرجال كانوا يرتدون الملابس السوداء الخاصة «بريجوبات». «ريجويا سحابة تعبر وجه الشمس». «عندما يظهر الريجو فإن الرجل الصالح ينصرف». في كم من المحلات

والأسواق كان الأستاذ قد سمع هذه الحكم والأمثال يلفظ بها بمزاح بين الأصدقاء ولا يلفظ بها في وجه أحد منهم، الرجوبا، بالتأكيد، فهؤلاء الرجال لا يترددون على المدن. يرسلون مبعوثاً في الخفاء. ليُرتِب مع العناصر المشبوهة هناك للتخلص من البضائع المنهوبة «فرصة»، فكّر سريعاً، «لاختبار دقة هذه التصريحات».

لم يشك للحظة أن المغامرة ستثبت أنها كانت نوعاً من التحذير ضد مثل هذه الحماقة من جانبه - التحذير الذي سيكون تذكُّره مشؤوماً، ونصف هزلي.

جاء كلبان مزمجران يعدوان خلف الرجال القادمين واندفعا إلى ساقي الأستاذ الذي كان مُروعاً لملاحظته أن لا أحد التفت لخرق آداب السلوك هذا. وظلت البندقية تدفعه بقسوة شديدة كلما حاول أن يتجنب الهجوم المزعج لهذه الحيوانات. صاح ثانية: «الكلاب! خذوهم بعيداً!» دفعته البندقية دفعاً عنيفاً وفي قسوة شديدة إلى الأمام فسقط، تقريباً على أقدام زمرة الرجال المواجهين له.

كانت الكلاب تنهش وتعض في يديه وذراعيه، ثم شاهد حذاء يرفس الكلاب، ألقى بها جانباً، وعوت،

وعندئذ وبقوة متزايدة ضرب الحذاء الأستاذ في وركه. ثم جاءته عدة ركلات في آن واحد من مختلف الجوانب، ووجد نفسه يتدحرج على الأرض بعنف لفترة، وفي هذه الأثناء كان مدركاً للأيدي التي تصل إلى جيوبه وتنزع منها كل شيء. حاول أن يقول: «لتأخذوا كل مالي، ولكن توقفوا عن ركلي!» إلاّ أن عضلات وجهه وكلها كدمات لم تمكنه من الكلام، شعر بنفسه يمط شفتيه، وهذا كل شيء. شخص ما سدد إليه ضربة شنيعة أصابت رأسه، وفكَّر: «الآن على الأقل سأفقد الوعي، شكراً لله». مازال حتى الآن مدركاً للأصوات الحنجرية التي لم يستطع فهمها، وبكونه مقيداً بإحكام عند كاحليه وصدره. ثم كان هناك السكوت المطبق الذي كان يخيم مثل جرح من وقت إلى آخر، ليجعل بنعومة، النغمات العميقة للناي تنساب بنعومة بنفس تعاقب النغمات مرة بعد الأخرى.

فجأة شعر بألم مبرح في كل مكان، ألم وبرودة. «إذاً أنا فاقد للوعي، برغم كل هذا»، فكّر. بالرغم من هذا، بدا الحاضر عنده فقط مجرد استمرار مباشر لما كان قد مضى. كان النور قد صار باهتاً. كان هناك بعض الإبل

بالقرب من مكان رقاده ؛ كان بإمكانه سماع قرقرتها وثقل تنفسها القوي. لم يكن من الممكن أن يجبر نفسه على محاولة فتح عينيه، إن لم يكن هذا على أية حال مستحيل. أياً كان، فإنه عندما سمع صوت شخص ما يقترب، لم يجد أية صعوبة في الرؤية، وفتح عينيه.

نظر إليه الرجل ببرود وجفاف في ضوء الصباح الرمادي، وبيد واحدة ضغط على منخري الأستاذ معاً، فلما فتح الأستاذ فمه ليتنفس، أمسك الرجل بلسانه في خفة وجذبه بكل قوته. كان الأستاذ مكمماً ويلتقط أنفاسه من فمه بصعوبة، لم ير ما كان يحدث. لم يستطع أن يميز الألم الوحشي الناجم عن جذب لسانه من الألم الذي نتج عن ذلك السكين الحاد. ثم كان هناك اختناق بصورة لانهائية وإفراز للبصاق باستمرار وبصورة آلية، كأنه لم يكن جزءاً مما يحدث. استمرت كلمة «عملية» تمر عبر مخيلته؛ وهدأ روعه نوعاً ما بينما كان يغرق في الظلام.

غادرت القافلة تقريباً نحو منتصف النهار. لم يكن الأستاذ فاقداً للوعي، لكنه كان في حالة خدر وذهول تام، حتى الآن مايزال مكمماً يسيل منه اللعاب، ملقاً

بإنحناء مطوياً في جوال ومربوطاً في أحد جانبي الجمل. كانت النهاية الواطئة للمدرج الضخم تحتوي على بوابة طبعية في الصخور. الجمال، «الميهارا» سريعة الحركة، شُحنت بأشياء خفيفة في هذه الرحلة. مروا في صف واحد، وببطء، صعدوا المنحدر الناعم الذي أفضى إلى بداية الصحراء. هذه الليلة، في وقفة خلف بعض التلال المنخفضة، أخرجه الرجال، مازال في الوضع الذي لا يسمح له بأي تفكير، من فوق الأسمال البالية المتربة التي بقيت من ملابسه كبلوه بسلسلة من الأحزمة الغريبة المصنوعة من قيعان العلب الصفيح الصغيرة (الكنزات) المخيطة معاً. وكان الواحد بعد الآخر من هذه الأحزمة اللامعة مربوطاً بسلك حول جذعه، ويديه وقدميه، بل وحتى عبر وجهه، حتى أنه صار بالكامل داخل بدلة مدرعة حيث غطته الصفائح المعدنية الدائرية. كان هناك العديد من مظاهر الفرحة عندهم عندما قاموا بعمل هذا الكساء الأنيق للأستاذ. أخرج رجل ناياً وأدى آخر أصغر سناً رقصة بالعصا أكثر رشاقة من كاريكاتير «أوليد نيل».

لم يعد الأستاذ واعياً، ولأجل الدقة، كان حاضراً في

منتصف الحركات المؤداة بواسطة هؤلاء الرجال، وعندما انتهوا من إلباسه على الطريقة التي أرادوها، قاموا بحشر بعض الطعام تحت الأساور الصفيح المدلاة من فوق وجهه. بالرغم من أنه مضغ بطريقة آلية، فإن أغلب الطعام في النهاية وقع خارجه، على الأرض. أعادوه مرة ثانية إلى الجوال وتركوه هناك.

وصلوا بعد يومين إلى أحد مخيماتهم الخاصة. كان هناك نساء وأطفالاً في الخيام، وكان على الرجال أن يقودوا الكلاب المزمجرة بعيداً، تلك التي تركوها هناك لحراستهم. وعندما أفرغوا الأستاذ من جواله، كانت هناك صرخات خوف ورعب، واستغرق الأمر عدة ساعات لإقناع آخر امرأة أنه كان غير مؤذ، على الرغم من أنه لم يكن هناك شك منذ البداية أنه كان صيداً ثميناً. بعد أيام قليلة بدأوا في التحرك ثانية، أخذوا معهم كل شيء، وهم يسافرون فقط في الليل حيث تصبح الأرض أكثر أمناً ودفئاً.

حتى عندما ألتأمت جروحه ولم يعد يشعر بمزيد من الألم، لم يعد الأستاذ إلى التفكير ثانية، كان يأكل ويتبرز ويرقص عندما يُؤمر، يتقافز بحماقة إلى أعلى

وإلى أسفل حيث يجلب السرور إلى الأطفال، لأنه بصفة أساسية يطلق أصواتاً رائعة تحدث صخباً. وبوجه عام كان ينام أثناء حرارة اليوم، بين الجمال.

استمرت القافلة في طريقها الجنوبي الشرقي، وتجنبت كل ما هو حضري مستقر، وفي أسابيع قليلة وصلوا إلى نجد واسع جديد، بري تماماً وذي نباتات قليلة. هناك نصبوا المعسكر وبقوا، بينما قطيع حيواناتهم ينطلق حراً للرعي. الجميع هنا كانوا سعداء، كان الطقس أكثر برودة وكانت هناك بئر تبعد عنهم ساعات قليلة فقط في طريق ترابية غير مطروقة تقريباً. وهنا داعبت أذهانهم فكرة أخذ الأستاذ «لفوجارا» وبيعه إلى «الطوارق».

مضت سنة كاملة قبل تنفيذ هذه المسألة. بمرور الوقت كان الأستاذ قد صار أكثر تدريباً بصورة جيدة. يمكنه أداء شقلبة يدوية، ويعمل سلسلة من الضوضاء المزمجرة المرعبة، التي كانت بالرغم من ذلك، عنصراً فكاهياً أكيداً، وعندما أزال «الريجوبات» الصفيح عن وجهه اكتشفوا أنه بإمكانه أن يُكشِّر بطريقة تُعجب الآخرين أثناء رقصه. وقد علموه أيضاً بعض الإشارات

الأساسية... التي لم تفشل في استخراج صرخات البهجة من النساء. وأصبحوا يحضرونه بعد ذلك فقط عقب الوجبات الوفيرة على وجه الخصوص، عندما يكون هناك موسيقى واحتفال. ووافق ببساطة على طقوسهم، وطوّر نوعاً بدائياً من «البرامج» ليقدمه عندما يتم استدعاءه. من أجل: الرقص، التدحرج على الأرض، تقليد حركات حيوانات بعينها، وأخيراً الاندفاع نحو المجموعة بغضب مفتعل، لرؤية الارتباك والمرح الصاخب الناتجين.

عندما رحل معه ثلاثة رجال إلى «الفوجار»، أخذوا أربعة «ميهارا» معهم، وركب جمله إلى حد ما منفرج الساقين بطريقة طبعية تماماً. لم تؤخذ احتياطات لحراسته، سوى أنه بقى وسطهم، وكان دائماً يبقى رجل منهم في نهاية هذا الركب. لاحت في مرمى أبصارهم الأسوار في الفجر، وانتظروا بين الصخور طوال النهار. وعند الغسق رحل أصغرهم، وعاد بعد ثلاث ساعات مع صديق يحمل عصاً غليظة. حاولوا أن يجعلوا الأستاذ ينجز روتينه هنا وهناك، لكن رجل «الفوجارا» كان في عجلة من أمره للعودة إلى البلدة، لذا رحلوا جميعاً على «الميهارا».

في المدينة ذهبوا مباشرة إلى بيت قروي، حيث تناولوا القهوة في ساحة وهم جالسون وسط الجمال. هنا عاد الأستاذ إلى نشاطه ثانيه، وفي هذه المرة كان هناك مرح ممتد وكثير من اصطفاق اليدين معاً. تمت الاتفاقية، ودُفع مبلغ من المال، وانسحب «الريجوبا»، تاركين الأستاذ في بيت الرجل ذي العصا، الذي لم يتأخر في حبسه في مكان مغلق في أحد أطراف الفناء.

كان اليوم التالي هو الأكثر أهمية في حياة الأستاذ، حيث عادت الآلام لتعصف بكيانه. جاءت مجموعة من الرجال إلى البيت، وكان من بينهم رجل محنك مُبجل، ثيابه أفضل من هؤلاء الآخرين الذين أضاعوا وقتهم في تملقه، وإحاطته بقبلات حماسية على يديه وعلى حواف ثيابه. اهتم هذا الشخص أن يتحدث باللغة العربية الفصحى من وقت إلى آخر، ليبهر الآخرين، الذين لم يتعلموا أية كلمة من القرآن. لذا فمثل هذه المحادثة كانت تجري تقريباً كالتالي: «ربما في «عين صلاح». الفرنسيون هناك أغبياء. الانتقام يقترب. دعونا لا نتعجله. سَبِّح بأقصى ما يمكنك وصب جام غضبك ضد الأوثان. بهذا الطلاء الذي على وجهه. خاصة إذا رغب البوليس في النظر إليه عن قرب». أنصت الآخرون

ووافقوا، أخذوا يومئون برؤوسهم ببطء وبجدية. والأستاذ يستمع من مربطه بجوارهم، بدوره هو الآخر. حيث كان واعياً، بصوت الرجل العجوز في العربية، تلك الكلمات التي تسللت إليه للمرة الأولى منذ أشهر عديدة. وتحدث ضوضاء، ثم: «الانتقام السماوي يقترب». ثم،: «إنه شرف. خمسون فرانك كافية. احتفظ بمالك. جيد». والقهوجي الجالس القرفصاء بالقرب منه عند حافة المنحدر. وتمتمة كثيرة. وتحوّل عنهم يلهث على الرمال ونسي أمرهم. لكن الألم كان قد بدأ. بدأ كنوع من الهذيان، لأنه كان قد بدأ الدخول ثانية في الوعي. وعندما فتح الرجل الباب ووخزه بعصاه، بكى في غضب، وضحك الجميع. أحضروه على أقدامه، لكنه لن يرقص. وقف قبالتهم، يحدق في الأرض، يرفض التحرك بعناد. كان المالكُ غاضباً ومتضايقاً جداً لضحكات الآخرين التي جعلته يَشعر أنه مجبر على إقصائهم، قال إنه سينتظر الوقت الأكثر ملائمة كي يعرض مملوكه، لأنه لم يجسر على إظهار غضبه أمام الرجل الكبير. أياً كان، عندما غادروا سدد للأستاذ ضربة عنيفة على كتفه بعصاه، ونعته بألفاظ فاحشة متنوعة، وخرج إلى الشارع، مغلقاً البوابة وراءه. سار مباشرة نحو شارع «أوليد نيل»، لأنه

كان متأكداً من أنه سيجد «الريجوبات» هناك وسط البنات، ينفقون المال. وهناك في الخيمة وجد أحدهم مازال في السرير، بينما كانت «أوليد نيل» تغسل أكواب الشاي. مشى وتقريباً قطع رأس الرجل قبل أن يحاول الثاني حتى الاعتدال. ثم ألقى شفرة الحلاقة على السرير وهرب. رأت «أوليد نيل» الدم، فركضت صارخة من الخيمة نحو الخيمة التالية، وظهرت قريباً منها أربع بنات أسرعن معاً إلى المقهى وأخبرن القهوجي أن «الريجوبا» قد قتله هذا الرجل.

كانت المسألة فقط مسألة وقت ساعة زمن واحدة قبل أن تقبض عليه الشرطة العسكرية الفرنسية في بيت أحد أصدقائه، وجرَّته إلى الثكنة. تلك الليلة لم يكن لدى الأستاذ أي شيء ليأكله، وبعد الظهر التالي، مع تأثير الوعي الحاد البطيء الذي سببه الجوع المتزايد، مشى الأستاذ بطريقة عشوائية نحو الساحة والغرف المفضية إليها. لم يكن هناك أحد. في إحدى الغرف عُلِّقت نتيجة على الحائط. شاهدها الأستاذ بعصبية، مثل كلب يراقب ذبابة أمام أنفه. كان على الورق الأبيض أشياء سوداء أحدثت وقعاً في رأسه. سمع أصواتاً داخل رأسه:

«بقالة كبيرة للرمل. يونيو. الاثنين، الثلاثاء، الأربعاء...».

علامات الحبر الأسود التي كونت سيمفونية ربما رسمت منذ وقت طويل، لكن عند إنجازها كأصوات تصبح مركزة وعظيمة. نوع الموسيقى الشعورية هذا هو الذي بدأ يشعر الأستاذ بعزفه في رأسه، وتزداد شدة الأصوات كلما نظر إلى الحائط الطيني، وكان لديه شعور أنه كان يؤدي ما كان مكتوباً له منذ فترة طويلة. شعر داخله بما يشبه البكاء؛ شعر بما يشبه الهدير خارجاً منه في أنحاء البيت الصغير، وبأنه يقلب ويحطم الأشياء القليلة الهشة القابلة للكسر. صارت عاطفته لا تزد عن هذا الحد من الرغبة العارمة.

لذا، جأر بصوت عميق عال قدر استطاعته، مُهاجماً البيت وملحقاته. ثم هاجم الباب المؤدي إلى الشارع، الذي قاوم وأخيراً انكسر. طلع عبر الفتحة التي صنعتها الألواح التي مزقها إرباً، ولايزال مستمراً في زئيره وهزِّه ذراعيه في الهواء ليحدث صوتاً عالي الجلبة قدر الإمكان، بدأ يعدو بسرعة بطول الشارع الهادئ الممتد نحو مدخل البلدة. قليل من الناس نظروا إليه بفضول

كبير. بينما كان يعبر الجراج، آخر مبنى قبل المدخل الطيني المُقنطر العالي الذي تبدأ الصحراء من عنده وإلى بعيد، رآه جندي فرنسي. «غير معقول» قال لنفسه، «متدين مهووس».

مرة ثانية كان وقت الغروب. جرى الأستاذ تحت البوابة المقوسة، وقد أدار وجهه صوب السماء الحمراء، وبدأ الهرولة عبر درب «صلاح الدين»، في خط مستقيم نحو الشمس الغاربة. من خلفه، من الجراج صوَّبَ الجندي طلقة قناص اصطيادية إلى طريدته متمنياً لنفسه حظاً طيباً. صفير الرصاصة مرَّ بشكل خطر قرب رأس الأستاذ، وارتفع صراخه الساخط النادب كما أنه لوّح بذراعيه باتساع أكبر، قافزاً نحو السماء بضعة خطوات قليلة، في نوبة من الرعب. راقب الجندي فريسته لفترة وهو يبتسم، فيما أخذ الشكل الواثب في التضاؤل في ظلام المساء القادم، قعقعة الصفيح صارت بعد قليل جزءاً من السكون العظيم هناك بالخارج فيما وراء البوابة. كان سور الجراج كلما مال عليه الجندي يجده مايزال يبعث الحرارة، التي خلفتها الشمس فيه، لكن بالرغم من ذلك فالبرودة القمرية تتزايد في الجو.

مقالات

* ما النظرية
* جدل الاستعارة
* الهرمينوطيقا ونظرية التلقي
* تحول الأدب في فرنسا

قضايا

* الحـــــــريــــــة
* إبـــــــــداع
* ضـد الـكـلـمـات

قصص قصيرة

* بطاقة ليلة العيد
* الفئران بعضها يأكل بعض
* الأعمى
* زائر الظهيرة
* حادثٌ قديم

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الابداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

مصطفى بيومي عبدالسلام

علي حاكم صالح

توفيق سخان

عبدالجليل غزالة

عبداللطيف أرناؤوط

إبراهيم الخطيب

سمير عبدالحميد إبراهيم

صفوان الشلبي

نزيه الشوفي

في. أيه. كبير

محمد هاشم عبدالسلام

رقم الإيداع 14/0513

■ **قصص قصيرة :**

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بـــــدءاً

قبل صدور العدد الأول من **نوافذ** (سبتمبر 1997)، بذلت هيئة التحرير جهداً مضاعفاً؛ للحصول على مواد تتناسب وطبيعة توجهها، بصفتها دورية تعنى بترجمة الإبداع العالمي، من شعر وقصة ومسرحية، لاسيما إبداع شعوب العالم الإسلامي والعالم الثالث، والآن، وبعد مضي سبع سنوات، أثبتت **نوافذ** وجودها على الساحة العربية وخارجها، فإن هيئة التحرير تتلقى مساهمات عديدة من مختلف بلدان العالم، فاقت توقعات التحرير، الأمر الذي أصبحنا معه نعمل على زيادة صفحات بعض الأعداد، لتحقيق تطلع القراء، وطموح المترجمين، في نشر أعمالهم. وحجم هذا العدد أحد الشواهد على ذلك.

نود إعادة تأكيد سياسة وأهداف النشر، التي تتصدر كل عدد من أعداد **نوافذ**. فهدفنا الأساس من نشر هذه المطبوعة، الذي لم نحد عنه خلال السنوات السبع الماضية، يتلخص في حرصنا على توفير مصدر غني من مصادر المعلومات، يجمع بين ثقافة رغبات القراء في الاطلاع على إبداعات الشعوب الأخرى، ومن ثم تعزيز ثقافة التسامح المنبثقة من معرفة الآخر وثقافته، وبين إمداد المترجم ذاته بلمحات عن أحدث الدراسات العالمية في مجال الترجمة. ندرك حرص السادة المترجمين على اختيار نصوص إبداعية تعكس الثقافة الإسلامية وثقافة الشعوب النامية، ولكنا في ذات الوقت ندرك قلة، وربما ندرة، الدراسات النظرية في

مجال الترجمة، الصادرة عن ثقافات التخوم. أي أن الدراسات النظرية، غالباً، تصدر من المراكز؛ لتستهلكها التخوم، شأنها في ذلك شأن معظم النظريات المعرفية المختلفة.

وبما أننا بصدد تأكيد الهدف الرئيس من إصدار **نوافذ**، فلعلنا نؤكد على أهمية البعد النظري بنفس القدر الذي نؤكد فيه على البعد الإبداعي. وهذا ما نتمنى على المترجمين الحرص على ترجمة مواد تجيب على الأسئلة، التي غالباً ما يثيرها المترجمون أنفسهم، حول عمليات وآليات الترجمة، وترجمة القضايا المتعلقة بالمصطلحات ومصادرها. وكيف لنا دخول أسواق المعلومات واستيعابها، ومن ثم توطينها من خلال الترجمة، وكيف نستعمل التقنيات المعاصرة، ووسائل الإعلام الجديدة في مجال الترجمة، بل كيف نترجمها إلى اللغة العربية.

ودون شك فإن القضايا التي يمكن تناولها هنا لا يمكن حصرها، ولذا ندعو السادة المترجمين إلى العناية بالجانب النظري للترجمة حتى تصبح **نوافذ** مصدراً مهماً للمترجمين العرب كما هي مصدر مهم للإبداع المترجم

محمد الشوكاني

العدد السابع والعشرون محرم 1425هـ - مارس 2004

27

فن الترجمة

هورست فرنز
Horst Frenz

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

تقديم

هورست فرنز هو أستاذ الأدبين الإنكليزي والمقارن في برنامج دراسات الأدب المقارن في جامعة إنديانا في أمريكا. دَرَس في جامعتي ويسكنسن ونيويورك وعدد من الجامعات الألمانية.

نشر العديد من الدراسات المقارنة كما ترجم أعمال جيرهارت هاوبتمان المسرحية من الألمانية إلى الإنكليزية، وقد عمل رئيساً لتحرير «كتاب الأدب المقارن والعام السنوي»، وحرر كتاب «آراء الكتاب المسرحيين الأمريكيين في المسرح»، وكتاب «محاضرات نوبل: الأدب ما بين 1901 و1967».

يعكف البروفيسور هورست فرنز في هذا البحث: «فن الترجمة» على مناقشة القضايا والمشكلات التي تتعلق بالترجمة الأدبية بمعظم أشكالها طارحاً آراءه التي تؤكد النظر إلى الترجمة الأدبية بوصفها فناً قائماً بذاته. وطالما أن دارس الأدب المقارن يظل مهتماً بمعرفة اللغات الأجنبية وبأعمال أدبية مترجمة عن لغات أجنبية، فإن قضية الترجمة ومشكلاتها تبقى من اهتماماته الدائمة وبصورة عميقة، إذ إنه يتوجب على هذا الدارس في حالات معينة أن يقوم بنفسه بقراءة أعمال مترجمة لإجراء مقارنات، كما أن ذلك سيجعله يعترف أن ترجمة أعمال أدبية مهمة من لغة إلى أخرى تشكل إحدى الأقنية الرئيسة للتأثير الأدبي. وفي الواقع، أنه قد ظهرت في السنوات الأخيرة دراسات تلفت الانتباه على نحو متزايد

إلى المشكلات الكثيرة التي تعترض مترجم الأعمال الأدبية في كثير من بلدان العالم.

المترجم

أثيرت عبر العصور شكوك كبيرة حول إمكانية ترجمة الأعمال الأدبية. وقد تم التأكيد مرات عديدة أنه من غير الممكن لأي شخص أن يترجم إلى لغة أخرى أفكاراً وعواطف وأسلوباً وشكل ملحمة أو قصيدة غنائية أو مسرحية شعرية أو حتى رواية نثرية. والحقيقة أن فن الترجمة لايزال يُمارس حتى الآن في جميع أنحاء العالم. فعبر هذا الفن وجدت إنجازات أدبية كثيرة في بلد ما أصداء لها أو أنها أصبحت «متطبعة» في بلدان أخرى. وقد أصبحت شعوب هذه البلدان قادرة على استيعاب التجارب والعواطف التي تعبر عنها تلك الأعمال، كما أنها تثير الأدباء وحتى تؤثر فيهم بعمق.

ينبغي على معظم القراء أن يعتمدوا على المترجم إذا كان عليهم أن يتعرفوا على آداب العالم ويقوموها. إن دور المترجم هام أكثر مما هو شائع عادة. ولعل أحد الأمثلة اللافتة للنظر هي الترجمة الألمانية لأعمال شكسبير التي

تُعرف عادة بترجمة شليغل وتيك. فقد نشر أوغست ويلهلم شليغل في الفترة الممتدة ما بين عام 1797 وعام 1810 سبع عشرة مسرحية من مسرحيات شكسبير، كما ترجم بقية المسرحيات الكونت فون بوديسن ودورثي تيك بإشراف والدها، لودفيغ تيك، وبالتعاون معه. واعتمدت هذه الترجمات على مبدأ الأمانة. وقد حافظ شليغل على أشكال سكسبير من خلال إدراكه ولع شكسبير في مزج عناصر شعرية ونثرية، كما فرق بين النثر البلاغي والنثر المحكي وحاول بطرق مختلفة أن يقدم نسخة عن النص الأصلي.

لقد جعلت ترجمة شليغل وتيك من شكسبير شاعراً ألمانياً كلاسيكياً يُقرأ ويُمثل ويُستشهد به مثله مثل الأدباء الألمان الكبار. وذكر ألوا براندل في محاضرته «شكسبير وألمانيا»[1] إحدى صفات هذه الترجمة وهي أن «الكلمات المنبوذة القديمة والمعاني الغريبة لكلمات شكسبير التي حيرت قراءه الإنكليز، والتي تطلبت أحياناً تعليقات، قد استبدلت بكلمات رائجة». ويتابع براندل قائلاً: «ففي ترجمتنا الكلاسيكية لشليغل وتيك،

يظهر المعنى ظهوراً واضحاً حتى إنه كان عليّ أن أعيد نشر الترجمة في طبعة شعبية، ولم يكن هناك أحياناً مقطع واحد في المسرحية كلها بحاجة لشرح، فعلى نحو مثالي تمت صياغة الكلمات التيودورية القديمة بلغة ألمانية واضحة وعصرية». لهذا كان القارئ والمشاهد الألمانيان أقرب من الشخص اللندني إلى فهم شكسبير، «الذي لم يكن لديه خيار آخر إلا أن يفهمه عبر الأصل». لقد قدمت موهبة شليغل الشعرية عملاً فنياً، مع أنه كان أميناً للنص الأصلي، غدا في ذاته عملاً أصيلاً. فقد كان شاعراً قادراً على استخدام قوى مخيلته بحرية وفي الوقت نفسه كان راغباً في تقبل الكاتب الإنكليزي بوصفه أستاذاً له.

يجب أن نتذكر هنا أن شليغل كان تلميذاً لشاعر عظيم هو غوته، ممثل حركة أدبية هامة، الحركة الرومانتيكية. لقد أحب الرومانتيكيون شكسبير لأنهم وجدوا فيه شمولية ليس في المضمون وحسب، بل وفي الشكل أيضاً. لقد وصل موضوع نقل أعمال شكسبير نقلاً كاملاً للألمانية حد النضج في ذلك الوقت، وكان شليغل هو المترجم المثالي لإنجاز هذه المهمة. وتوفر هنا

مجال لقيام تعاون - نشر غوته للغة الألمانية، واهتمام الرومانتيكيين بالكاتب الإنكليزي، وموهبة شليغل، بوصفه مترجماً. لقد استولت ترجمة شليغل على العقل الألماني استيلاءً مقنعاً حتى إنه لم تستطع أي ترجمة أخرى أن تحل محلها. فكل أولئك المترجمين الذين حاولوا منذئذٍ أن يترجموا شكسبير إلى الألمانية إمّا أفادوا من هذه الترجمة «النموذجية» واتخذوا نقطة انطلاق لهم وإمّا حصروا مهمتهم بتحسين مساهمات تيك(2).

إن اسم الشاعر الأمريكي بيارد تيلر معروف اليوم أكثر لترجمته عمل غوته «فاوست» وليس بسبب كتاباته. كان تيلر دارساً حقيقياً للشاعر الألماني، إذ قام بإنجاز مهمة ضخمة بترجمته لجزأي «فاوست» إلى الإنكليزية وبذلك كان أول أمريكي يحاول ترجمة الجزء الثاني. ولكي يكون منصفاً حيال النص الأصلي، غاص تيلر في أعماق الأسطورة اليونانية القديمة، ودرس بعض النظريات الجيولوجية، ووسع بحثه في النسخ المختلفة والأعمال النقدية الصادرة في جميع أنحاء العالم حول هذا العمل. وكان الفهم الواضح للعلاقات بين جزأي «فاوست»، مصدر ابتهاج تيلر بالجزء الثاني وذلك بسبب

«غناه بالأمثلة، وبسبب تنوع أشكاله الإيقاعية وجمالها التي لا حدود لها تقريباً»[3]. كان تيلر، مثل شليغل من قبله، مؤمناً بالإخلاص الكامل لمعنى العمل الفني الأصلي وبترجمة الأشكال الشعرية وحتى الإيقاع والقافية إن أمكن. وقد كان شاعراً في حد ذاته، راغباً في تسخير قواه الشعرية لصالح أعمال أستاذه، لذلك أبدع عملاً معيارياً استمر ردحاً طويلاً بعد أيامه. لم يُعترف بترجمته «لفاوست» بوصفها نتاجاً مهماً في أيامه فحسب بل غدت هذه الترجمة أيضاً نموذجاً احتذته ترجمات كثيرة لاحقاً.

كانت الآنسة آنا سوانويك تعتقد أنه من الضروري مراجعة ترجمتها الأولى «لفاوست» وتحسينها بوضع قوافٍ مؤنثة لها[4]. وقد اعترف البروفيسور فان در سميسن في مقدمة ترجمته بدَينه لآنا سوانويك وبيارد تيلر لأنهما غالباً ما كانا «يوحيان بقافية أو بتغيير عبارة أو لإشارتهما إلى مخرج لمأزق واضح ومتعذر»[5]. اتبع فان در سميسن الطريقة التي استخدمها تيلر في غير مناسبة كما وافق تيلر بخصوص المشكلات التي تتعلق بفن الترجمة. ومثلما رأى تيلر، يرى سميسن أن

المهمة تكمن في ترجمة النص الأصلي، المادة والشكل معاً «مع أقصى درجات الإخلاص للمعنى، والإيقاع، والبحر، والقافية، قدر الإمكان في عملية النقل من لغة إلى أخرى ضمن الحدود الضيقة التي يفرضها بيت الشعر»[6]. وفي ترجمته لجزأي عمل غوته «فاوست»، التزم جورج ماديسون بريست بمبدأ تيلر فحافظ على عروض النص الأصلي وقافيته. إذ كان بريست يهدف، مستنداً إلى القناعة السائدة أنه لا يمكن إجراء أي تحسينات بعد غوته، ألاّ يقوم «بأي تغيير، أو أي حذف، وقبل كل شيء، ألا يضيف أي شيء»[7]. ويلاحظ تأثير تيلر في ترجمة أليس رافاييل «لفاوست» الصادرة عام (1930). فبعد أن كتبت في بادئ الأمر أشعاراً ركيكة وغير مقفاة، بدا إدراكها العميق لرائعة غوته وكأنه يفرض عليها استخدام القافية والبحر الأصلي لعمل غوته. وتشير في مقدمة ترجمتها المنقحة الصادرة عام 1955[8] أنها «تعلمت الاستجابة للمتطلبات التي رسخها بايارد تيلر على نحو حاسم»، وهي تحديداً، ألاّ نضيف أو نحذف أبياتاً وأن نحافظ على «نطاق دقيق جداً... في البحث المضني عن المعاني الأساسية

للكلمات»، وأن نتبع الأوزان الأصلية قدر المستطاع. ومع ذلك فهي تحاول في الوقت نفسه أن تتجاوز تيلر بتقديم ترجمة تلبي حاجات القارئ والمسرح المعاصرين.

تماماً كما تحتوي ترجمات شليغل الشكسبيرية، بالنسبة إلى بعض الألمان المعاصرين الكثير من العناصر الرومانتيكية، كذلك يجد قراء أمريكيون معاصرون ترجمة تيلر لـ «فاوست» فيكتورية في مصطلحاتها وفي بلاغتها. وعلى أية حال فكلا المترجمين قدم خدمة جليلة عبر تقديم شخصية أدبية أجنبية عظيمة لأبناء بلديهما. وماتزال ترجمتهما حية حتى اليوم، حتى لو أنها غدت مجرد إلهام للمحاولات الترجمية الجديدة في ضوء البحث الأدبي الحديث والرؤى الجديدة، خصوصاً كما هو الأمر عند تيلر.

لقد تبوأ عدد من الترجمات مكانة مرموقة في إنكلترا أيضاً ومارس تأثيراً على مر الأيام. فبالإضافة إلى الترجمة المجازة للإنجيل يمكن أن نذكر ترجمة تشابمان لأشعار هوميروس، وترجمة بوب للإلياذة، وترجمة درايدن لفيرجيل، وترجمة إدوارد فيتزجيرالد لرباعيات الخيام في

القرن التاسع عشر. والعمل الأخير ممتع على نحو خاص، لأنه قدم شاعراً فارسياً مغموراً للعالم الناطق بالإنكليزية. لم تثبت مكانة فيتزجيرالد المهمة في تطور الأدب الإنكليزي بفضل أي عمل من أعماله الأصلية، بل عبر هذه الترجمة، التي هي حسب مرجع مهم «يُستشهد بها أكثر من أي عمل آخر في الأدب الإنكليزي»[9].

وفي هذا البلد، كان تشارلز إليوت نورتن، محرر «المجلة الأمريكية الشمالية» أول من تعرف على ميزة عمل فيتزجيرالد دون أن يعرف هوية المترجم. فتحدث عن «النقل الشعري للروح الشعرية من لغة إلى أخرى وإعادة تقديم أفكار النص الأصلي وصوره في شكل لا يختلف كثيراً عن شكلها الأساسي، ولكن بحيث تكون متأقلمة تماماً مع الظروف الجديدة للزمان والمكان والعرف وطراز التفكير التي تظهر فيه من جديد». ووصف الرباعيات أنها «عمل شاعر ألهمه عمل شاعر آخر، فهو ليس نسخة طبق الأصل عنه، بل إعادة تأسيس له، وليس ترجمة، بل ولادة جديدة لإلهام شعري»، واختتم قوله: إنه «ليس هناك على الأرجح في مجموع الترجمات الإنكليزية والأعمال المنقولة عن شعر الشرق ما يمكن

مقارنته بهذا المجلد الصغير من حيث قيمته بوصفه شعراً إنكليزياً »[10].

لم يهتم فيتزجيرالد بالمشكلات اللاهوتية أو الفلسفية ولكنه وجد في مقاطع الحكمة لدى الشاعر الفرنسي بعض الإجابات عن مشاعر الشك لديه، ولتساؤلاته التي تتعلق بالحياة بعد الموت، ولتعقيدات الحياة الحديثة. ويُجمع الرأي البحثي الحديث على أن معظم رباعيات فيتزجيرالد هي إما «شروح... أمينة» أو مقاطع «مركبة»، «يمكن تقصيها في أكثر من رباعية واحدة» وأن الشاعر الإنكليزي بعد إنجازه أول طبعتين حذف معظم تلك الرباعيات التي لا وجود لها في النص الأصل[11]. لقد قام باختيارات من شعر الخيام، وأعاد تجميع الرباعيات، فأعطى بذلك شكلاً معيناً لكل ما اختاره. ومع أنه أبدع جواً مختلفاً بعض الشيء، كما يقول بعض النقاد، فإنه ليس هناك مسوغ للمبالغة في استنتاجاتنا أن «الرباعيات» ليست بأكثر من «قصيدة إنكليزية فيها تلميحات فارسية»[12]. ومهما كانت التغييرات التي قام بها فيتزجيرالد في نقل «الرباعيات» من فارس إلى إنكلترا، ومهما كانت

الطريقة التي اتبعها في نقل أفكار الشاعر الشرقي وانفعالاته تبقى حقيقة أنه نجح في جعل هذا العمل معروفاً في إنكلترا وفي العالم الغربي كله أيضاً.

وتُظهر هذه الأمثلة عن المترجمين الثلاثة المستشهَد بها على نحو عشوائي بعض التشابهات الممتعة. ففي كل حالة، حاول شاعر ترجمة عمل شاعر آخر وحقق بذلك نجاحاً عظيماً. وأصبح الثلاثة أي شليغل وتيلر وفيتزجيرالد شخصيات معروفة على نطاق واسع في الأدب العالمي بفضل أعمالهم المترجمة. وبذل كل منهم جهداً تمهيدياً أو تكميلياً كبيراً يتعلق بالعمل الذي كانوا يترجمونه. وبينما قام المترجمان الأول والثاني بنقل عملاقين من عمالقة الأدب إلى بلديهما، لفت فيتزجيرالد انتباه مواطنيه إلى أديب قليل الشهرة من الشرق وأثبت كيف أن المترجم يستطيع أن يشق طرقاً جديدة في حركة السير الأدبية العالمية. وعلاوة على ذلك إن هذه الأمثلة ليست بأي حال استثنائية. لقد ازدهرت الترجمة خلال عدة عصور عظيمة للأدب، ويبدو أن هناك اتفاقاً عاماً على أن العصر الإليزابيثي، مثلاً «كان أول عصر عظيم للترجمة في إنكلترا»[13]. ويدين حشد كبير من الكتاب

بمكانتهم في الأدب العالمي للشهرة الدولية التي أحرزها عبر الترجمة، في حين أنه لم يكن لهم موطئ قدم ثابت في أدبهم وقتئذ. فالشهرة التي اكتسبها هين جعلت منه محترماً في ألمانيا، حتى لو على نحو متردد في بعض الأحيان، ومن دون شك أن منزلة إدغار آلان بو الأدبية قد ترسخت خارج أمريكا.

ومن الأكيد أن بعض البلدان قد اعتمدت على الترجمة أكثر من غيرها. وربما كان القول إن «الألمانية هي اللغة التي يمكن أن تترجم إليها لغات... بأمانة ونجاح أكثر من أي لغة أخرى»(14)، وإن «ألمانيا هي أكبر بلد مترجم في العالم»(15). ولكن روايات كوبر وسكوت وديكنز على سبيل المثال في كثير من بلدان العالم هي أكثر شعبية من أي رواية محلية معاصرة. وقد أصبحت روايات بلزاك وزولا على نحو مباشر تعبيراً عن العالم الغربي «الحديث» تقريباً، إلى درجة تجعل من نمو رواية محلية إلى رواية عالمية في كثير من البلدان أمراً زائداً عن الحد المطلوب. كما أن شهرة إبسن في ألمانيا وأوروبا أسكتت الرأي المعارض له في الوطن، فإلى أي شيء يمكن أن تُعزى الشعبية العالمية لكتاب إسكندنافيين

من أمثال سترندبرغ، وجاكوبسن، ولاغرولوف، وأندست، وهامسن، إلى أي شيء تُعزى غير فعالية الترجمة؟ إن حالة الروائيين الروس الكبار تكشف عن ذلك السر على نحو مميز. وقبل أن تصبح اللغة الروسية مقروءة على نطاق واسع بوقت طويل تفوق تورغينيف وتولستوي وفي النهاية دوستويفيسكي على روائيين محليين في بعض البلدان المتطورة أدبياً.

ومازال القرن العشرين بعيداً عن تغيير هذا التيار. وقد أكد أحد المتخصصين الفرنسيين أن «القرن العشرين هو أروع عصر للترجمة»(16). وحتى في فرنسا التي تشتهر بالاكتفاء الذاتي في القضايا الأدبية، فإن الترجمة تتجاوز الآن نسبة العشرة بالمائة من الإنتاج الأدبي الكلي المطبوع. وإنها ليست مبالغة أن نؤكد بأن «العالم الحديث يظهر وكأنه آلة عظيمة للترجمة»(17). إن مهمة المترجم تزداد أهمية فهو يسهم إلى حد كبير في صياغة مفهوم العالم الواحد.

ويجب على المرء أن يعترف أيضاً أن المترجم قد يسبب كثيراً من الأذى وبطرق عديدة: أولاً، قد لا يصيب

في انتقاء الأعمال، أي أن يتجاهل من عدم معرفة أو قصد أعمال أدبية معينة جديرة أن تعرف بصورة أفضل. وهنا تلعب الميول العابرة والأهواء الدارجة دورها أيضاً، فقد يستسلم لها المترجم في اختيار موضوعاته. وكثيراً ما قيل إن للأعمال الأدبية العظيمة طريقتها في جذب الانتباه إليها في خارج بلدانها، ولكنها من المشكوك به تماماً أن وجهة النظر هذه يمكن تطبيقها على آداب مكتوبة بلغات غير معروفة كثيراً أو في مناطق قليلة الأهمية ثقافياً أو سياسياً. كما أن الحُجب الإيديولوجية من كل نوع، والحواجز السياسية والاقتصادية والتحاملات العرقية هي أمور هائلة لا يستهان بها تتدخل بمهمة المترجم التي يجب أن تسعى وقبل كل شيء إلى تعريف بلده بالأدب الأفضل الذي يكتب بلغات أجنبية.

ثم هناك الضرر الذي يمكن أن يوقعه المترجم الذي يشوه عملاً أدبياً وبالتالي يصبح مسؤولاً عن تقديم فكرة أو وجهة نظر أو مزاج لم يعبر عنه الكاتب الأجنبي حقيقة. فعلى سبيل المثال، أصبح رابيليه معروفاً في العالم الناطق بالإنكليزية على أنه «فيلسوف» مدمن

ونَهِم تهتز جوارحه من الضحك على حماقات الجنس البشري وعلى الغرور الأساسي للحياة(18)، وذلك بسبب ترجمة السير توماس أوركهارت. وحسب كلمات صموئيل بوتنام، لقد أوجد أوركهارت عن طريق إدخال «شكوكية لطيفة» وإضفاء مسحات شهوانية، لم تكن موجودة في النص الأصل، «مفهوماً كاذباً ومشوهاً على نحو كبير عن رابيليه». فقد أدى أسلوب أوركهارت الصعب الذي يعود للقرن السابع عشر إلى طمس رابيليه الحقيقي الذي كانت أعماله بعد كل شيء أكثر الكتب رواجاً، والتي استمتع بها »على حد سواء المتعلمون وغير المتعلمين في زمانه»، والتي كانت فيها بنية الجملة الكلامية «على نحو سائد قصيرة وبسيطة ومباشرة». لقد حال أسلوب المترجم الإنكليزي دون قراءة الكثيرين أعمال رابيليه، ولقي فقط «إعجاباً من النخبة القليلة»(19). وصنع ذلك جواً لم يكن موجوداً في النص الأصلي.

ولا يسعنا القول في هذه الحالة الآنفة الذكر إن المترجم قد تعمد تحريف الأصل، بيد أن هناك كثيراً من الحالات الأخرى التي يكون فيها المترجم واعياً تماماً لما يقوم به. فعندما عرضت مسرحية الحرب الأمريكية «ثمن

المجد»، التي تحمل العنوان Rivalen بالألمانية، التي كتبها ماكسويل أندرسون ولورانس ستالنغر، في برلين عام 1929، ظن معظم النقاد وقتئذٍ أنها لم تحافظ على وجهة النظر الأمريكية. بدلاً عن ذلك، أصبحت مسرحية تستخدم حبكة أمريكية كوسيلة لنقل مشاعر كارل زوكمير ضد النزعة العسكرية، وللتعبير عن أفكاره حيال «المرحلة»، ولتقديم فهمه عن التجارب عن الخطوط الأمامية، ولرسم شخصيات فرنسية ويهودية حسب أهوائه الخاصة. كما أساء زوكمير للكاتبين المسرحيين بإدخاله أفكاره الخاصة في مسرحية الحرب الأمريكية. والأمر المثير هنا هو أن هذه المسرحية لم تحقق ذات النجاح الذي حققته مسرحية الحرب البريطانية «نهاية رحلة» عندما عرضت في ألمانيا في الفترة نفسها تقريباً، وذلك لأن هذه المسرحية قد ترجمت بأمانة كبيرة. وقد يجرؤ المرء على التفكير أن المشاهدين الألمان لم يجدوا في المسرحية الأمريكية شيئاً مختلفاً عما يجدونه في مسرحيات الحرب لديهم[20].

كان هناك في الماضي عادة سائدة لدى المترجمين وهي أن يحذفوا أو يضيفوا إلى عمل من دون تمييز، على نحو

يتوافق وانحيازاتهم الدينية أو لأن هناك عبارات صعقتهم أو أحرجتهم بوصفها غير أخلاقية أو بذيئة. فقد كان بيتر موتو الذي أكمل ترجمة رابيليه التي بدأها السير توماس أوكهارت «بروتستنتياً متعصباً» فأظهر تحيزه الديني عندما حذف بكل بساطة أحد المقاطع المهمة الذي يلقي أضواء سلبية على الكالفينيين[21]. وفي ترجمة إديث وارتن لمسرحية سودرمان «إنها تعيش الحياة»، هناك سطر لشخص نبيل يقوم فيه بالألمانية ما ترجمته إلى الإنكليزية «لو أنني أستطيع الزواج من فتاة ذات صحة جيدة تعمل في ملبنة». إن عرض الزواج من عاملة الملبنة يتم، وأعتقد هنا أنه لاعتبارات أخلاقية، لا يوحي أبداً بالمفهوم الاجتماعي الطبقي لدى النبلاء كما ورد في العبارة الأصلية[22].

إن مثل هذه التغييرات التي كانت تجري لأسباب دينية أو أخلاقية أصبحت إلى حد ما أقل شيوعاً في أيامنا هذه، بيد أن تاريخ العقود القليلة الماضية قد أظهر كثيراً من حالات التشويه الناجمة عن اعتبارت سياسية. وحسبي أن أشير هنا إلى الترجمات الروسية لمسرحيتي أوجين أونيل «كل عباد الله لهم أجنحة»، و«القرد

الكثيف الشعر» اللتين جرت عليهما بعض التغييرات كي تجعل منهما منسجمتين مع تيار الفكر الاجتماعي في الاتحاد السوفيتي آنذاك. ففي المسرحية الأولى تم تأكيد التضمينات العرقية والاقتصادية على حساب التأثير العاطفي. وفي مسرحية «القرد الكثيف الشعر» يصبح غياب فعل العمل الجماعي وليس الجيشان الداخلي الشخصي هو المسؤول عن سقوط يانك[23]. ومن البدهي القول إن مثل هذا النوع من الإعداد أو «التحسين» لا يمكن تبريره.

وعلى نحو مماثل، لا يمكن التغاضي عن الترجمات السيئة الواضحة الناجمة إما عن جهل باللغة الأجنبية وإما عن عدم اكتراث. إن ترجمة ميرفن سافيل الحديثة لرواية هرمان هيسة «لعبة كأس اللؤلؤ» التي تحمل عنوان «الأستاذ لودي» بالإنكليزية، تحوي العديد من الأخطاء التي يجري فيها غالباً تشويه معنى جملة أو فكرة تشويهاً كاملاً. وفي نهاية الفصل التمهيدي، على سبيل المثال، تتم مناقشة العلاقة بين لعبة الحبات والدين، ويقول لنا هيسة إن تلك اللعبة تشبه كثيراً المراسيم الدينية «ليس لها لاهوت خاص بها» عبارة تتعارض

تماماً مع الجملة الواردة في الترجمة والتي هي «إنها تحوي لاهوتها الخاص بها». فعلى كل مترجم أن يعرف أن العبارة الألمانية einespielsprache هي «لغة لعبة» وليست «لعبة كلام»[24].

ويُظهر زوكمير في ترجمته لمسرحية «ثمن المجد» وعلى نحو واضح عدم معرفته باللهجة العامية الأمريكية إذ يترجم الجملة «يدس قدميه في فراش فلاغ» ترجمة حرفية بعبارة «يترك كلابه تستلقي في سرير فلاغ» بدلاً من أن يدرك أن كلمة «كلاب» هي تعبير عامي يعني هنا «أقدام». إن النتيجة في هذه الحالة مثيرة للضحك، ولكن الخطأ في الترجمة أحياناً يمكن أن يكون له نتائج خطيرة إلى حد ما. فعوضاً عن أن تكون وسيلة للتقارب بين أمتين، قد يكون للترجمة الخاطئة تأثير معكوس وربما صنع شرخاً بينهما. ومن الناحية الجمالية، إن الترجمات الخاطئة بالإضافة إلى السيئة قد تضر بالمؤلف الأصلي وبسمعته وسمعة بلده. وكما عبر عن ذلك جيلبرت هايت بأن «الكاتب الرديء هو خطأ فادح، لكن الترجمة السيئة لكتاب جيد هي جريمة»[25].

ولعله يجب أن يضاف هنا أن الأخطاء الحقيقية في

الترجمة لا تنشأ عن جهل أو عدم كفاءة، التي لا تكمن في المترجم بقدر ما هي في الترجمة نفسها. وأن رواد الترجمة أنفسهم قد أوضحوا بأن أعمالهم هي أعمال تحتمل النقاش والجدل. فقد ذكر واضع ترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية، وهي كتاب «الفولغيت» للقديس جيروم، والتي تُقرأ أكثر من أي كتاب آخر في العالم: «ليس كلمة كلمة، ولكن المعنى هو ما يجب إخضاعه للحواس»، واضعاً بذلك مبدأ عدم الحرفية الذي تم قبوله بالنسبة إلى جميع الترجمات الرفيعة. كما طرح مارتن لوثر، وهو أحد أكثر المترجمين فعالية بتصريحه «يجب على المرء.... أن ينظر إلى الإنسان الوضيع بوصفه بغلاً» المبدأ المعترف به على نحو واسع كدليل وكهدف: أي الوصول إلى اللغة الحية العامة للعصر. ولقد أثار كلا المبدأين مشاكل أكثر من التي تمكنا من حلها. ولطالما كانت المسائل الرئيسة تنحصر في: إلى أي مدى يمكن للترجمة أن تبتعد عن الحرفية؟ وكيف يمكن أن يتم النقل إلى اللغة الدارجة؟ وهذه هي الأسئلة التي أجاب عنها كل عصر بصورة مختلفة، إلا أن الأسئلة الأكثر أهمية بالنسبة إلينا هي تلك المطروحة في عصرنا نحن.

بما أن الترجمات الإنكليزية والأمريكية للأعمال الكلاسيكية الأدبية العالمية قد أخذت بالظهور بوتيرة متسارعة في السنوات الأخيرة، فإنه يبدو من المناسب أن ندرس تعليقات المترجمين المعاصرين بخصوص مشكلات الترجمة إلى الإنكليزية. ولحسن الحظ يشعر معظم المترجمين المعاصرين بأنهم مضطرون لتبرير محاولاتهم وبذلك أبدعوا كماً كبيراً من أعمال نقدية. لذلك دعونا نتفحص المبادئ المتنوعة لأكثر الترجمات قراءة في الوقت الحاضر، وهي الترجمات المتداولة على نطاق واسع بطبعات جامعية أو شعبية أو نسخ ذات غلاف ورقي - وربما كان المعدل الضخم الذي غزت به الترجمات كلّياتنا وصيدلياتنا يشكل ظاهرة هامة في حياتنا الثقافية الراهنة.

ويوجد هناك اتفاق كبير على أن الشعر ينبغي أن يُترجم إلى شكل شعري، لكن هناك اتفاق أقل حول مسألة فيما إذا كان يتوجب استخدام نفس شكل البيت الشعري والقافية الشعرية وغيرهما في الترجمة أم لا. وتشعر إدنا فينسنت ميلاي شعوراً قوياً في مقدمتها لترجمة أشعار جورج ديلون وترجماتها الخاصة لأشعار

بودلير[26]، أنه يجب أن يكون شكل القصيدة ذا أهمية حقيقية لدى معظم الشعراء: «بالنسبة إلى عدد كبير من الشعراء إن الخصائص المحسوسة لقصائدهم وإيقاعاتها وقوافيها وموسيقاها والأساليب التي تظهر بها الأشعار على الصفحات لها تماماً نفس أهمية الشيء الذي يرغبون قوله، ولها لدى بعض الشعراء أهمية أكبر بكثير». لذلك هي تشعر أنه ليس من العدل أن نفرض على شاعر أجنبي وزناً وشكلاً شعرياً مختلفاً لأن المترجم قد يكون معتاداً أكثر على ذلك الشكل الخاص.

وتختار دوروثي سيرز على نحو مماثل الموشح الأصلي في ترجمتها لشعر دانتي على الرغم من وجود اعتراضات معينة عليه، لأنها ببساطة تشعر أن ذلك الشعر غير المقفى، «على الرغم من إغرائه الذي يجنح بخفاء أن يكون حرفياً على حساب الشعر، له أفضلية صغيرة على النثر، مع أنه يسهل كتابته على نحو رديء فهو صعب الكتابة بشكل جيد». وتقبل الآنسة سيرز برأي موريس هيوليت بأن من يُترجم شعر دانتي عليه فقط أن يختار بين «الموشح أو لا شيء»[27].

ومن ناحية ثانية، لا يتبع جون سياردي القافية المعقدة في شعر دانتي، لأنه يجد أنه قد يكون قادراً على المحافظة إما على القافية وإما على «نغمة اللغة»، وليس على كليهما ويستند في قراره هذا على الحجة القائلة إن اللغة الإنكليزية لا تنصاع بسهولة للقافية كما هي اللغة الإيطالية وبناء على ذلك «فإن اللغة يجب أن تنقلب رأساً على عقب، وتتشوه، وتترهل، وتغدو غير قادرة على التعبير كي تجبر البيت الشعري أن يبرز في البيت الثالث الذي يستنفد قافية المقطع الثلاثي كلها». ومع أن سياردي يحيد عن الموشح ويستخدم أحياناً قوافٍ «ناقصة» - لكي لا يفرض «قافية محددة» على حساب الجانب الطبيعي - فهو يُبقي المقطع الشعري ذا الأبيات الثلاثة مع البيتين الأول والثالث مقفيين[28].

على أية حال، لا يتردد رولف همفريز في ترجمته «الإنيادة» في تغيير الوزن الشعري الخاص بفرجيل، لأنه يجب أن الوزن الأيامبي للبيت الخماسي التفعيلة غير الملتزم سيكون «الأداة الأكثر ملاءمة» لتحل محل الوزن اللاتيني السداسي التفعيلة[29]. ويبدو أن سي. دي لويس، وهو مترجم آخر للإنيادة، يُظهر على نحو معادل

اهتماماً ضئيلاً بالوزن وبالشكل طالما أن شكل الملحمة هو نظم شعري، فإنه، حسب رأيه، سيجعل المترجم أقرب قليلاً إلى الأصل[30].

ويكتب تيودور هاورد بانكس، الذي كان مهتماً في ترجمته لمسرحيات سوفوكليس «مسرحيات طيبة» على نحو خاص بالتركيز على «المصطلحات وإيقاعات اللغة المنطوقة وليس المكتوبة»[31]، معظم الحوار بالشعر المرسل، بينما يستخدم لبعض الأجزاء «الدوبيت البطولي، والرباعيات البطولية، أو مقاطع مقفاة غير منتظمة لكي يظهر تغير الوزن الشعري في الحوار الأصلي». ومن ناحية أخرى، تتم إعادة صياغة أغاني الجوقة وعدد من المقاطع الغنائية في الحوار على شكل أزواج من المقاطع الشعرية المقفاة. ويفيد بانكس «أن مقاطع الجوقة تتميز عن الحوار في ناحيتين مختلفتين. لأن هذه المقاطع هي شعر غنائي لا يقوم الناس فيه بالتحدث بقدر ما يقوموا بالغناء، لذا كانت مفرداتها إلى حد ما غنية وأكثر اتقاناً. ونجد فيهم أيضاً أن الترجمة بالضرورة تبتعد عن الأصل، نظراً لتوجب إعادة صياغة الفكرة والتوسع بها من أجل إعطائها قوافٍ مناسبة. ومع

ذلك تتباين المقاطع الشعرية المقفاة بوضوح مع الحوار ويزودنا هذا التباين بتأثير جمالي مشابه للتأثير الإغريقي». يحاول فيليب فيلاكوت، وهو مترجم مسرحيات يوربيدس، «أن يصور بأمانة وبوسيلة أو أخرى كل فكرة وصورة وارتباط ذهني عبَّرت عنها كلمات الشاعر الأصلية»[32]، ومع ذلك فهو لا يحاول أن يستخدم الأوزان الشعرية نفسها التي استخدمها يوربيدس، فعلى العكس هو يتأرجح بين النثر والشعر، مثلاً، كي يجعل التمايز واضحاً بين الحوار والمقاطع الغنائية أو يظهر تغييراً في البحور الشعرية الإغريقية عبر استبدال الأبيات المقفاة بأبيات غير مقفاة. وعلى نحو مشابه، يختار كنشن سميث النثر لترجمة الحوار في مسرحية «أنتجوني» - لأنه يعتقد أن النثر سيعطي إلى حد ما «أمانة أكثر للنص الأصلي» - ثم يترجم مقاطع الجوقة إلى شعر حر[33]. ومن خلال تصريحهما بأن هدفهما هو أن يصلا - وإذا أمكن أن يترجما بدقة - المعنى العاطفي المحسوس في كل حديث في المسرحية، يجد كل من دادلي فيتس وروبرت فيتزجرالد، مترجماً مسرحيتي «ألستس» و«أنجوني» أحياناً أن المعادل

الإنكليزي الأفضل يكمن في الحرفية التي تمتد في نسيج أسلوب التغيير الإغريقي وإيقاعه. ومع ذلك، فإنهما «لا يتبعان الإغريق حرفياً، وحينما يترتب عليهما أن يفعلا ذلك سيبدو الحوار ركيكاً وبالتالي مزيفاً. ولهذا فإنهما يشعران بأنه مبرر لهما استخدام «إعادة الصياغة بحرية قليلاً أو كثيراً كي يجيزا «التبديل، والطمس، والتوسع»[34].

وتؤكد المرجعيات كلها تقريباً بأنه يجب التقيد بالأمانة في عملية الترجمة، ولكنهم لا يعنون بالأمانة الشيء نفسه دائماً. وهم يتفقون أن الأمانة لا تعني ضمناً الترجمة كلمة بكلمة، ولكن عند هذه النقطة ينتهي اتفاقهم. لقد ذكرنا سابقاً أن البعض، مثل إدنا فينسنت ميلاي ودوروثي سيرز يصرون على المحافظة على وزن القصيدة وشكلها، في حين يجد الآخرون أن الأمر يكفي بأن تترجم القصيدة إلى أي شكل شعري يبدو أنه الأكثر ملاءمة لها. ويؤكد المترجم همفيرز بأنه قد حاول «أن يكون أميناً لمعنى القصيدة» كما يفهمه هو وأن «يجعلها تبدو» بالنسبة إلى القارئ حسب «الطريقة التي أحسها» هو نفسه. ولم يمنع ذلك همفريز من أن يأخذ «بكل أنواع

الحريات» مثل تبديل وضع الأبيات، وحذف «أسماء أعلام وتلميحات حيث... تؤدي بإفراط إلى إبطاء اهتمام القارئ»، مستبدلاً «بالعام الخاص وبالخاص العام»(35).

كما يؤكد مترجما «أغنية الإله: باغافاد - غيتا» * السوامي * براهفانندا وكريستوفر إشرود أن عملهما لم يكن إعادة صياغة وأنه «باستثناء مقاطع قليلة صعبة جداً، يجاري النص الأصلي بأمانة». ومع ذلك فإنهما يعترفان بحرية بأنهما قاما، دون وجود أي مبرر خاص لمثل هذا الإجراء في النص الأصل «بترجمة الغيتا بأساليب متنوعة، جزئياً نثر، وجزئياً شعر» وأن «الانتقالات من أسلوب إلى آخر كانت اعتباطية تماماً»(36).

«أن تترجم الشعر إلى نثر، مهما كانت درجة الأمانة وحتى البراعة في صياغة الكلمات، فإن ذلك يعني خيانة القصيدة»(37). إن هذا الحكم الذي أطلقته الآنسة ميلاي ممتع في ضوء بعض المجادلات الحديثة الهامة لترجمة الشعر الإغريقي إلى النثر الإنكليزي. لقد قام ثلاثة

مترجمين مهمين للملحمة «الأوديسا»: دبليو. هـ. د. روس وإي. ف. ريو، وت. إي. لورانس بالدفاع أو التلميح أن النثر هو الأداة المناسبة للملحمة الكلاسيكية، نظراً لأن الرواية النثرية الحديثة تبوأت المنزلة الأدبية التي امتلكتها الملحمة فيما مضى. فمن خلال تأكيده أن معظم ترجمات هوميروس «مليئة بالتكلف وبمحاولات لتقديم لغة شعرية لم تكن موجودة عند هوميروس نفسه أبداً»، يعتقد روس أن المترجم يجب أن يتحدث بشكل «طبيعي» كما كان هوميروس يفعل: «لقد استخدمت هذه الحوارات، وفي معظم القصيدة كلمات هوميروس نفسها. لقد تركت شيئاً ما، لكنك إذا قرأت الكلمات الإغريقية دون تحيز، فإنك سترى أنها طبيعية وبسيطة مثل كلماتي. لا يوجد شيئاً مطلقاً من زخرفة شعرية في الكلمات، إنها نفس الكلمات التي يستخدمها الإنسان العادي في مثل هذه الظروف... إنك تجد بأبسط الكلمات الإنكليزية النبل، والجمال نفسيهما عندما تسمع شيئاً نبيلاً وجميلاً»[38]. وعندما يقول روس بأنه يريد أن يتلقى حكماً على ترجمته «بوصفها ببساطة قصة»[39] فإنه من حيث الأساس يعطي نفس السبب

لاستخدام النثر كما فعل لورانس وريو. لقد اعتبرت «الأوديسا» رواية، «الرواية الأولى في أوروبا» (حسب لورانس)[40] وتم النظر إلى هوميروس بوصفه «أفضل قصاص في العالم» (حسب ريو)[41].

وبينما يتوفر بعض التبرير لترجمة الشعر الملحمي الكلاسيكي إلى النثر الإنكليزي، فإنه من الصعب أكثر أن تقبل برأي ريو، الذي عبر عنه في مقدمة ترجمته «لقصائد فرجيل الريفية»، إننا نخسر أكثر مما نربح «بضغط فرجيل وإقحامه في قالب غريب التصميم»، وإن النتيجة ستكون «أقل شبهاً بفرجيل» إذ عمل المترجم على «أن يترجم تفعيلاته السداسية إلى بعض الأشكال التقليدية للشعر الإنكليزي»[42]. ولا يعتقد ر. هـ. هيوس، الذي ترجم عمل دانتي «الملهاة الإلهية»، بأن فقدان القافية والوزن الشعري هو أمر مهم جداً ويقترح أن «القافية وتقسيم الوزن إلى عدد معين من المقاطع اللفظية هو أقل حيوية من أسلوب وإيقاع العبارات»[43].

فمعظم أولئك الذين يفضلون ترجمة الشعر إلى نثر

إنما يقومون بذلك من أجل الوصول إلى معنى العمل الأصل. ويعتقد بايارد كوينسي مورغان أن الرسالة المهمة التي يقدمها غوته في عمله «فاوست» تستحق ترجمة «يتوجب عليها أن تحاول تركيز انتباه القارئ حصرياً، أو تقريباً بقدر ما تسمح به اللغة الإنكليزية، على معنى النص». ويقترح أيضاً أن ترجمة نثرية من شأنها أن تجمع بين الإخلاص للمعنى وحرية الأسلوب بيد أن الترجمة الشعرية تقريباً تسيء تمثيل «فكرة النص الأصل» وتؤدي إلى نتيجة مفادها أنه «في المقاطع الحاسمة.. قد يحدث تزييف فعلي لقصيدة الشاعر»[44].

لم نتحدث الآن سوى عن ترجمة الشعر إلى لغة أخرى. فماذا عن أدب النثر؟ أليس هناك أية مشكلات بشأن نقل الأعمال النثرية؟ يتحدث جورج بل، مترجم «السيرة الذاتية» بنفينتو سيليني، عن «إسراف النص الأصلي وتغيراته المتكررة في الإيقاع والتوكيد»، ويقتبس في النهاية عبارة المترجم الفرنسي لأعمال سيليني، يوجين بلون، الذي قال عن لغة سيليني إنها «لهجة سكان فلورنسا، صافية، وأصيلة، وذكية للغاية، حتى إنها تغدو عصية على الترجمة»[45]. ويجد ركس

ورنر كتاب ثوسايدايدس(*) «الحروب البولينيزية» صعباً - وفي الوقت ذاته ممتعاً - كي يُترجم إلى الإنكليزية «بسبب أسلوبه الخاص ذي الإضاءات المفاجئة، وقوته المفاجئة، الذي لا يمكن، كما أعتقد، أن يعاد إنتاجه باللغة الإنكليزية»(46). ويعتقد ورنر أن ترجمة أعمال أفلاطون أسهل. وعلى أية حال، ففي ترجمته لكتاب أفلاطون «الجمهورية»، تعترض هـ. د. ب، لي مشكلة «الحفاظ على أجواء المحادثة في الحوار الأصلي» خصوصاً في المقاطع الطويلة جداً. ويواجه لي صعوبات في ترجمة مصطلحات أفلاطون. وطالما أن الترجمة الحرفية للمصطلحات الأخلاقية والمجردة يمكن أن تكون مضللة وسمجة على الأقل، فهو يشعر بأن المترجم «يجب أن يمضي إلى أبعد ما قاله أفلاطون وأن يكتشف ما يعنيه» وعندئذٍ يُعبر عن الفكرة كما ينبغي «أن يُعبَّر عنها اليوم»(47).

لقد رأى صموئيل يوتنام أن هناك مشكلتين أساسيتين تواجهان مترجم رواية «دون كيشوت»: «الأولى وهي الوصول إلى أسلوب، يكون كالأسلوب الأصلي، خالياً من التكلف، عامياً وعصرياً دون أن

يكون «محدثاً» على نحو واضح، والثانية هي الجمع بين الإخلاص النصي واللغوي وبين تقديم نثر قابل للقراءة. إنه يؤيد الرأي القائل بأنه يجب الابتعاد عن الأسلوب والمفردات القديمة في الترجمة الحديثة لرواية سرفانتس تماماً بقدر ما يجب أن تكون «أي حداثة من صلب المكان، وأن تحفظ نكهة الكلام». وبينما ينوي في ترجمته لأعمال رابليه، تقديم «عرض لكتابات رابليه بإخلاص قدر المستطاع»، فإنه يعارض هنا أيضاً، وجود «ترجمة محدَّثة بشكل مفرط». وهو يشعر بأن تعابير الحياة اليومية العادية واللغة العامية ستكون بعيدة عن مجاراة روح العمل، وستجعل الترجمة بسرعة كبيرة مبتذلة، وفي الوقت نفسه، هو يرفض «الكلمات المهجورة غير الضرورية المستخدمة فقط من أجل التأثير»[48].

وينظر جون بات، مترجم رواية «كانديد» إلى أن «الاختلاف في الاقتصاد والإيقاع بين الفرنسية والإنكليزية» هو المسؤول عن بعض الصعوبات في الترجمة. فهو يجب أن أسلوب فولتير يحتاج إلى توسيع هنا وهناك «كي لا يوقر الأذن الإنكليزية بجرأته المفرطة»، ويضيف: «إن تقليل فولتير من الروابط يؤدي

إلى تأثير مهم على إيقاعه، فيسمح له أن ينوع في عدد العبارات والجمل التي يمكن أن تربط مع بعضها البعض خلال فترة إيقاعية. ها هنا سيكون للترجمة الحرفية وقع سيئ، لهذا يجب على المترجم أن يترك شيئاً من إيقاع فولتير في محاولة لجعله يتحدث إنكليزية معاصرة »[49].

ويكشف مترجم أعمال بلزاك[*] ماريون آيتون كروفورد عن «أن ترجمة أعمال كاتب نثر حديث، مثل بلزاك، تفرض صعوبات معينة، فجمله الطويلة «مشحونة جداً بالمعنى، ومفعمة بالمجازات والتلميحات»، لدرجة أن «تفكيكها وإعادة صياغتها يتطلب جملاً أطول في اللغة الإنكليزية». وبهذا نخرج بنتيجة أن «ترجمة أعمال بلزاك كلمة بكلمة ستكون عصية على الفهم أكثر من معظم الترجمات الحرفية» لكتاب آخرين[50].

والسؤال الآن: ما الغاية الرئيسة للمترجمين الإنكليز والأمريكان المعاصرين؟ إنها، كما يبدو لي، أن يقدموا لقرائهم نماذج عصرية للأعمال الكلاسيكية العالمية، ونقصد بكلمة عصرية ببساطة أن يقرأها ويفهمها بسهولة

القارئ الإنكليزي أو الأمريكي. وكما يعبر عن ذلك ج.م. كوهن، قائلاً إن مهمة المترجم تكمن في «الجمع بين الأمانة لنص سرفانتس وبين أساليب الكتابة الإنكليزية المعاصرة»(51). وسياردي يرغب في كتابة «لغة إنكليزية اصطلاحية»(52). ويهدف توما س. ج. بيرغن للوصول إلى «القرائية»(53). ويطمح ريو «إلى تقديم ترجمة «للأوديسا» للقارئ العصري تُقرأ بسهولة وتذوق»، وكما يشرح في موضع آخر، عندما يتحدث عن القراء المعاصرين، ينْصَب تفكيره أساساً على أولئك الذين ليسوا على اطلاع بالعالم الإغريقي»(54). وفي مقدمته لترجمة «حوليات روما الإمبراطورية»، يعتقد مايكل غرانت أن المهمة الأولى للمترجم هي أن يترجم معنى النص الأدبي، «في أن ينقل بأمانة قدر المستطاع، الفكر الأساسي ودلالة ما كتبه تاسيتوس». ثم يضيف أن المترجم يجب أن يحاول أيضاً إعادة صياغة «التعبير» – في حالة تاسيتوس يعني أن يبين دقة أسلوبه – لكن النقطة الأكثر أهمية هي أن تكون الترجمة مقروءة وهو لا يرى هدفاً من تقليد أسلوب تاسيتوس، فيما لو أدى ذلك إلى «ترجمة غير مقروءة»(55).

وتكتب أونا إيليس فيرمر في مقدمتها لترجمة ثلاث مسرحيات لإبسن(*) بأن «كتابها يحاول تحقيق مهمة مستحيلة وهي الادعاء أن إبسن كتب مسرحياته بالإنكليزية عام 1950»(56). ويذهب ل. دبليو. تانكوك، الذي يتبنى «مبدأ الإخلاص للهجة النص الأصل»، أبعد من ذلك عندما يذكر أنه «من واجب المترجم أن يحاول أن يحدث لدى القراء الإنكليز ذات التأثير الذي أحدثه النص الأصل في قرائه عند نشره»(57). وطالما أنه يصعب - في بعض الحالات - تحديد مدى التأثير الذي تحدثه قصيدة ما في قرائها فإن هذا المعيار يصعب تبنيه بصورة جدية. ومهما يكن من أمر يبدو من الواضح أن المقصود، ببساطة، هو أن يكون العمل مقروءاً كعمل عصري، بمفردات وترتيب كلمات عصرية، وبمصطلحات أيامنا هذه، ولا ينبغي قراءتها على أنها ترجمة.

إذا كان إجراء هذا المسح للآراء المعاصرة التي يعتنقها أفضل من زاولوا الترجمة يبدو مضطرباً ومتناقضاً في الغالب فإنه يعكس فقط الحال الحقيقية لشؤون الترجمة. وحتى الآن فهذه ليست تماماً الكلمة الأخيرة في موضوعنا. إذ يبدو أن نظرية الترجمة قد

بلغت نضجها في العقدين الأخيرين. ويمكن هنا إيراد بعض الكتب كأمثلة: «الترجمة في العالم المعاصر» لأدموند كاري (طبعة جنيف عام 1956)، و«فن الترجمة» لتيودور سافوري» (طبعة لندن عام 1957)، ودراسات مختارة بالألمانية بعنوان «مشكلة الترجمات» حررها هانز يوخايم شتورنغ (طبعة دارمشتات عام 1963)، ومناقشتين بعنوان «فن الترجمة» حررها ر. أ. برور (طبعة كمبردج، ماساشوستس، عام 1959)، و«حرفة الترجمة وسياقها» حررها وليام آروسميث وروجر شاتوك (طبعة كتب أنكر إ. 358 في نيويورك، عام 1964)[58]. ويبدأ أدموند كاري بعبارة بالفرنسية: «ليس هناك عمل مقدس في الترجمة». ولحسن الحظ فإن هذه هي العبارة الوحيدة الخاطئة بشكل كامل في كتاب يعد من الكتب العملية تماماً والموثقة توثيقاً جيداً، والذي يعير اهتماماً كبيراً للحقول غير الأدبية في الترجمة كما يليق بمدرسة المترجمين في جنيف.

ويجد المرء في كتاب سافوري عرضاً كاملاً معقولاً وبحثياً خصوصاً للمشكلات الأدبية المتضمنة، وللصفحة (49) فيه أهمية خاصة حيث يطرح المؤلف فيها ست

قواعد مع أضدادها، «لأن الأناس الوحيدين الجديرين بتشكيلها لم يتفقوا عليها فيما بينهم». اثنتان من النقاط المتناقضة تُقرأ كالآتي: «يجب أن تُقرأ الترجمة مثلما يُقرأ العمل الأصلي»، «يجب أن تُقرأ الترجمة كترجمة»، «يجب أن تكون ترجمة الشعر نثراً»، «يجب أن تكون ترجمة الشعر شعراً». إن السيد سافوري يأخذ حريته إلى حد كبير في السماح للمتناقضات وتبريرها جميعاً من خلال تلبية حاجات القراء من مختلف الأمزجة.

إن قصد هـ. ي. شتوريغ البرهنة على أهمية حقل الترجمة الأدبية عن طريق تقديم سبع وعشرين مقالة لكتّاب ومفكرين، نقاد ومترجمين من بلدان وعصور متنوعة (مرتبين من لوثر إلى أورتيغا. ي. غاسيت وهيدغر). ويمثل كتاب ر. أ. برور التنوع في الآراء حول الترجمة في أيامنا[59]. ويختتم برور كتابه «بثبت مراجع نقدية في الترجمة (أعده ب. ك. مورغان) والتي تقتبس حوالي مائتين من الفقرات ويكون بحد ذاته مؤلفاً تاريخياً شاملاً عن الترجمة. أما «المناقشة النقدية» لكل من أروسميث وشاتوك تُعد عملاً مهماً لأن المحررين على

علاقة مع معهد الترجمة الوطني في جامعة تكساس (الذي بدأ بنشر مجلة «ديلوس» عام 1968). ولا يعيد عملهما المناقشات المعتادة المتعلقة بالأسس ولكنه يشتمل على مقالات عن مشكلات الترجمة المختلفة، مثل مقالات روبرت دبليو. غوريغان «الترجمة للممثلين»، ومقالة جوزيف كيرمان «الترجمة للموسيقا» بالإضافة إلى التحليل الخارق الذي قدمه روبرت فيتزجرالد لمقاطع من ترجمته لأعمال هوميروس.

ويشارك السيد سافوري مبدأه اللامبدأي، القائل بأن الترجمة الجيدة هي تلك التي يتوقعها ويتقبلها القارئ المعاصر، أغلبية المشاركين في الندوات الأمريكية. وليس ذلك هروباً، إنه خط السماحة الضرورية ضمن حقل أوجده المترجمون الجيدون لأنفسهم. وعلاوة على ذلك، فإن الحرفة بكليتها هي التي تتمتع بهذه الميزة، وليس المترجم بمفرده. وتظهر من كل الجدالات الساخنة في الماضي والحاضر الحقيقة التالية: إن المترجم الفرد يستطيع أن يترجم عملاً واحداً فقط بطريقة واحدة هي عادة أفضل طريقة عنده، وإن أفضل طريقة لديه هي موضع تجاذب بين المصطلح الدقيق للنص الأصلي والمصطلح الشخصي

جداً الذي يستخدمه المترجم. ولا يمكن أبداً إلغاء المنافسة المحببة بين المصطلح الأصلي وبين المصطلح الجديد، أو بين التقليد وإعادة الكتابة، أو بين الدقة والطبيعة، أو بين الشكل والمعنى، أو بين الشعر والنثر. إن هذه الأشياء تُمثل مُثُلاً متباعدة، ولكن في الترجمة يجب التوفيق بينها، لأن الترجمة هي بالأساس مسألة مصالحة.

وعلى أية حال، فإنه ليس من الصحيح القول إن الحلول الوسطية هي الحلول الوحيدة. فحتى في هذا المجال أعطيت المُثل الأحادية الجانب نتائج جيدة، بالرغم من أنه كان صحيحاً أن الترجمة الحرة تستحوذ دائماً على الشعبية الأوسع، بيد أن الترجمات الدقيقة كان يقدرها كثيراً أولئك الذين يستطيعون قراءة النصوص الأصلية ذاتها. علاوة على هذا، فإن النزعة الحالية للأعمال المؤقلمة والمحلية ليست بالضرورة نزعة دائمة. إن أكثر الترجمات «معاصرة» يمكن أن تنضج حقيقة بسرعة بالغة. وبصورة عامة، تبني الترجمات تاريخ لنفسها بشكل أسرع من النصوص الأصلية. ولكن بمعزل عن هذا الأمر، فإن ثورة التذوق الطبيعية ستسمح لأجيال المستقبل أن يفضلوا الترجمات التي تنقل العناصر

التاريخية، أو الدخيلة، ليستمتعوا بالأصالة الغربية، لا بالأعمال المؤقلمة المصقولة (وقد برع الشاعر إزرا باوند في هذا النوع من التذوق).

لقد أصبحنا في العقود القليلة الماضية نهتم على نحو متزايد بالأحداث التاريخية السابقة وبالتعقيدات النظرية لعمل المترجم. ويبدو حتى في أيامنا هذه أن درايدن لايزال على صواب عندما شكا من أنه «ليس هناك سوى القليل جداً من الإطراء والتشجيع لقسم كبير من المعرفة». ولكن الاهتمام النظري قد ازداد بالتأكيد وبشكل كبير جداً من حيث الكم، بيد أن هذا التطور لا يقتصر على الغرب بأية حال من الأحوال[60]. وكأي شيء في مجال الفنون فليس هناك تقدم مباشر من حيث الكيف. وسيستغرق الأمر منا الكثير من مشاعر إرضاء الذات للتصريح بأن عصرنا ينتج أفضل الترجمات. وسيكون من الصعب أن نؤكد بأن الترجمة قد بلغت وضوحاً جيداً أو شرعية جديدة في صياغة نظرياتها. والانطباع هنا يوحي بوجود تنوع أكثر وتسامح أوسع في وجهات النظر.

وختاماً دعونا نسأل إن كان هناك أي مبرر لتسمية

الترجمة فناً. فمن الواضح أن على المترجم أن يكون متعاطفاً ومتفهماً للعمل الذي ينوي ترجمته. فعليه أن يكون الصديق الأكثر حميمية، والأكثر دقة تجاه المؤلف الأصلي، أي باختصار، عليه أن يكون أفضل قرائه. ولكن عليه أن يقوم بشيء ما أكثر من القراءة: أن يحاول رؤية ما يراه الكاتب، ثم سماع ما يسمعه، ثم الغوص في حياته الخاصة هو كي يمر بالتجربة ثانية كما مر المؤلف، فإن أمة لا تنظر إلى أبسط حادثة تماماً بنفس العين التي تنظر بها أمة أخرى للحادثة ذاتها، وكذلك المترجم عليه أن يظهر العبارة، والحدث، والحالة كما ينبغي أن تكون في لغة المترجم ذاتها. فقد يكون المترجم قادراً أحياناً على الاقتراب من الكلمة الأجنبية، ولكن ما هو أهم من ذلك هو أن يكون قادراً على تخيل الحالة - أي أن يفهم ما يطلق عليه أحد المترجمين الألمان «الصلة الحية»[61]. وينبغي أن يكون المترجم كالمؤلف حساساً تجاه التقاليد الاجتماعية والتاريخية والأسطورية التي تعكسها لغة ما، وأن يستخدم كلمات لتنقل ليس فقط الأصوات وإنما أيضاً الإيقاع، والإيماءة، والتعبير، واللحن، واللون، وتداعيات المعاني.

وعلى أية حال، ينبغي أن نشير إلى أن الترجمة ليست فناً خلاقاً ولا فناً مقلداً ولكن ما بين هذا وذاك. فالترجمة ليست خلاقة لأنها لا تتبع إلهام المترجم، بل تضطلع لتبدع على منوال ما تم إبداعه من قبل شخص آخر. وكذلك هي ليست فناً مقلداً، لأن مهمة هذا الفن ليست مجرد نقل فكرة العمل وإنما تحويلها[62]. ويجب أن يكون المترجم مبدعاً، و«صانعاً»، وفي الوقت نفسه عليه أن يخضع لواقع الكاتب الذي يترجم له. فالترجمة إذاً هي مسألة استمرار تداعي أفكار اللاوعي مع النص الأصلي، أي أنها مسألة تأمل. وتقترب أجواء لغتين من بعضهما البعض من خلال وسيلة المترجم لتلتحما في شكل جديد لحظة التماس فيما بينهما، لتعطيا صيغة جديدة. ونتعرف هنا على سمات عملية فنية. والحقيقة أن الالتحام التام الذي يمكن الوصول إليه دائماً يجب أن لا يمنعنا من أن ندعو الترجمة فناً. وبعد ذلك كله، فإنه يوجد في الفنون الأخرى الهواة والحرفيون، والأساتذة أيضاً.

ويعبر أندريه جيد عن وجهة نظر أن كل كاتب مبدع مدين لبلاده في ترجمة عمل أدبي واحد على الأقل،

يتناسب على نحو خاص وموهبته ومزاجه، وبهذا يقوم بإغناء أدبه[63]. دعونا نأمل أن كتابنا الحاليين سيشعرون بالتسليم لهذا المبدأ. فقط حينئذٍ سيغدو موقع المترجم أكثر احتراماً، وستتحسن نوعية ترجماته، وسنكون نحن أقل تردداً في الحديث عن الترجمة بوصفها فناً.

الإحالات

1) محاضرة الأكاديمية البريطانية السنوية الثالثة حول شكسبير (لندن، 1913)، ص 11.

2) انظر، مقدمة فريدرتش غاندولف لطبعته (برلين، 1920)، الجزء 1: ص 5-7.

3) فاوست، الجزء 2 (بوسطن، نيويورك، 1871).

4) فاوست (نيويورك، دون تاريخ)، ص 4.

5) دبليو. هـ. فان در سميث، فاوست لغوته: منقولة إلى الشعر الإنكليزي بالأوزان الشعرية الأصلية مع تعليق وملاحظات (لندن، 1926)، ص 18.

6) المرجع السابق، ص 18.

7) فاوست (نيويورك، 1941)، ص 4.

8) فاوست: الجزء 1، طبعة راينهارت رقم 75 (نيويورك، 1955)، ص 35.

9) ألفرد ماكنلي تيرهون، حياة إدوارد فيتزجرالد (نيوهافن، 1947)، ص 233.

10) المجلة الأمريكية الشمالية، 109 (تشرين الأول، 1869)، ص 575-576. يؤكد جون د. يوهافن ثانية، في مراجعته لترجمة «الرباعيات» التي قام بها روبرت غريفز وعمر علي شاه، على قيمة ترجمة فيتزجرالد عندما يحاول إثبات أنه «على الرغم من بعض التعابير اللبقة في لغتها الشعرية [هذه الترجمة الجديدة]، فإنها تفشل، كما فشل غيرها من ترجمات، في مضاهاة ألوان، حتي التي مرت عليها سنون، تلك الترجمة الفيكتورية الرائعة لعمل الخيام.

11) تيرهون، حياة فيتزجرالد، ص 222.

12) جورج سامبسون، تاريخ كمبردج الموجز للأدب الإنكليزي (كمبردج، إنكلترا، 1941)، ص 724.

13) تيودور سافوري، فن الترجمة (لندن، 1957)، ص 39). انظر أيضاً ف. و. ماتيسن، الترجمة، فن إليزابيثي (كمبردج، ماساشوستس، 1931).

14) سافوري، فن الترجمة، ص 101.

15) أدموند كاري، الترجمة في العالم المعاصر (جنيف، 1956)، ص 175. (بالفرنسية).

16) المرجع السابق، ص 165.

17) المرجع السابق، ص 62. قام إيفان أندريه، اليوغوسلافي الفائز بجائزة نوبل، بإبداء الملاحظة التالية التي وردت في خطاب له أمام الجمعية العامة للمترجمين والتي نشرت في مجلة «بابل»، العدد 9 (1963)، ص 175: «ما الترجمة على الإجمال، إنها القدرة والكفاءة على الأخذ بيد القارئ والمضي به عبر أقاليم وفضاءات لم يكن ليجوبها وحده أبداً. وهي التي من شأنها أيضاً أن تجعله يكتشف أشياء وظواهر ما كان له أن يراها على نحو آخر».

18) صاموئيل بوتنام، كتاب رابيليه المحمول (نيويورك، 1946)، ص 5.

19) المرجع السابق، ص 6-41.

20) قارن ترجمة شتاينو وهورست فرنز لمسرحية أندرسون وستايلنغز «ثمن المجد» مع ترجمة كارل زوكمير للمسرحية نفسها التي ظهرت بعنوان «Rivalen» في المجلة الألمانية الفصلية، عدد 20 (تشرين الثاني، 1947)، ص 235-251.

21) قارن مع «كتاب رابيليه المحمول» لبوتنام، ص 10، الإحالة.

22) هيرمان سودرمان، متعة العيش (نيويورك، 1902)، ص 56. قارن الإحالة فيما يتعلق بتهذيب أول ترجمة أمريكية (1890) لعمل جيوفاني فيرغا «المنزل قرب شجرة المشمَلة» التي قام بها مترجم في وقت لاحق وهو ريموند روزنثال، وظهرت في أعمال كلاسيكية مختومة C225 (نيويورك، 1964)، ص 8: «إن الحذوفات الكثيرة في هذه الترجمات [التي قامت بها ماري أ. كريغ، مع مقدمة كتبها ويليام دين هاولز]، والتي تبلغ أكثر من خمسين صفحة، تبدو وكأنها تمت بمقتضى حرص وحذر فيكتوريين. ولهذا تم بعناية استئصال كل الإشارات الصريحة وحتى الخفيفة للجنس، كل النغمات التهكمية والوحشية بصورة خاصة، هذا بالإضافة إلى كل التعابير المعادية لمشاعر رجال الدين أو الحكومة. ومما هو غريب تماماً، أن الترجمة الثانية إلى الإنكليزية التي قام بها إيريك موسباتشر، التي نُشرت عام 1953.... تحذو حذو تلك الحذوفات».

23) انظر مقالتي المعنونة «أوجين أونيل في روسيا»، تراث الشاعر، 49 (خريف 1943)، ص 242-247.

24) قارن مراجعة دوغلاس بب في «كتاب الأدب المقارن والعام السنوي»، 3 (1954)، ص 99-101. ففي مقالة نشرت في «هاربرز»، 232، (نيسان 1966)، ص 94-102. تحت عنوان «فن سوء الترجمة الخطر» يطرح أندرو أر. كاندور العديد من الأمثلة عن التشويه الحاصل في أعمال كتاب من أمثال سيلين، وتولستوي، ودوستويفسكي. وعلى سبيل المثال، بعد مقارنة

مقاطع من عمل دوستويفسكي «رسائل من العالم السفلي» قام بترجمتها كل من كونستانس غارنيت وديفيد ماغارشاك، يصل الكاتب إلى نتيجة مفادها أن «كلا المترجمين نقلا انطباعاً للقارئ بأن دوستويفسكي ليس بذلك الكاتب الكبير»، (ص 100).

25) مجلة كتاب نيويورك تايمز، 19 تشرين الثاني، 1950، ص 45.

26) أزهار الشر (نيويورك، 1936)، ص 7. قارن، رأي جاكسون ماثيوز حول هذه النقطة في كتاب «الترجمة» حرره ر. أ. برور (كمبردج، ماساشوستس، 1959)، ص 68.

27) دانتي، الملهاة الإلهية، الجزء الأول: الجحيم، سلسلة كتب بنغوين الكلاسيكية، ل 6 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 56.

28) دانتي، الجحيم، كتاب ميناتور م. د. 113 (نيويورك، 1959)، إحالة المترجم.

29) الإنيادة لفرجيل (نيويورك، 1951)، ص 12. يطرح جون كيرنكروس، في مقدمة ترجمته لمسرحيات راسين، مشكلته مع الأبيات الموجزة والمصقولة في لغة القرن السابع عشر الفرنسية عندما يقول إنه يجد من الضروري استخدام «الشعر الحر الذي يتألف من عشرة مقاطع كوسيلة لإنجاز ترجمة إنكليزية، بينما يتوفر لدى الشاعر الفرنسي اثنا عشر مقطعاً (الإسكندري). لهذا على المترجم أن يختصر عمل راسين بمقدار السدس ويجرد الترجمة من كل مقطع غير ضروري من حيث الأساس، أو يترك جانباً عملية النقل الحرفي وأن يوجد صيغة دقيقة تعطي جوهر البيت الراسيني». (فيدر ومسرحيات أخرى، كتب بنغوين ل 122 [بالتمور 1963]، ص 7).

30) الإنيادة، كتب أنكور أ. 20 (نيويورك، 1952)، ص 8.

31) مسرحيات طيبة (نيويورك، 1956)، ص 16.

32) يوربيدس، الستس ومسرحيات أخرى، سلسلة كتب بنغوين الكلاسيكية ل 31 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1953)، ص 24-25.

33) مسرحية سوفوكليس أنتيغون (نيويورك، 1951)، ص 7.

34) أوديب – مجموعة مسرحيات سوفوكليس، كتب هارفست هـ. ب 8 (نيويورك، 1949)، ص 239-240.

35) الإنيادة لفرجيل، ص 12.

*) أهم كتاب ديني لدى أصحاب الديانة الهندوسية. المترجم.

*) رجل الدين الهندوسي. المترجم

36) أغنية الإله: بهاغافاد – غيتا، كتب ميناتور م. 103 (نيويورك، 1951)، ص 10-11.

37) أزهار الشر، ص 7. قارن. المقطع الذي كتبه شتاينر حول عدم كفاية ترجمة النثر في مقدمة الطبعة التي صدرت بعنوان «كتاب بنغوين لترجمات الشعر الحديث»: «الموضوع ببساطة هو كالتالي: مع أن ترجمة الشعر دائماً تكون ناقصة، في عملية إعادة تقديم، وإعادة كتابة تلك القطعة اللغوية المختارة، وذلك الأسلوب والابتكار في تراكيب لغوية لا تنفصل عن طبيعة الإنشاء الشعري، فإن هذه الترجمة مسؤولة أكثر عن المغزى، وحركة الروح في النص الأصلي أكثر من أي نقل للنثر هابط أبعد ما يكون. (كتاب بنغوين للشعراء د. 94 [بالتمور، 1966]، ص 27).

38) هوميروس، الأوديسا، كتب ميناتور الكلاسيكية م. 21 (نيويورك، 1949)، ص 7. وص 278 على التوالي.

39) المرجع السابق، ص 7.

40) لورانس، الأوديسا لهوميروس (لندن، 1955)، ص 440.

41) هوميروس الأوديسا، كتب بنغوين رقم 613 (نيويورك، 1946)، ص 9.

42) فرجيل، الأشعار الرعوية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 18 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1949)، ص 16.

43) دانتي، الملهاة الإلهية، طبعة راينهارت رقم 72 (نيويورك، 1954)، ص 13.

44) غوته، فاوست، الجزء الأول، مكتبة الآداب ل ل أ. 33 (نيويورك، 1954)، ص 13. وانظر أيضاً تعليقات ب. ك. مورغان على ترجمة فاوست، الجزء الثاني، لغوته في كتاب «الأدب المقارن والعام السنوي»، 10 (1961)، ص 33-38.

45) سيرة حياة بنفينيتو سيليني، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 49 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1956)، ص 13.

*) ثوسايدايدس: كاتب إغريقي ولد عام (400 ق.م)، عاصر سقراط ويوربيدس، اهتم بالكتابات التاريخية والسياسية. لمزيد من التفاصيل انظر: John H. Finely, JR., The Complete Writings of Thucydides (New York: The Modern Library, 1957).

46) ثوسايدايدس، الحروب البولينيزية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 39 (هرموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 9.

47) أفلاطون، الجمهورية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 48 (هرموندسورث، ميدلسكس، 1955)، ص 48.

48) صاموئيل، بوتنام، (ترجمة)، السيد المخلص: دون كيشوت دولامانشا لسرفانتس (نيويورك، 1949)، ص 16-18.

49) فولتير، كانديد، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 4 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1951)، ص 13-14. قارن، إشارة فلاديمير نابوكوف إلى ترجمة بات بوصفها «ترجمة إنكليزية رديئة جداً لكانديد» في كتاب «في الترجمة»، ص 110.

*) هنري دو بلزاك (1799-1850) روائي فرنسي كبير، من أعماله «الكوميديا الإنسانية».

50) هنري دوبلزاك، غوريو العجوز، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 17 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1951)، ص 23.

51) سرفانتس، دون كيشوت، كتب بنغوي الكلاسيكية ل 10 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1950)، ص 11.

52) كتب ميناتور م. د. 113، إحالة المترجم.

53) الجحيم، كتب كروفت الكلاسيكية (نيويورك، 1948)، ص 11.

54) كتب بنغوين رقم 613، ص 7 وص 14 على التوالي.

55) تاسيتوس وروما الإمبراطورية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 60 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1956)، ص 23-24.

*) هنريك إبسن (1828-1906)، كاتب مسرحي نرويجي يعتبر أباً للمسرح الأوروبي الحديث، من أعماله: «بيت الدمية» و«أشباح» و«عدو الشعب».

56) هنريك إبسن، ثلاث مسرحيات، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 16 (هارمونسورث، 1950)، ص 22.

57) إميل زولا، جيرمينال، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 45 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 14.

58) وفي الواقع أن الكتاب الذي صدر في سلسلة عن مجلس الكتاب البريطاني تحت عنوان «كتاب مع أعمالهم» قد تضمن كتيب ج. م. كوهن المعنون «المترجمين والترجمات الإنكليزية» الصادر في لندن عام (1962) يظهر أن تاريخ الترجمة يستحق مكانته ضمن سلسلة كتب تصدر حول أهم المؤلفين في هذا الحقل. ويمكن ذكر أعمال أخرى هنا مثل كتاب جورج مونين «نظرية الترجمة وتاريخها» (تورين، 1965)، و«الترجمة: محاضرات ومساهمات في المؤتمر الدولي للترجمة الأدبية»، حرره رولف إيتاليندر (فرانكفورت ام مين، 1965).

59) انظر، روبن أ. بروي، تحرير، في الترجمة (كمبردج، ماساشوستس، 1959)، ص 173، 141-196، 195-204.

60) «هناك مقالة مهمة حول نظرية الترجمة... وقد أدت ثمارها في الاتحاد السوفيتي» (كاري، الترجمة، ص 73، الإحالة).

61) اقترح هذا المصطلح كورت هاينريش هانسن مترجم عمل وليام فوكنر «قصة خرافية» وأعمال أمريكية أخرى إلى اللغة الألمانية.

62) هذا شرح لتعريف وضعه لودفيغ فولدا، «الفن المتبع في الترجمات»، من الأعمال المطبوعة (شتوتغارت وبرلين، 1904)، ص 162.

63) أندريه جيد، غواصون (باريس، 1931).

* * *

نوافذ (27)، محرم 1425هـ ، مارس 2004

الصحة[1] وقصد المؤلف: نقد هرمنيوطيقا أ. د. هيرش

ديفيد كوزنز هوي

ترجمة خالدة حامد

ترى النظرية الهرمنيوطيقية التقليدية في القرن التاسع عشر، (شليرماخر ودلتاي) أن الفهم عملية استبناء [إعادة بناء] reconstruction سايكولوجي. إذ إن

1) لقد آثرنا ترجمة validity بـ «صحة» وجعلنا «صحيح» مقابلاً لـ val-id، لأننا نعتقد أن هيرش يستعمل مصطلحات منطقية والمناطقة العرب يستعملون مصطلح «الصحة» و«الصحيح» مقابلاً للمصطلحين آنفي الذكر. (**المترجمة**).

موضوع الفهم هو المعنى الأصلي للنص الذي يُسلمه إلى الحاضر ماضٍ أصبح من المتعذر الوصول إليه حالاً. وهذا الاستبناء، الذي يمكن أن يتولد عندما يكون ثمة جسر بين الماضي والحاضر، أي يربط بين النص والمؤول، وهذا الاستبناء يكون سايكولوجياً عندما يتألف الجسر من علاقة بين شخصين هما المؤلف والقارئ. ويرى دلتاي أن النص هو «التعبير» Ausdruck عن أفكار مؤلفه ومقاصده، وينبغي للمؤول أن يحلق في أفق المؤلف ليعيش الفعل الإبداعي مجدداً. وبغض النظر عن عظمة الاختلاف الزماني بينهما، تتمثل الصلة الأساس بين المؤلف والقارئ في أن كليهما يحمل صفة الإنسانية، أي: البنية السايكولوجية أو الوعي النشوئي generic المشتركين اللذين يشكلان أسس القدرة الحدسية على تقمص سائر الشخصيات[1].

وتستمر النظرية الهرمنيوطيقية التي تستخدم مفهوم الاستبناء بالاحتفاظ بقوتها في القرن العشرين. فالبحث الإنساني الذي يهدف إلى إعطاء صورة لشخصيات عظماء الناس وعقولهم، والتأويل الأدبي الذي تستهويه سيرة المؤلف الذاتية والتاريخ الأدبي التقليدي الذي يبين

الأحداث والمصادر الضمنية المؤثرة في تفكير المؤلف ضمناً يميل إلى أن يفترض أن مثل هذه النظرية وأنصارها الواضحين مازالوا شهوداً على ذلك. وقد عبر أ. د. هيرش عن تعاطفه مع مفهوم الشعور الداخلي التقمصي Sichhineinfuhlen عند دلتاي وإرجاع مبدأ الاستبناء السايكولوجي إلى نصابه(2). ويهتم هيرش بالدرجة الأساس بصياغة نظرية تمكننا من التكلم على صلاحيات التأويلات. ويرى هيرش أن البحث عن معايير لتصحيح التأويلات ضروري للوقوف بوجه ما يراه ميلاً خطيراً معاصراً نحو النسبية في الهرمنيوطيقا الفلسفية والنقد التطبيقي. ومع ذلك يشعر بأن من الممكن تطبيق مثل هذه المعايير على وفق شرط مؤداه أن موضوع التأويل الأساس هو قصد المؤلف وينبغي لهذا الموضوع أن يكون الهدف الرئيس للفهم التأويلي. يقول هيرش:

إن الحقيقة القائلة إن هذه المعايير جميعاً تحيل في النهاية على استبناء سايكولوجي قلما تبعث فينا الدهشة حينما نتذكر أن التحقق من نصٍ ما يعني ببساطة الإقرار بأن المؤلف ربما

قصد ما نظن نحن أنه هو معنى النص، لا غيره. وتتمثل مهمة المؤول الرئيسة في أن يعيد، بنفسه، إنتاج «منطق» المؤلف واتجاهاته ومعطياته الثقافية ثانية، أي باختصار: أن يعيد إنتاج عالمه. وإن اتسمت عملية التحقق verification بتعقيد وصعوبة بالغين، يبقى الهدف النهائي لهذا التحقق بسيطاً جداً، وهو يتلخص تحديداً بالاستبناء الخيالي للذات المتكلمة[3].

ويعلم هيرش أن مفهوم الاستبناء السايكولوجي يولد صعوبات فلسفية خطيرة، وأن هرمنيوطيقا شليرماخر ودلتاي تشتمل على مشكلات إبستمولوجية كبرى. وهو يرغب بالدفاع عن بعض رؤاهما في ضوء ما قدمته النظريات الحديثة في اللسانيات وفلسفة اللغة. إن القصد من وراء لجوئه إلى لغة هذه النظريات الهرمنيوطيقية القديمة هو أن يأتي بوصفه نقداً للمواقف المعاصرة التي يرى أنها قد عميت عن رؤية الفوائد الجمة لتلك الآراء.

وتتسم المواقف الحالية التي ينكرها بالتباين التام، فهي تتراوح بين «النقد الجديد» الأنجلو-أمريكي الذي يصر على أن قصد المؤلف لا يمت بصلة إلى معنى النص الأدبي، والفلسفة الهرمنيوطيقية الهيدغرية التي تؤكد أن الفهم متجذر في الموقف التاريخي بالضرورة.

ويطلق هيرش على النظرية التي تشرك في صياغتها مثل هذه الأساليب الفكرية غير المترابطة اسم «الاستقلال الدلالي» [السيمانطيقي] theory of semantic autonomy. وعلى الرغم من أن هيرش لم يعرّف أبداً هذه النظرية تعريفاً دقيقاً، يبقي الرأي السائد عموماً هو أن «على الأدب أن يفصل نفسه عن العالم الذاتي لأفكار المؤلف الشخصية ومشاعره» وأن «اللغة المكتوبة كلها تبقى غير محددة لهذا الميدان». (VI 1) ولأن الكثير من نقّاد الأدب والفلاسفة اليوم يجدون أنفسهم متفقين مع هذه النظرية المصاغة بهذه الطريقة، يغدو مشوّقاً أن نختبر إمكان أن تشكل اعتراضات هيرش سبيلاً مهيمناً في التفكير. ففي اعتراضه على نظرية الاستقلال الدلالي قدم هيرش زعمين رئيسين يخصان المعنى الأدبي قائلاً: «لا توجد موضوعية (في

التأويل) ما لم يكن المعنى ذاته غير متغير» (VI 214) ومن ثم يقول: «يعد المعنى شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات» (VI 4). ولابد من شرح هذين الزعمين وفحصهما عن كثب لاختبار صحة محاولة هيرش الرامية إلى عصرنة الهرمنيوطيقا المتجهة صوب استبناء قصد المؤلف.

أولاً: المعنى والدلالة

تهدف محاولة إرجاع قصد المؤلف إلى مركز الصدارة في نظر النقاد إلى التغلب على الشكوكية في إمكانية التأويل الصحيح. وإذا علمنا أن القراءات و«المقاربات» تتوالد في الحقبة المعاصرة، يكون مفهوماً عندئذ السبب الذي يدفع النقاد إلى العناية، مجدداً، بالحاجة إلى الموضوعية في التأويل. وقد يذهب هذا التأكيد بالاتجاه المعاكس ويصبح دوغمائياً عندما تواجهه الشكوكية. وهناك اختلاف بين الموضوعية objectivity والموضوعانية objectivism. فقد تكون لدى أي مؤول هدف عملي في رؤية تأويله وهو يحظى بالقبول عند أكبر عدد ممكن من

القراء، وبذا تكون الموضوعية ضمن هذا المعنى نسبية. ومن ناحية أخرى تصر الموضوعانية النظرية على أن هناك معنى لا يتغير، من حيث المبدأ، ينبغي لنا افتراضه سلفاً بوصفه هدفاً لكل تأويل، إذا ما أريد الاعتقاد بأن بعض التأويلات حقيقية أو صحيحة أكثر من غيرها. ونظراً إلى استمرار ظهور تأويلات جديدة يقدم هذا الأساس الموضوعي بوصفه هدفاً غير محدد، قد لا يتحقق فعلاً أبداً. وينبغي لهذه الموضوعانية النظرية، عندما تنبذها النسبية الشكوكية، أن تبرهن على ضرورة وجود أساس موضوعي من غير أن تكون قادرة على أن تبين أن هذا الأساس يمكن معرفته، أو أنه رهين تأويلات معينة دائماً.

ويجازف هيرش بطرح مثل هذه الدوغمائية عندما يزعم بأن «الموضوعية غير موجودة ما لم يكن المعنى نفسه غير متغير» (VI 214). وقد جاء زعمه هذا رد فعل على «يأس» محتمل، بإزاء ما يراه «بلبلة التأويلات» babble of interpretations مشيراً بذلك إلى التوالد الراهن للكثير من التأويلات الجديدة ومناهجها (VI 129).

ويتمثل مشروعه الكبير في إظهار أن مثل هذه

البلبلة، من حيث المبدأ في الأقل، ليست سمة للتأويل الأدبي بالضرورة كما أنه في الوقت ذاته يقاتل، تحديداً، الشكوكية في الموضوعية التي يراها كامنة في «تاريخية راديكالية» شاخصة في أعمال هيدغر وغادامير. ويقدم هيرش الزعم المضاد المتمثل بقوله إنه في الوقت الذي قد تختلف فيه أهمية عمل ما مع مرور الزمن وضمن مختلف السياقات التأويلية لا تتغير الأهمية التي تشكل أساس معنى العمل. وهكذا يقال إن معنى النص - يمثل، بناء على هذا التفسير، المعنى الذي أراده المؤلف - متطابق مع نفسه ومحدد ويمكن إعادة إنتاجه (أي إنه قابل للمشاركة وليس خاصاً). ويعد الفهم الذي يقبض هذا المعنى المحدد وغير المتغير فهماً محايداً تماماً ولا تشوبه شائبة، لأنه لا يكون هدفاً من أهداف المؤول المعيارية أو رأياً من آرائه الخاصة بأهمية العمل. ويعتقد هيرش أن من الممكن الحديث عن صلاحية التأويل بناءً على هذا الأسس حسب.

ولكي نفهم مزاعم هيرش فمن الضروري فهم مصطلحاته [جهازه الاصطلاحي]. فالتمييز بين فهم النص subtilitas intelligendi وتأويل النص subtilitas

explicandi يعد حاسماً عند هيرش والهرمنيوطيقا التقليدية (VI 129). إذ يحيل المفهوم الأول على بناء معنى النص بمصطلحاته الخاصة بينما يشير الآخر إلى تفسير المعنى، وربما يكون ذلك بمصطلحات تختلف عن مصطلحات النص إلا أنها تكون مألوفة أكثر بالنسبة للمؤول ولجمهوره. وفي الوقت الذي تشير فيه كلمة «تأويل» عادة إلى كل من اللحظتين moments، يستعمل هيرش كلمة «فهم» مقابلاً لفهم النص subtilitas intelligendi، وكلمة «تأويل» مقابلاً لتأويل النص subtilitas explicandi (VI 136).

ولابد من تمييز «الفهم» و«التأويل» عن لحظتي العملية التأويلية الأخريين - أي: «الحكم» judgment و«النقد» criticism تمييزاً أكبر. فبينما يختلف الفهم عن التأويل من حيث إن الأول يشتمل على بناء المعنى ويشتمل الآخر على تفسيره، ويكون لكليهما معنى النص بذاته، بوصفه موضوعاً. وتأسيساً على العرض الذي قدمه هيرش، لا يكون للنص «معنى» meaning حسب، بل «دلالة» significance أيضاً (ويستعمل هيرش الكلمة الألمانية Sinn مقابلاً للمعنى وكلمة Bedeutung

مقابلاً للدلالة». أما المعنى اللفظي فهو ما يقصد المؤلف قوله، في حين تطلق تسمية الفهم على بناء المؤول لذلك المعنى، أما التأويل فهو تفسير ذلك الفهم. وكثيراً ما يحتجب التأويل وراء التقويم ويحكم على النص في ضوء الاعتبارات الخارجية. ومن الممكن عندئذ تفسير فعل الحكم هذا بذاته ومناقشته، لأنه يفسر العلاقة بين النص وشيء آخر. إن نشاط التفسير والمناقشة، تحديداً، هو ما يسميه هيرش: النقد. وفي حين يكون «المعنى» موضوعاً للفهم والتأويل، تكون «الدلالة» موضوعاً للحكم والنقد - أي أنها - بعبارة أخرى، أية علاقة متصورة بين المعنى اللفظي للنص وشيء آخر (VI 143).

وتستتبع علاقة الفهم والتأويل بالمعنى علاقة الحكم والنقد بالدلالة أيضاً. ومع وجود هذه الفروق يزعم هيرش أنه حتى التأويلات المتباينة لا تحتاج لأن تتصارع فيما بينها إذ يمكن القول إنها تفترض سلفاً فهماً مشتركاً للنص. وفي الوقت الذي قد يدفع فيه تفسير هذا الفهم بالمؤولين إلى التعبير عن أنفسهم على نحو مختلف، يكون عليهم، أساساً الحديث عن الشيء نفسه، أي فهم النص بلغته. ولهذا السبب لا يمكن أن يكون هناك سوى

فهم صحيح واحد لأن العكس لا يجعل النص مفهوماً بلغته، بل من طريق أخرى. وعلى هذا الغرار يمكن أن تتباين طرق التعبير عن النقد في حين يمكن أن يبقى الحكم الأساس على دلالة العمل كما هو (VI 144).

ويرى هيرش أن الخلط بين فهم النص وتأويله يعد خطأً فادحاً، وما نتج عن ذلك من شكوكية تتعلق بإمكانية الوصول إلى فهم صحيح valid للنص (متحرر من المنظور أو متحرر من القيمة) موجوداً أساساً - كما يرى هيرش - في الفلسفتين الهرمنيوطيقيتين عند هيدغر وغادامير بالدرجة الأساس. ومع ذلك تتمثل الصعوبة المرافقة لعرض هيرش في أنه بينما يعتقد أن الفرق واضح وضروري على نحو حدسي تقريباً، إلا أن الآخرين سيجدونه أقل وضوحاً بكثير. ويذكر هيرش أن الوظائف الأربع (الفهم والتأويل والحكم والنقد) جميعها موجودة في معظم الملاحظات التطبيقية على النصوص الأدبية، وستكون ثمة صعوبة في عزل الواحدة عن الأخرى (VI 130, 140). كما وجد أيضاً أن الفهم «صامت» في حين أن التأويل «مهذار» (VI 135). ولهذا فالفهم ليس ما

يكتب في فعل التعليق [الشرح] التطبيقي فعلاً، بل إن ما يظهر هو التأويل ويكون التعليق بلغة المؤول دائماً، لا بلغة النص.

وإذا علمنا أن هاتين اللحظتين من التعليق الفعلي ممتزجتان، تكون الحجج بشأن أولية الفهم «الصامت» على التفسير التأويلي للنص مرتكزة على اللجوء إلى الضرورة المنطقية لا على الممارسة الفعلية. ولهذا يؤكد هيرش أن مفهومه للفهم الموضوعي جوهري لأنه يرى ضرورة في أن تكون هناك بنية مشتركة تحيل عليها التأويلات المتباينة:

الحق أننا لكي نفهم ملفوظاً ما ينبغي لنا فهمه بلغته الخاصة، وذلك أمر لا مفر منه مطلقاً ولا يتعلق برغبتنا فقط. فنحن لا نستطيع، عادةً، صياغة معاني النص بلغة مختلفة ما لم نكن قد فهمنا النص بلغته أصلاً (VI 134).

وقد تثير هذه العبارة دهشة بعض القراء الذين

يفترضون أن النص يُفهم أولاً بلغة مختلفة قبل أن يتم الكشف عن أن هذه اللغة مختلفة للغاية: فطلبة الكليات وأساتذة الجامعات يتفقون على تأويل النص بلغة تختلف عن لغته [الأصل]، إلا أن تأويلات الأساتذة ربما تكون، في أغلب الأحيان، أكثر ملاءمة من تأويلات الطلاب. وقد يبدو مفهوم فهم نص ما «بلغته الخاصة» مفهوماً مثالياً تماماً، بل ومتعذر التحقيق.

ومن المحتمل أن يكون هيرش قد رحب برد فعل كهذا وعدَّه علامة على الشكوكية التي يرثى لها. وتوجد، في الحقيقة، حدوس مشابهة تكمن وراء وجهتي نظر غادامير وهيدغر. ويقابل هيرش هذه «التاريخانية الشكوكية» بالنقض الآتي:

> **يستدل التاريخاني الشكوكي على الكثير من خلال حقيقة أن خبرات العصر الراهن ومقولاته وأنماط فكره لا تماثل تلك التي للماضي. فهو يستنتج أننا لا نستطيع فهم النص إلا بلغتنا الخاصة. إن هذه العبارة متناقضة نظراً إلى ضرورة تفسير**

المعنى اللفظي بلغته الخاصة إذا ما أريد تفسيره أصلاً (VI 135).

ويقول أيضاً:

إن التاريخاني الشكوكي... يحول الفكرة المحتملة القائلة إن إتقان المعاني غير المألوفة يعد أمراً صعب المنال غير مؤكد إلى فكرة مؤداها أن علينا دائماً أن نفترض مواصفاتنا واقتراناتنا الغريبة. إلا أن هذا ببساطة غير صحيح، فنحن إن لم نفسر النص، سواء أكان تفسيرنا صواباً أم خطأ، استناداً إلى لغته الخاصة التي نفترضها، لن نفسره عندها أبداً. إذ إننا لا نفهم أي شيء يمكن أن نعيد صياغته لاحقاً بلغته الخاصة... (VI 135).

ومثلما توحي هاتان الفقرتان فالسؤال لا يتعلق بالكيفية التي يمكن من خلالها تمييز «الفهم» من «التأويل» في الممارسة الفعلية. بل يتعلق، بالأحرى،

بالتمييز، الذي يؤدي عمله بوصفه وظيفة قبلية a priori. هكذا، لا يكون الجدل الحقيقي بين هيرش وخصمه «الشكوكي» المتخيل عملياً بقدر كونه فلسفياً، فهل يتوجب على المؤول الاعتقاد بوجود فهم صحيح واحد للنص أم أن عليه الاعتقاد بعدم وجود فهم صحيح واحد، بل محض تأويلات ملائمة لا أكثر؟ واستناداً إلى هذا الخيار «الشكوكي» إلى حد ما، يمكن الاعتقاد أيضاً بعدم وجود شيء اسمه معنى النص (حتى ضمن المعنى الدقيق الذي يميزه هيرش للدلالة)، أي بعبارة أخرى، وبحسب ما يراه هيرش، أن المعنى النصي غير محدد بدقة.

ويرتكز جزء مهم من ثقل نظرية هيرش إلى حججه القائلة بأن المعنى يكون، في الحقيقة، محدداً وغير متغير. ولسوء الحظ تنبع هذه الاستنتاجات من اصطلاحاته الخاصة، لا من خبرات ملحوظة عموماً. ويرى هيرش أن من الضروري افتراض خصيصتين من خصائص المعنى إذا ما أريد جعل التأويل ممكناً: القابلية إلى إعادة الإنتاج التي تعني أن المعنى قابل للمشاركة، والتحديد.

ولا يعني هذا المصطلح الأخير الوضوح والدقة طالما أن هيرش يزعم أن المعنى يمكن أن يكون محدداً إلا أنه غامض (ينظر: 54-44 VI). وبدلاً من ذلك، يقصد بهذا المصطلح أنه ينقل فكرة مؤداها أن المعنى متطابق مع ذاته دائماً.

ومع ذلك ينبغي لنا ترسيخ هاتين الخصيصتين، لا بالتعريف حسب بل بالحجة إذا ما أراد هيرش البرهنة، وبنجاح، على أن المعنى النصي يعد، استناداً إلى التأويل الصالح، غير متغير أساساً. ولكن الواضح، ومنذ البدء بمناقشة المعنى اللفظي، أن هيرش سيبرهن على القابلية على التوليد في الوقت الذي يبرهن فيه على التحديد الذي وعد بتقديم برهان عليه.

تعتمد القابلية على إعادة توليد المعنى اللفظي (والقدرة على المشاركة فيه) على وجود شيء يمكن إعادة توليده. وسأفترض الآن أن أي معنى لفظي، بالصيغة المعرفة في أعلاه، يعد كياناً خاصاً له حدوده التي تميز ما يكون مما لا يكون (32-31 VI).

لكن حالما تبدأ مناقشة التحديد، بعد الفراغ من مناقشة القابلية على إعادة الإنتاج، ينكشف أن التحديد ليس مبرهناً إلا بالقدر الذي يظهر فيه أنه نابع من تعريف القابلية على إعادة الإنتاج:

> **إن القابلية على إعادة التوليد هي خصيصة المعنى اللفظي التي تجعل التأويل ممكناً. فلو لم يكن المعنى قابلاً للتوليد ثانية، لما استطاع أي شخص آخر جعله واقعاً، ولما كان مفهوماً أو مؤولاً بسبب ذلك. ومن ناحية أخرى يعد التحديد خصيصة المعنى المطلوب لتوليد شيء ما مرة أخرى. فهو صفة ضرورية لأي معنى قابل للمشاركة طالما أن من غير الممكن المشاركة باللاتحديد: فلو كان المعنى غير محدد لما كانت له حدود ولا هوية ذاتية identity ولما كان له، لهذا السبب، هوية لها معنى يتأمله شخص آخر (VI 144).**

وتعد حجج هيرش الأخرى، الموجهة إلى صياغات المواقف النسبية التي تؤمن بإمكانية تغيير معنى النصوص، حججاً سلبية، ولا تعد مقولته الراهنة تمحيصاً للسؤال القائل: هل يتغير المعنى أم لا؟ إذ يبدأ بملاحظة مؤداها أن من غير الممكن وجود قابلية على إعادة الإنتاج من غير وجود معنى محدد، ويستمر بتأكيده هذا، إذ لما كانت القابلية على إعادة الإنتاج موجودة، يتبع ذلك أن المعنى لابد من أن يكون محدداً.

وتصر هذه الحجة، برأي هيرش، على ما يمكن تسميته بمغالطة سندريلا Cinderella fallacy(*). وتنبع هذه المغالطة من اعتقاد دوغمائي أننا إذا اعتقدنا بضرورة وجود شيء ما فإنه يكون، في الحقيقة، موجوداً حينها، وإن تعذرت رؤيته مطلقاً. ويتضح هذا المزيج من طرح الأسئلة والبحث الأونطولوجي المتعجل في الفقرة الآتية:

إذا كان بإمكان المعنى تغيير هويته،
وهو يفعل ذلك في الحقيقة، فعندئذ
ليس لدينا أي معيار للحكم على ما
إذا كنا نواجه معنىً حقيقياً على نحو

> **متغير أو معنىً زائفاً يتظاهر بأنه المعنى الذي نبحث عنه. وحالما يتم الإقرار بإمكانية تغيير المعنى لصفاته، لن توجد عندئذ طريقة لإيجاد سندريلا الحقيقية بين المتجادلين جميعاً، إذ لا يوجد حذاء زجاجي موثوق به يمكن استعماله في الاختبار طالما أن الحذاء القديم ما عاد ملائماً لسندريلا الجديدة. ويرى المؤول أن هذا الافتقار إلى مبدأ معياري ثابت يعد مماثلاً للاتحديد المعنى (VI 46).**

ويبدو أن القصد من وراء الإصرار على التمييز بين الفهم والتأويل هو البرهنة على وجود فهم معين يلائم النص الأدبي بحيث يمثل معناه لا محض رد فعل للناقد على النص. أي أن القصد يتمثل بالبرهنة على وجود حذاء سندريلا الذي يضمن صحة الحكم على سندريلا الحقيقية. وتأسيساً على ذلك يعتقد هيرش أن هذا يفند مزاعم «النسبيين الشكوكيين» حتى لا يعود بمقدورهم الاعتقاد بإمكانية قولهم إن حذاءهم التأويلي يلائم

سندريلا الحقيقية. ومع ذلك لا يبدو أن عرض هيرش يخطو خطوة واعدة على طريق تفسير إمكانية ملاءمة الحذاء للقدم. ويرى هيرش أن «فهم» المؤول للنص، وفهمه لقصد المؤلف هما اللذان يوجهان التفسير. فلكي نجد سندريلا - أي التفسير الذي يمثل النص الأدبي حقاً - لا نحتاج إلا إلى اكتشاف الشخص الذي يلائمه الحذاء. ويبدو هذا الأمر رائعاً، حتى نتساءل: كيف يمكن لنا أن نعرف أننا اكتشفنا قصد المؤلف؟. وسيكون الجواب عن ذلك هو: حاول تجريبه على سندريلا. هنا سنعود ثانية من حيث بدأنا تماماً طالما أن المشكلة الأصل هي أننا لا نعرف من هي سندريلا. ولسوء الحظ يرتكز البرهان على إمكان وجود تعليق موضوعي وصحيح، في نظرية هيرش، على مفهوم تحديد المعنى، ويستند برهان الأخير إلى برهان الأول(**).

وتجعل هذه الحلقية أمر إمعان النظر في مصطلحات هيرش ضرورياً. فكيف يفسر «المعنى اللفظي»، وما الشكل الذي يبدو عليه «التحديد» في العملية التأويلية؟ وثمة صلة مهمة أيضاً بين أطروحة هيرش القائلة إن المعنى موضوعي وغير متغير وفرضيته الأخرى

القائلة «يعد المعنى شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات». وعندما يركز هيرش على هذه النقطة، يكون هدفه الأساس هو مقاومة نظرية «الاستقلال الدلالي» لإعادة توضيح قصد المؤلف بوصفه المعيار التأويلي الرئيس. ويقال عن المؤولين عند فهمهم النص أنهم «مذعنين تماماً لإرادة (المؤلف) لأن معنى ملفوظه هو المعنى الذي يريدون نقله» (VI 142). ويفترض هيرش سلفاً، وعلى نحو واضح، نظرية للمعنى تربط المعنى بإرادة الفاعل agent السايكولوجي. وهذا الموقف يجعله في صراع مع النظريات الإبستمولوجية والنقدية الأدبية المهمة حالياً والتي تتحدى مثل هذه الصلة الوثيقة بين القصد والمعنى. لذا يحتاج مفهوم المعنى نفسه إلى تحليل دقيق.

فعندما يزعم هيرش أن «المعنى يعد شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات» (VI 4) فهو يقدم، ضمناً، نظرية للمعنى[4]. إنه يعرف «المعنى اللفظي» بوصفه «كل ما يرغب شخص ما بنقله من خلال تتبع معين من العلامات اللغوية ويمكن نقله (المشاركة به) بوساطة تلك العلامات» (VI 31). وأن الصعوبة التي ترافق هذه النظرية تكمن في أنها تترك مصطلح «كل ما» من غير

توضيح فيما يتعلق بالقضايا الفلسفية المهمة، مما يؤدي إلى جدل سائب النهايات. ولأن «كل ما» مختلفة عن العلامات اللغوية أو «الكلمات»، لذا ينبغي لنا عدّها شيئاً متميزاً من الكلمات بحد ذاتها، أو حتى أن نعدها شيئاً مستقلاً أو محايداً لغوياً، لأن هيرش يرى أن معنى الملفوظ اللفظي يحدده استنتاج مقاصد المتكلم (ينظر: VI 4). إلا أن هذا الاستنتاج يخص سؤال هيرش عن المعنى. فعلى الرغم من أنه قد يوضح الكيفية التي نتوصل بها إلى اتخاذ القرار بشأن مختلف معاني الملفوظ الممكنة، لا يوضح لنا الكيفية التي تكون فيها لهذا الملفوظ مختلف المعاني الممكنة أصلاً، كما أنه لا يبرهن على الوعي بصفته محدد المعنى.

ويستمر هيرش في إشارته إلى أن المعنى اللفظي هو «النمط المراد willed type» (VI 51) - أي «المعنى كله» المراد (المقصود) والذي يتضمن، بسبب ذلك - معانٍ ثانوية، معينة، واعية، أو لاواعية (VI 49). ويخلص الملحق إلى القول إن النمط هو «موضوع ذهني» أو «فكرة» (VI 265). وفضلاً عن ذلك، تعد الفكرة التي يعبر عنها ملفوظ ما بمثابة «الجنس الجوهري»

intrinsic gander للملفوظ. فـ «الجنس الجوهري»، وهو مصطلح رئيس في نظرية هيرش، هو ذلك المعنى الذي يبقى كما هو على الرغم من إمكانية التباين في ترتيب كلمات معينة في الملفوظ أو اختيارها. ويجادل هيرش، من دون قدرة على الإقناع تماماً، في مسألة أن تتغير كلمة ما لا يغير المعنى، لاقتناع بمثال يعده بيِّناً بذاته: إحلال كلمة «سعيد» محل كلمة «مغتبط» في فقرة مأخوذة من ملتون (VI 84-85). ومع ذلك لا يكون هذا المثال مقنعاً لأن كلمة «سعيد» توحي بالرضا في حين أن «مبتهج» توحي بالغبطة أو النشوة. ولهذا فإن من المحتمل صياغة العبارات السابقة أيضاً في ضوء مختلف، ولا يبين المثال سوى أن الأفكار التي يتم التعبير عنها هي الأفكار نفسها، على وجه التحديد لا الدقة. والتشابه لا يعني التماثل(5).

وتنتج عن محاولة تثبيت مفهوم الجنس الجوهري حلقة غير ملائمة إذ يقال إن الجنس هو غرض الشخص، أي ما يريده أو يقصده (VI 99-101). ومع ذلك فإن الغرض في هذه الحالة هو إيصال فكرة ما. إلا أننا أُخبرنا بعدم ضرورة تفسير «الفكرة» على نحو عام أو تجريدي مفرط،

أي بوصفها متفردة بالنسبة للملفوظ، لذا فهي تمثل الجنس الجوهري للملفوظ. وتميل حلقية هذا التفسير، الناتجة من فراغها، إلى فسح المجال أمام الشك في أن هيرش قد وقع ضحية ما أسماه كواين Quine «فكرة الفكرة» idea idea[6]. فقد أخفق في إدراك أن معرفتنا للأفكار ليست مستقلة عن لغتنا، بل ترتكز على امتلاكنا للغة، ولاسيما اللغة التي تملك مصطلحات من مثل «فكرة» و«مفهوم».

ولتوضيح ذلك نأخذ بنظر الاعتبار موقف الشخص الذي لم يقصد ما قاله حينما تأمل عبارة ما أو تحداها. ويجادل هيرش (VI 78-88) في أن المعنى المقصود أو المراد في هذه الحالة، يكون كلياً (فكرة «النوع» أو الجنس الجوهري) وليس مستحدثاً فعلاً في كلمات العبارة. ويتفق التعديل revision اللاحق للصياغة الكلامية مع الجنس المقصود.

إلا أن هذه الحالة تحديداً هي التي كانت وراء الحاجة، عادة، إلى التمييز بين المعنى والمقصد لأنها تؤدي إلى الافتراض القائل بأن ما يعني شخص ما قوله («ما

يقصده») لا يشكل بالضرورة أهمية لمعنى ما يقال. فالكلمات لا تكسب معناها من المقاصد، بل يكون لها معنى مستقل وإلا لما كان ثمة صراع. ولا يفسر هيرش «المعنى» بهذه الطريقة بل يميز بين مختلف أنواع المعنى. والأمر بالنسبة له مسألة معانٍ نشوئية، أو أفكار، تكون متميزة من معان معينة - أي بعبارة أخرى ترتيبات معينة للكلمات. وهذا يتباين مع احتكامه إلى قصد المؤلف لغرض تفسير المعنى بوصفه وظيفة «الوعي لا الكلمات».

ويكون «التفسير» حلقياً ومفرغاً في أحسن أحواله: فقد وصل الأمر إلى القول «إننا نستخدم الكلمات بالصورة التي نقوم بها بذلك لأننا نملك المفاهيم التي لدينا»[7] - ويبدو أن هذه الجملة تفسر الأمر إلا أنها لا تقوم في الحقيقة سوى بتكرار الزعم. ويقر هيرش نفسه بذلك. وعلى الرغم من أنه يعتقد أن علينا التمييز بين الجنس الجوهري (المعنى النشوئي) والمعنى الخاص بملفوظات معينة، من غير الممكن النظر في ملفوظ محدد والقول «هذا هو الجنس الجوهري للمعنى، وذلك هو المعنى

في خصوصيته» (VI 82). إلا أن التفسير الذي تكون فيه معاني الكلمات أفكاراً، هو تفسير فاسد إذا تحول إلى القول إن الأفكار هي، ببساطة، تلك الكلمات نفسها.

وينطوي مفهوم المعنى عند هيرش على غموض حاسم آخر ينبع من حقيقة أنه يتغاضى عن الاختلاف بين الكلام وعلى المعنى انطلاقاً من العبارات ومناقشة ذلك انطلاقاً من النصوص. فهو لا يسوغ، مطلقاً، استنتاجه القائل إن الأمثلة والحجج، عند مستوى الجمل، تطبق أيضاً عند مستوى النصوص، والعكس صحيح. ومع ذلك يمكن أن يعني «المعنى» أشياء مختلفة في هاتين الحالتين. فقد تكون للجملة معان متعددة وقد اختار أنا واحداً من بينها من غير الآخر لأني أعرف «معنى النص» أو السياق ككل، أي بعبارة أخرى أنا أعتقد أني أفهم السياق أو الغرض الذي يعطي لمحات عن الكيفية التي أقصد بها تناول الجملة المعينة. وفضلاً عن ذلك واستناداً إلى مصطلحات هيرش الخاصة نفسها يكون معنى النص بناء، لذا يحدث ضمن امتداد زمني ملحوظ تفهم الجمل من خلاله فوراً. إلا أن هذا الافتقار إلى القياس [المماثلة]

analogy بين نوعي الفهم يبدع حالة انكشاف أولي لا يمكن للمرء فيها أن يستدل من حالة معينة على حالة أخرى من غير تقديم تفسير أكثر وضوحاً. ومن الممكن أن تؤدي الموازنة بين الحالتين إلى جدالات محظورة وإلى اضطرابات أساسية، مثلما يحصل في بداية محاولة هيرش الرامية إلى التوسع في صياغة تفريقه المهم جداً بين معنى النص (الذي لا يتغير) ودلالته (الاستعمال الذي يتوضح النص بموجبه والذي يكون متبايناً). ويزعم هيرش أن تفريقه بين معنى النص ودلالته قام به أيضاً فريجة Frege في مقالته الموسومة «**المعنى والدلالة**» uber Sinn und Bedeutung (ينظر: VI 211). إلا أن «النص» «الذي يناقشه هيرش لا يمثل سوى جملة واحدة مثل: «سكوت هو مؤلف رواية ويفرلي»(*) أو «نجمة المساء هي نجمة الصباح»، حيث يتم التعبير عن معنيين مختلفين («نجمة المساء» و«نجمة الصباح») مع محال عليه referent واحد هو (كوكب الزهرة). ولأن النصوص، أو مجموعات العبارت، كثيراً ما تكتسب معناها بدقة من العلاقات المتبادلة بين العبارات المتباينة كان الأحرى بهيرش أن يتوسع بصياغة جدله لينتقل من العبارة إلى

النص. وتقف حجج فريجة ضد مشروع هيرش. إلا أن ثمة دليلاً ضعيفاً على حدود علاقة بين تفريق فريجة بين المعنى والدلالة، (ومن الأفضل ترجمتها إلى «المغزى»[**] sense و«الإحالة/ المرجعية»)، وتفريق هيرش بين المعنى والدلالة. وإذ يعتقد هيرش أن المعنى (ويقصد به هنا المغزى، ينظر: VI 216) ثابت في حين أن Bedutung أو الإحالة قد تتغير، بينما يرى فريجة في هذه الدراسة أن Bedutung مرتبطة بقيمة الحقيقة (أي أنها مرتبطة في النهاية بـ «الصواب» أو «الخطأ». ومن المعروف تماماً أن فريجة يرى أيضاً أن الأفكار (أو Gedanken – أي، مغزى الجملة)، إذا كانت حقيقية فإنها تكون حقيقة أزلياً (أو لازمانياً). وبحسب تعريف فريجة، ليست القضية هنا هي أن الإحالة أو قيمة الحقيقة لفكرة ما قد تتغير، فالتغير لا يحدث إلا عند الاعتقاد بأن الفكرة صائبة أو لا[8].

ولعل فريجة، في الحقيقة، معارض تماماً لفرضيات هيرش الأساسية وتتمثل إحداها برفض التفريق، أساساً، بين النصوص الشعرية والنصوص الاعتيادية، أي اللاشعرية (VI 210, 248). ويرى هيرش أن انهيار هذا

التفريق نتيجة طبيعية للتفريق الفريجي المفترض بين المعنى والدلالة، أي أن «المعنى» هو ما أراده المؤلف. ومع ذلك يعتقد فريجة، وبوضوح، أن ثمة اختلافاً أساسياً بين اللغة الشعرية واللغة اللاشعرية (أو العلمية تحديداً). كما يعتقد أيضاً بما يسميه هيرش بنظرية الاستقلال الدلالي لأن فريجة يرى أن معاني العبارات (إذا كانت صائبة) تكون مستقلة عن «المفكرين بها». ولا يمكن لهيرش استعمال تفريق فريجة بين المغزى والإحالة لأن فريجة يُعرِّف الإحالة بطريقة لا تكون فيها للغة الشعرية أية إحالة بل مغزى فقط[9]. وانطلاقاً من هذا الرأي فإن اللغة الشعرية ليست صائبة ولا خاطئة لأن كلمة Moly (وهو نبات سحري وصفه هوميروس) بلا محال عليه، وربما لا يوجد أي محال عليه لكلمة «أوديسوس» Odysseus (على الرغم من أن للكلمات مغزى، قطعاً)[10]. زد على ذلك أن الفكرة - وهي الاسم الذي أعطاه فريجة لكلمة مغزى الجملة - لا تظل صفة خاصة بالمفكر، بل يمكن لكل من يرغب بفهمها (ومن يتكلم اللغة) أن يصل إليها، وهي بذلك تختلف عن الصورة الذهنية Vorstellung حينما تكون حقيقية. فالمعنى، إن

جاز لنا التعبير، يكون «مكتوباً على الجدار» ليراه الجميع، ويؤكد فريجة أن «معرفة من كتب ذلك لا تشكل أية أهمية للفهم، مطلقاً»[11]. وعندما يدعم فريجة هذا الموقف يؤكد أن المعاني (الأفكار الصائبة أو الكاذبة) إذا كانت أقل تجرداً عن الطابع اللاشخصي، لا يمكن القول عندئذ عن شخصين اثنين أنهما يفكران بالفكرة ذاتها، ولا يمن الجدال حول صواب عبارة ما (مثل: 2+2 = 4) طالما أنها قد تعني شيئاً مختلفاً لكل طرف في الجدال). ولهذا لا يتعاطف فريجة مع فرضية هيرش المركزية القائلة أن المعنى تحدده إرادة المؤلف.

وعلى الرغم من أن هيرش يزعم أن تفريقه بين المعنى والدلالة مرتكز على فريجة، استحالت المواقف التي تمنى دحضها بوساطة استعمال ذلك التفريق لتكون مواقف اشتهر بها فريجة وآمن بها أكثر من أي فيلسوف آخر، بشكل راديكالي. إلا أن السخرية لا تلقي ظلال الشك على وضوح تفريق هيرش الأساس حسب، بل أيضاً على نجاحه النهائي في تحاشي فخ النزعة السايكولوجية psychologism الذي حذر منه فريجة بوضوح. فإصرار هيرش على أن المعنى شأن من شؤون الوعي عند أشخاص

حقيقيين يكون إما ذا نزعة سايكولوجية، أو أنه محض إصرار لا طائل من ورائه طالما أنه لا يقول أي شيء عن المعنى سوى ربطه بالعبارات: كما أن «التفسير» الأعمق، الذي يتحقق من خلال ربط الجمل بالوعي، يكون إما تفسيراً يعوزه الترابط أو أنه يفسر شيئاً آخر، مثل أفعال الكلام أو النشاط العملي.

ولا شك أن الصعوبات المصاحبة لتوضيح مفهوم المعنى عند هيرش لا تبين أن نظريته في التأويل غير صحيحة. ولذلك نقول إن هذه النظرية إذا لم تخط خطوات مهمة، يبقى عرضها ناقصاً وغير واف. إذ تقفز النظرية من الزعم القائل إن «الفعل الذاتي للمؤلف أو المتكلم ضروري شكلياً للمعنى اللفظي» إلى استنتاج أن المؤلف أو المتكلم» محدد المعنى» (ينظر مثلاً: VI 225-226). ومثل هذه القفزة تغفل الكثير مما ينبغي لنا تسويغه. فضلاً عن ذلك أن هناك القليل جداً في أحسن أحواله، لأنه لا يقول شيئاً مؤداه أن حالات اللغة تنتجها مخلوقات قادرة على اللغة. وبذا لا تسهل مهمة توليد نظرية معنى أو حتى نظرية اتصال.

ويضع هيرش تفريقات بين المعنى والدلالة وبين الفهم والتأويل ليتحاشى نظرية التأويل الحلقية. والأمل في نظرية التعليق النصي textual commentary ذات الطابع الأكثر «خطية» linear – أي النظرية التي تفترض فهماً ضرورياً يكون أساساً شكلياً تنطلق منه الاستنتاجات التأويلية لاحقاً – ستولد أساساً موضوعياً لإمكانية التأويل الصحيح. ويؤكد هيرش ضرورة افتراض فهم صحيح واحد للنص، في الأقل، للجزم بأن تأويلات معينة تكون متفقة معه إلى حد ما. وتكون لهذا السبب صحيحة أو غير صحيحة، بحسب الدليل الحالي. ومع ذلك، ينبغي أن نستنتج أن الحدوس الموضوعانية عند هيرش هي التي جرفته بعيداً جداً نحو الدوغمائية. إن الجواب الوافي عن النسبية الشكوكية يؤكد إمكانية دحض بعض التأويلات في الأقل. وأن الزعم بإمكانية الدحض لا يستلزم الاعتقاد أن التحقق يمكن إحرازه بالضرورة. فحينما نفترض معنى غير متغير يكون أساساً للفهم الوافي يعني إضفاء خطوة أخرى. إن التنويه إلى صحة التأويلات – على الرغم من أنه زعم ضعيف لأنه

يتميز بنقص الدليل - يفترض سلفاً، في نظرية هيرش في الأقل، وجود هذا المعنى «غير المتغير» الذي لا يمكن الجزم به سوى دوغمائياً ولا يمكن إحرازه مطلقاً. وتقدم إمكانية الدحض، التي تأتي بوصفها شرطاً للتأويل، الموضوعية إلى حد ما في الأقل، وبذا فهو كاف للتغلب على النسبية الشكوكية، أما زج النسبية في قتال مع الموضوعانية النظرية التي تصر على مبدأ المعنى غير المتغير وعلى فهم ملائم واحد هو قتل فلسفي مفرط.

ويبقى السؤال قائماً عما إذا كان لموقف هيرش أية فوائد عملية على الرغم من الصعوبات الكامنة في صياغته النظرية. وإذا كانت الحال كذلك فإن المشكلات النظرية عندئذ تستحق مزيداً من التفكير قطعاً. إن الهدف من هذه النظرية - في الحقيقة - هو امتلاكها محصلة عملية تسهم في تغيير بعض الاعتقادات الحالية الخاصة بما يشكل دليلاً. وهكذا فإن إصرار هيرش على قصد المؤلف بوصفه محدداً للمعنى النصي قد حظي بترحيب واسع بوصفه أساساً جديداً لرفض الممارسة الشكلانية للنقد الأنجلو-أمريكي الجديد.

ثانياً: قصد المؤلف

لا يتحدد معنى المتكلم، في الخطاب اليومي الذي تؤدي فيه الكلمات أغراضاً أخر غير تلك التي تقدمها غالباً في الاستدلال الواضح والمميز، نجد أن معنى المتكلم لا يتحدد بمضمون ملفوظاته حسب، بل بقصده من أداء فعل ما أيضاً. ولذلك يظهر قصد الشاعر أو المؤلف بوصفه أساساً طبيعياً لشرح معنى النص الأدبي، وتبدأ الصعوبات الفلسفية عندما يصبح الأمر مسألة توضيح مفهومي «النقد» و«القصد» في الحالة الثانية. فاللغة الأدبية تكون أقل اعتيادية بكثير من الخطاب اليومي ويثير تحليلها عدداً من الأسئلة الإضافية المرتبطة بالجمالية الفلسفية. وقد كانت الهرمنيوطيقا الفلسفية دائماً مشروع يُعنى بتلك المشكلات التي تجعل الجمالية والإبستمولوجيا متداخلتين في التعامل مع طبيعة اللغة الأدبية والاتصال. ولهذا يقدم استعراض الجدل الدائر في النقد الأدبي خلفية وثيقة الصلة بأكثر المشكلات الهرمنيوطيقية العامة.

وتمثل «المغالطة القصدية»[12] interntional fallacy، وهي المقالة التي ربما مثلت البيان الأساس للنقد

الأنجلو-أمريكي الجديد، تعاون الناقد الأدبي وليام ويمزات والفيلسوف مونرو بيردزلي. فهما حينما انتقدا مفهوم القصد ما قبل الفتغنشتيني pre-wittgensteimian، ضمناً جادلا قائلين إن المغالطة الكبرى تكمن في الاستنباط الذي يستعمل قصد المؤلف معياراً للبرهنة على معنى النص الأدبي. وحاول هيرش في الآونة الأخيرة الدفاع عن القصدانية intentionalism بوصفها أساساً لمفهومه: الصحة في التأويل. ويلجأ في محاولته الرامية إلى التوضيح الفلسفي لمفهوم القصد إلى المفهوم الظاهراتي الشهير: «القصدية» intentionality الذي طوره أدموند هوسرل. ويتمثل الانطباع الأول لقصدانية هيرش الجديدة في أنها سوف تؤثر في التأويل العملي من خلال تسويغ اللجوء إلى مواقف المؤلف الخاصة واعتقاداته بصدد عمله، بوصفه خطوة جديدة. ولا يعد الصراع الدائر حول إمكانية الناقد الوصول إلى قصد المؤلف أمراً تافهاً كما يبدو، وقد بين ويمزات وبيردزلي، في الحقيقة، أنه «قلما تكون هناك مشكلة نقد أدبي لن يُعترف فيها بمشروعية مقاربة الناقد من خلال رأيه بـ «القصد» (Verbal Icon 3). وبقي أن نرى ما إذا كانت

قصدانية هيرش الجديدة تشكل فرقاً مهماً في اعتداد الناقد بالدليل المطلوب برهاناً لمعنى النصوص الأدبية.

وقد كتب ويمزات وبيردزلي في «المغالطة القصدية» أن «القصد هو تصميم design أو خطة plan في عقل المؤلف، وهو لهذا السبب ينطوي على «صلات واضحة بموقف الموقف من عمله والطريقة التي يشعر بها وما الذي دفعه إلى الكتابة» (Vrbal Icon 4) لذا يُنظر إلى القصد على أنه ذهني وخاص أساساً. وتميز الدراسة بين مفهوم القصد في الفكر التصميمي بوصفه علة العمل الأدبي ومفهوم القصد بوصفه معياراً. ولا تحدث المغالطة عند هذين الباحثين اللاقصدانيين إلا عندما يؤخذ القصد بوصفه معياراً وعندما يظن المؤلف أن القصد «غير متاح وغير مرغوب فيه بوصفه معياراً للحكم على نجاح العمل الفني الأدبي» (Verbal Icon 3) ويعد القصد، بوصفه معياراً، الأساس الذي ارتكز عليه القصداني هيرش في هجماته المزعومة على اللاقصدانيين ويمزات وبيردزلي.

وعلى الرغم من الاعتقاد السائد في أن النقد الجديد يستبعد الدليل البايوغرافي المتعلق بقصد المؤلف استبعاداً تاماً لا تنطوي «**المغالطة القصدية**» على مثل

هذا الاستنتاج. ويبين ويمزات وبيردزلي، بشكل لا لبس فيه، أن «لا حاجة لأن يقوم الدليل البايوغرافي بإقحام القصدانية لأنه في الوقت الذي يكون دليلاً على ما يقصده المؤلف، قد يكون أيضاً دليلاً على معنى كلماته والطابع الدرامي لملفوظه» (Verbal Icon 11). ونظراً إلى أن استعمال الدليل البايوغرافي كثيراً ما يفسح المجال أمام الاستدلال القصدي، يكون الدليل الجوهري هو المفضل للنص. ولا تحدث المغالطة إلا حينما يخلط الناقد بين القصد ومعيار تحديد ماهية المعنى الفعلي للنص الأدبي.

ينبغي للمرء أن يتساءل عن الكيفية التي يتوقع بها الناقد الحصول على جواب السؤال المتعلق بالقصد. وكيف يتأتى له اكتشاف ما حاول الشاعر فعله؟ فإذا نجح الشاعر في ذلك تُظهر القصيدة ذاتها ما حاول الشاعر القيام به. أما إذا لم ينجح فلن تكون القصيدة عندئذ دليلاً وافياً، وينبغي للناقد الخروج من القصيدة – لأن

دليل القصد لم يصبح فعالاً في القصيدة» (Verbal Icon 4).

وبذا ترتكز قضية القصد على نشوء القصيدة، أي عملية دخولها إلى حيز الكينونة. إلا أن قضية الناقد مختلفة نوعاً ما، فهي لا تتعلق بالنشوء بل بالمحصلة الفعلية - أي بنتيجة العملية وليس العملية نفسها - ولذلك تعد «المغالطة القصدية» تفسيراً آخر لـ «المغالطة النشوئية» التي تشتمل على خلط بين العملية والنتيجة.

ومع هذا لا تعد الاعتبارات النشوئية مقطوعة الصلة بذلك دائماً، كما أن مناقشة المحصلة والعملية في آن واحد لا تعد مغالطة دائماً. فمثلاً يمكن أن تكون معرفة خلفية ملفوظ ما أو سياقه من الخطاب اليومي وثيقة الصلة بفهم ما يعنيه الملفوظ (بوصفه فعلاً للكلام) في الحقيقة. وحتى وإن كان الملفوظ موجزاً جداً بحيث لا يشكل معنى بنفسه ولنفسه، فقد يُستدل على قصد المتكلم على نحو واضح. ومع ذلك لا تعد هذه حجة مضادة للاقصدانية، إذ يفسح ويمزات وبيردزلي المجال أمام مفهوم القصد في الكلام الفعلي. «فالشعر يختلف

عن الرسائل العملية التي تكون ناجحة، وفقط إذا، كنا نستدل على قصد المؤلف على نحو صحيح» (Verbal Icon 5). وهكذا تعد اللغة في الكلام الفعلي وسيلة لغاية، أي أداة لنقل المعنى. وفي مثل هذه الحالة يكون المعنى مرتبطاً على نحو وثيق بقصد الذات agent. ومن ناحية أخرى تكون اللغة الشعرية، بوصفها فناً، غاية بحد ذاتها. وإذا كان بالإمكان التمييز بين المؤلف وأعماله، أي إذا كان معنى المؤلف هو شيء آخر غير ما أبدعه يكون المؤلف قد فشل عندئذ. وبهذا المعنى يوحي التأويل القصداني الجيد، أي إظهار قصد المؤلف، بشكل حقيقي، بوصفه منفصلاً عن العمل، بأن القصيدة رديئة. ولن تصبح مثل هذه القصيدة كلاً كاملاً، أي: غاية بذاتها، بل لا يمكن أن تُفهم إلا من خلال معلومات إضافية تخص القصد الإبداعي.

إن مثل هذه الحجج لن تثني عزم القصداني الجيد، إذ بإمكانه، مثلاً وبشكل مشروع تماماً، رفض الاعتراف بمثل هذا الاختلاف الحاد بين الشعر واللغة الاعتيادية، أي بين الفن والحياة. وهذا ما يفعله هيرش بالضبط على الرغم من أن ذلك يتم من غير الجدال الضروري. فضلاً عن ذلك

يواصل هيرش استعمال حجج اللاقصدانيين ليجادل بقوله إن القصد لابد من أن يكون موضوع البحث النقدي. ولذلك يتفق هيرش القصداني مع ويمزات وبيردزلي اللاقصدانيين في أن من المتعذر الوصول إلى المقاصد الخاصة لذهن المؤلف، وأن المعاني العامة هي المتاحة حسب. وبينما يستعمل اللاقصدانيون هذه المسألة في الإعلان عن أن القصد غير وارد في الحسبان، يستدل القصدانيون من هذا على أن القصد هو ما يبحث عنه الناقد بالضبط. ويكتب هيرش قائلاً:

كلما تمكن التأويل من إقناع شخص آخر فإنه يبرهن بذاته على أنه يتجاوز الشك في أن بإمكان كلمات المؤلف أن توحي بمثل هذا المعنى علناً. ونظراً إلى أن المعنى المؤول قد نقل إلى شخص آخر، إلى شخصين آخرين في الأقل، لذا فالسؤال التأويلي المهم والوحيد هو «هل قصد المؤلف ذلك المعنى العام بكلماته حقاً؟» (VI 15).

ولذلك يوحي القصداني أن قصد المؤلف هو الذي

سيقدم أساساً يفصل، بشكل سليم، بين تفسيرات النص المصطرعة.

كما يقلب هيرش مسألة أخرى يراها ويمزات وبيردزلي بدهية: وهي أن القصد لا يمكن أن يعمل بوصفه معياراً، بل لا يمكن أن يكون سوى علة في ذهن المؤلف ولهذا السبب يكون وثيق الصلة بنظرية النشوء الشعري، لا بنظرية التأويل. ويجادل هيرش بقوله إن «للـ «المعيار» معنى واحداً يجعل القصد عديم الصلة بمعنى النص – أي عندما يتحول الأمر إلى مسألة تقويم مدى فاعلية الطريقة الفعلية التي تم التعبير فيها عن القصد. وهو يعتقد أن من المغالطة اللجوء إلى القصد بوصفه معياراً فقط عند الحكم على القصيدة إلا أن هذا الأمر تافه، إذ لو كان صحيحاً لما تم الحكم على أية قصيدة حكماً سلبياً طالما كان لمعظم الشعراء مقاصد إيجابية لأنهم يقصدون جعل قصائدهم ناجحة. ولا شك أن المسألة التي جاء بها هيرش لم تستنفذ معنى كلمة «معيار» بالصيغة التي يستعملها بها اللاقصدانيون. لذا فإن هيرش عندما يستمر باعتقاده أن القصد ضروري لتحديد ما تقوله القصيدة (بنجاح أو بفشل) لا يكون معارضاً، على نحو متناقض، للفهم

العام «للمغالطة القصدية» حسب، بل للقصدانيين أنفسهم أيضاً. ولهذا السبب ينبغي الشك في زعمه بضرورة أن نعده «متفقاً أساساً مع اللاقصدانيين كالأمريكان» (VI 243). والحق أنه يستعمل حالة القصيدة الفاشلة لأغراض مضادة لأغراض اللاقصدانيين. وهم يستعملون هذه الحالة ليبينوا أن القصد ليس له أثر في الحكم النقدي، ويجادلون بقولهم بضرورة ألاّ يكون القصد موجوداً في القصيدة لأنه حتى وإن فشل الشاعر فقد توجب على المرء الخروج من القصيدة لإيجاد القصد. ومع ذلك، تُظهر هذه الخطوة المتمثلة بإيجاد تعارض بين القصد والإنجاز، تحديداً للقصداني الحاجة إلى الإبقاء على القصد بوصفه الموضوع السليم لتحديد ما تقوله القصيدة. لذا يجادل هيرش من خلال افتراضه قصيدة يقصد بها نقل معنى الخراب إلا أنها لا تترك لدى قرائها سوى انطباع مفاده أن البحر مثقل بالرطوبة، وأن الغبار يتساقط، يقول:

> **ليس للمغالطة القصدية أي تطبيق سليم على المعنى اللفظي. وفي المثال الوارد في أعلاه، يكون الإفقار هو**

المعنى الوحيد الصالح على نحو شمولي. فإذا لم يكن الناقد قد فهم ذلك الأمر لن يتوصل إلى الحكم الدقيق - أي أن المعنى قد تم التعبير عنه على نحو غير كفء وربما لم يكن يستحق التعبير أصلاً (VI 26).

وفي الوقت الذي ينظر فيه اللاقصدانيون إلى القصد بوصفه شيئاً خارجياً extrinsic يعده القصدانيون داخلياً intrinsic ويتساءلون عما إذا كان واقعاً فعلاً على نحو واف أم لا.

وحينما تعاود الحجج المضادة للقصدانية الظهور بوصفها حججاً في مصلحة القصدانية نشك في أن مفهوماً مختلفاً للقصد قد شارك الآن. فعلى الرغم من أن هيرش يتحدث عن قصد المؤلف كما لو كان «مفهوماً عتيق الطراز» (VI 26)، كما يُفهم عادة وبذا يشكل المفهوم نفسه الذي يجادل فيه اللاقصدانيون، يقوم فعلاً بتغيير مفهوم القصد تغييراً ملحوظاً. ويرى هيرش أن القصد مصطلح لساني، أي أنه المعنى اللفظي القابل للمشاركة أساساً، وليس مصطلحاً سايكولوجياً، أي

المعنى الخاص الموجود في ذهن المؤلف. ويعد مفهومه للقصد أقرب إلى ما يعنيه الظاهراتيون بمصطلح «القصدية» - أي، عملية الوعي التي على وفقها «تقصد مختلف الأفعال القصدية (من مختلف المناسبات) موضوعاً قصدياً متطابقاً» (VI 218). وبذا يحدث القياس بأفعال الإدراك الحسي تقريباً، على الرغم من أن المدرك لا يستطيع شيئاً سوى رؤية الموضوع - مثل الشجرة - من منظور معين، وعلى الرغم من أن مختلف المدركين يرون جوانب مختلفة من ذلك الموضوع لا يبقى موضوع مدرَك. وفضلاً عن ذلك، يكون الموضوع هو نفسه في مختلف أفعال الإدرك الحسي لمختلف المدركين سواء أكان ذلك في أزمنة مختلفة أم في الزمن نفسه.

ويأمل هيرش تحاشي النزعة السايكولوجية من ناحية، ونسبية النزعة التاريخية الراديكالية من ناحية أخرى من خلال اللجوء إلى التحليل الظاهراتي للقصدية وإظهار أن للنص معنى واحداً يبقى كما هو على الرغم من مرور الزمن أو على الرغم من اختلاف مناهج الإدراك الحسي التأويلي. وثمة جوانب متعددة يكون فيها لجوءه إلى مفهوم القصدية غير واضح فلسفياً. هكذا يذكر

هيرش في هامش أحد الملاحق (VI 218) أن مصطلح «قصد»، كما يستعمله نقاد الأدب ليعني غرض المؤلف، يعد مختلفاً عن المعنى الذي يستعمله الظاهراتيون بصفته وصفاً لنشاط الوعي، إلا أنه، شخصياً، لا يوضح في إطراداته اللاحقة للمصطلح في أي معنى يستعمله هو. وانطلاقاً من المفهوم الفلسفي ذاته هناك القليل الذي يمكن أن يخدم أغراض النقد الأدبي العملي، ويعلق هيرش نفسه بخصوص ذلك قائلاً: «في الاستعمال الأدبي الذي ينطوي على مشكلات البلاغة يمكن التحدث عن قصد متحقق منه، في حين يكون مثل هذا التعبير من غير معنى، بحسب استعمال هوسرل» (VI 218). إن ما يُناقش في الظاهراتية هو نشاط أي فعل وعي، لا مسألة المعايير التي يمكن من خلالها تقويم أحكام معينة. وفي الحقيقة هناك مشكلة ذات صلة بذلك تصاحب عرض هوسرل تعلق بالصعوبة التي واجهها عند تفسير ثقة القارئ بأنه يرى شجرة حقيقية لا مجرد شجرة خيالية. ومايزال موضوع هوسرل القصدي ذهنياً وغير معرف تعريفاً دقيقاً شيء حقيقي لأن الوصف يحدث ندماً يتم

تعليق suspend «الموقف الطبيعي» (الذي يفترض فيه سلفاً وجود أشياء حقيقية في العالم.

وعلى صعيد آخر يتسم بعمومية أكثر، نجد أنه من الممكن أن يكون القياس بالتفسير الهوسرلي للإدراك الحسي - قياساً مضللاً لأنه لا يصل إلى آفاق بعيدة جداً، فإدراك الشجرة حسياً عد فعلاً فورياً للوعي في حين أن فهم معنى النص يعد إجراءً انعكاسياً. ويوضح هيرش علناً: عدم وجود فورية في الفهم، «وغالباً ما يصر على أن المعنى المتضمن في فهم النص يعد «استبناء» (VI 43, 136). ومع ذلك فإن الذي يصح على نشاط ما يكون فيه الموضوع حاضراً فوراً لا يصح بالضرورة على نشاط آخر لا يوجد فيه موضوع معطى فوراً.

وفضلاً عن ذلك، يصبح معظم الجدل الدائر حول المعنى اللفظي، بوصفه موضوعاً قصدياً، مبهماً حينما يتم التغاضي عن الفرق بين «معنى» الجمل الفردية و«معنى» النصوص. أما الزعم الذي يُطرح هنا هو أن المؤول لا يقوم الجدل الدائر حول هذا الزعم، مرة أخرى، على جملة واحدة تظهر بعد ذلك عزلتها بحيث تمتلك

نطاقاً واسعاً تماماً من التأويلات. ولا يعد مثال هيرش مقنعاً عندما تتم المراهنة بالنص كله، لا على محض جمل معزولة، لأن الجمل المكتوبة عندما تتفاعل في النص فإنها تضيق نطاق التأويلات الممكنة.

وهكذا، تكتنف محاولة هيرش الرامية إلى ربط القصد والقصدية شكوكاً خطيرة تكمن في أنها تبقي معظم سمات مفهوم القصد قائمة في الجدل الدائر حول صلاحية النقد القصداني. وفضلاً عن ذلك، لا يدحض هيرش ما ذهب إليه اللاقصدانيون حقاً، طالما أنه يغير معنى المفاهيم المتضمنة. من هنا، يرغب نقاد الأدب بمعرفة ما إذا كانت قصدانية هيرش الجديدة تقدم دليلاً ذا نوع آخر، أو تسمح بإيجاد تركيز مختلف في مجال تحديد معنى النصوص عما تفعله لاقصدانية ويمزات وبيردزلي، أو النقد الجديد عموماً.

ونجد توثيقاً، أولاً، لهذه الشكوك في أن الدليل لن يكون مختلفاً اختلافاً أساسياً عندما نسأل عن هوية «المؤلف» في نظرية قصد المؤلف عند هيرش. فعندما يؤكد هيرش أن اللجوء إلى قصد المؤلف هو الأساس

الوحيد لصلاحية التأويل، فهل يكون المؤلف هنا هو «الشخص البايوغرافي» أم البناء اللساني - أي، «الذات المتكلمة»:

ومع ذلك لا تعد الذات المتكلمة متطابقة مع ذاتية المؤلف بوصفه الشخص التاريخي الفعلي... إذ يمكن تعريفها بأنها مستوى الوعي النهائي والشمولي جداً الذي يحدد المعنى اللفظي. ففي حالة الكذب تفترض الذات المتكلمة أنها تقول الحقيقة في حين تحتفظ الذات الفعلية بالإدراك الخاص لخداعها. وعلى هذا الغرار يحتفظ الكثير من المتكلمين في خصوصيتهم المعزولة بإدراك واع ذاتياً لمعناهم اللفظي، أي إنه الإدراك الذي قد يتفق أو لا يتفق، يصدق أو لا يصدق، لكنه لا يشارك في تحديد معناها اللفظي. وبالنسبة للتأويل يكون هذا المستوى من الإدراك غير

ذي صلة بذلك طالما كان الوصول إليه متعذراً، وعند تفسير المعنى اللفظي والتحقق منه لا يؤخذ بالحسبان سوى الذات المتكلمة (VI 242, 244).

إن حالة الكذب تشير إلى أن الذات المتكلمة لا تكون محددة بوضوح إلا من معنى الكلمات ذاتها. لذا تبدو قصدانية هيرش متطابقة مع اللاقصدانية القديمة، إلا أنها تستخدم مفردات مختلفة وأكثر تعقيداً وفضلاً عن ذلك كله، تبدو الذات المتكلمة شديدة الشبه بما أسماه ويمزات وبيردزلي بـ «المتكلم الدرامي» dramatic speaker، وتعد هذه الذات دالة للنص ذاته أيضاً. وأن إحدى المسائل الرئيسة التي ركز عليها ويمزات وبيردزلي هي الآتية:

«ينبغي علينا نسبة أخطاء القصدية ومواقفها إلى المتكلم الدرامي فوراً وإن كانت تعزى إلى المتكلم عموماً، بوساطة فعل الاستدلال البايوغرافي فقط» (Verbal Icon 5).

ولا شك أن هيرش مصيب حينما يشير إلى أن معرفة المؤلف البايوغرافي وموقفه التاريخي سيؤثران في القارئ في عملية التوصل إلى فهم النص. ويمكن للاقصدانية أيضاً تقبل هذا الظرف من غير صعوبة، إذ إن صلاحية الفهم لا تحدد نشوءه بالضرورة. فإذا لم يتفق هيرش مع هذه المسألة يكون قد أحدث شرخاً في إمكانية الصلاحية في التأويل.

وتتجلى عند هذا الموضع ضرورة مناقشة نظرية هيرش على المستوى النظري والفلسفي لا على المستوى التطبيقي الفعلي للتأويل الأدبي. وتحدث مناقشة قصد المؤلف عادة على مستوى مناقشة ملاءمة أنواع معينة من الدليل. وبينما تكون مسألة أنواع الدليل المختلفة على مستوى الهرمنيوطيقا الفلسفية أمراً مهماً، ينصب الاهتمام العام مع ذلك، على الاعتقادات المتعلقة بطبيعة التأويل على نحو أكبر مما هو عليه في مختلف تقنيات التأويل الفعلي.

ويمكن لنا أن نمس عدم تمتع نظرية هيرش، وهي نظرية دليل، بقوة فعلية في الحقيقة التي تقول إنه من غير الممكن «تحقيق الفائدة» في حالة لجوئه إلى قصد المؤلف.

وعندما يتعلق الأمر بمعايير اتخاذ القرار بين تأويلات مختلفة، ومتصارعة أيضاً، يتحول إلى حالة لا تكون لدى المؤول أي شيء من الدليل - أي، قصد المؤلف بمعناه الاعتيادي - بحيث يمكنه الرجوع إليه ضماناً لليقين. وبدلاً من ذلك لا يبدو المؤول قد أمسك بالمعنى الذي قصده المؤلف إلا حينما يكون تأويله صالحاً فقط.

وتتضح هذه المسألة في الفصل الأخير من «**الصلاحية في التأويل**» إذ يجادل هيرش بقوله إن التأويلات، في أفضل أحوالها، محتملة ليس غير، وأن صلاحيتها تتوقف على الدليل الموجود. ولأن الدليل لا يكتمل مطلقاً، كما يسلم بذلك هيرش، لا يمكن الوصول إلى اليقين مطلقاً. والمسألة لا تخص ما إذا كانت بعض التأويلات صحيحة، بل ما إذا كان من الضروري الاعتقاد بفهم صحيح واحد للزعم بصحة تأويل ما. وهذه هي بالتحديد المسألة التي يتناولها هيرش حقاً، فهو يؤمن أيضاً بأن الفهم الصحيح سيكون متطابقاً، بالضرورة، مع المعنى الذي قصده المؤلف:

حالما يزعم أي شخص صلاحية

تأويله، (ولعل القليل يستمعون إلى الناقد الذي لا يفعل ذلك)، يقع على الفور في شرك الضرورة المنطقية. فإذا أراد لزعمه بالصلاحية أن يدوم فإن عليه أن يكون راغباً بقياس تأويله بمعيار تمييزي أصيل. إن المفهوم العتيق الطراز للفهم الصحيح الذي قصده المؤلف هو المبدأ المعياري الأخاذ الوحيد الذي لم يثر أية قضية أبداً (V126).

ومع ذلك، هناك سبب يدعونا إلى الشك في أن مفهوم القصد كما عرفه هيرش، هو «معيار تمييزي أصيل» يمكن استعماله للتمييز بين التأويلات. إذ إن زعم هيرش بعدم وجود طريقة «لتعريف طبيعة التأويل الصحيح مبدئياً» من غير قصد المؤلف (VI 226) يفسح المجال أمام التأويل النصي بامتصاص مثل هذه المعطيات بوصفها معلومات تتعلق بمواقف المؤلف النموذجية واستعمالاته، إلا أنه من غير الواضح أن تستبعد اللاقصدانية مثل هذه الوسائل الخارجية. والأهم من ذلك

أن المعطيات تنطوي بداخله على الحدود، وذلك لأن المواقف «النموذجية» لا تستبعد إمكانية حصول الاطراد غير النموذجي untypical أو اللانموذجي atypical في حالة معينة.

وبذا تكون فكرة هيرش المتمحورة على أن قصد المؤلف هو الأساس الوحيد لتعريف التأويل الصحيح، مسألة فلسفية أساساً وليست تطبيقية فضلاً عن أن قوتها الفلسفية تظهر شبهاً بالمبدأ التنظيمي، بالمعنى الكانتي. وهذا يعني بعبارة أخرى، أن هذا القصد يقدَّم بوصفه هدفاً مثالياً بسبب ضرورة بناء معنى للمؤلف في عملية الفهم، لا بسبب تعذر الوصول إلى اليقين مطلقاً. إن مثل هذا المفهوم يمنح المؤول الأسس التي يقف عليها للجزم بصحة تأويله - قدر ما يعتقد أن تأويله يقترب من الفهم الصحيح، وبأن هناك فهماً صحيحاً ينبغي لنا الاقتراب منه. بيد أن المبادئ التنظيمية يكتنفها خطر أن تكون فارغة. وفي أحيان كثيرة لا توضح الكيفية التي يرتقي بها الموقف التجريبي، أو لا يرتقي، إلى مستوى المفهوم الذي تم تحديده في المبدأ. وإذا كان مفهوم المعنى الذي يقصده المؤلف تنظيمياً فقط لا يكون عندئذ لدى

المؤول ما يرتكز عليه لنقد فهمه الخاص. فهو لا يملك ملاذاً يتجاوز آفاق الجزم الدوغمائي الذي يقول إن فهمه صحيح. ويتسم مثل هذا المبدأ الفارغ بالخطورة لأنه يستطيع إحداث شرخ في إدراك حدود التأويل ويؤدي إلى نسيان الحاجة إلى النقد الذاتي.

وضمن هذه الرؤية، تختلف مسألة أنواع الدليل عن المسألة الفلسفية لشكل النهج الصحيح في التأويل. فعلى الرغم من أن التأويل صحيح، من الممكن رفضه بوصفه غير صالح إذا كانت حججه مغلوطة أو إذا كانت صحيحة لأسباب خاطئة. وهكذا يمكن الفصل بين «الصلاحية» و«التحقق» بحدة أكبر مما فعل هيرش عندما تخلى عن المصطلح الثاني لصالح الأول. وحينما يؤخذ الدليل الوثيق الصلة بالموضوع كله بالحسبان، فعندئذ يقصد بالصلاحية أن التأويل متساوق باطنياً. فمن بين تأويلين مختلفين يعتمدان «قراءة» النص ذاتها، يكون أحدهما غير صالح والآخر صالح. ومع ذلك، فالقول إن التأويل صالح ضمن هذا المعنى لا يعني بالضرورة أنه حقيقي، على نحو يتجاوز المعنى التافه في الأقل. فالتأويل الذي على شاكلة: «إن العبارات الواردة في

قصيدة «قطط» Le Chat(*) جميعها باللغة الفرنسية» هو تأويل صالح إلا أنه واه. إذ ينبغي على التأويل أن يتضمن، فضلاً عن القيمة، العناصر التي تجعله قابلاً للدحض، إن لم يكن بالضرورة قابلاً للتحقق تماماً. وينبغي ألاّ تظهر القابلية على الدحض في ضوء الدليل الحالي، أي ينبغي أن يكون التأويل قابلاً للمناقشة في ضوء دليله، ولابد أن تكون هناك بعض الاعتبارات التي قد تقف ضده. وتتمثل مهمة المؤول باستباق هذه الاعتبارات - من خلال رد الحجج المضادة، مثلاً».

ومجدداً نقول لا تنطوي هذه اللغة على شيء يخص الصلاحية والقابلية على الدحض بحيث يجعل من الضروري الاعتقاد، مثلما استنتج هيرش، أن هناك معنى واحداً في النص يقابله فهم واحد. ويذهب مفهوم هيرش حول «الصحة» في التأويل إلى أبعد مما هو ضروري لتقديم نظرية الصلاحية. فهذا المفهوم يشير إلى أنه لم يتغلب على الخلط الأولي بين الصلاحية والتحقق، بل يتخلى عن المفهوم الأخير للتسليم بأن التأويل لا يكون صحيحاً على نحو محتمل، في أفضل أحواله، ولا يكون مؤكداً تماماً على الإطلاق. ومع ذلك يكتب قائلاً:

لا يشكل الفرق بين صحة التأويل الراهنة (التي يمكن تحديدها) وصحته النهائية (التي لا يمكن تحديدها مطلقاً) اعترافاً ضمنياً باستحالة وجود تأويل صحيح. فالصحة هي هدف التأويل بالتحديد وقد يكون بالإمكان تحقيقها وإن كان من غير المعروف أنه بالإمكان تحقيقها. فنحن نستطيع امتلاك الحقيقة من غير أن نكون متيقنين أننا نملكها. وفي حالة غياب اليقين، بإمكاننا امتلاك المعرفة - أي، معرفة المحتمل، على الرغم من ذلك (VI 173).

ويبدو زعمه بإمكانية أن يكون التأويل صحيحاً من غير معرفة المؤول زعماً ميتافيزيقياً قدر ما كان يوحي أن هناك موضوعاً ما أو كياناً ما (على سبيل المثال، الشيء بذاته، أو التأويل الصحيح تماماً الذي لا يمكن مقاربته) موجود خلف حجاب إدراكاتنا الحسية وفهمنا المتناهي، بطريقة يمكننا فيها تقديم المزاعم بشأنه - وهي مزاعم ربما

كانت صحيحة - من غير معرفته. فإذا كانت معرفة الحقيقة مستحيلة لا يكون عندئذ للزعم القائل إن «الحقيقة قد تحققت فعلاً» استعمالاً حقيقياً، بل ما هو سوى زعم باطل أو أنه دوغمائي ضمن المعنيين الاعتيادي والفلسفي للمصطلح.

وبذا لا يتمخض عن تحليل قصدانية هيرش الجديدة أية نتائج عملية إيجابية جديدة، بل على العكس من ذلك انطوت على نتيجة عملية سلبية، ربما يمكن أن تؤدي إلى تصلُّب hardening اعتقادات المؤول بصحة قراءاته للنص وتدفعه إلى نبذ القراءات الأخر. وإذا علمنا هذه النتيجة عند المستوى التطبيقي واللاوضوح المفهومي عند المستوى الفلسفي يصبح من المهم عندئذ تحدي النظرية وتقديم بديل إيجابي.

ثالثاً: المعنى والوعي

يرتكز الثقل الأساس في نظرية هيرش على قضية فلسفية وليست تطبيقية. إذ يضعه موقفه في خلاف مع الفلسفة اللاديكارتية للغة التي نجدها في هرمنيوطيقا

غادامير واللاقصدانية الفتغنشتينية عند ويمزات وبيردزلي، وإن كان ذلك بأساليب مختلفة. ويشعر هيرش أن هذين الموقفين قد أسيء فهمهما لأن من غير الممكن مطلقاً استنباط النص من المعنى نفسه، بوصفه نتيجة لوعي المؤلف القصدي الذي يخترق الكلمات وينفخ فيها الحياة. ويجادل قائلاً إن للنص معنى، وهذا راجع إلى أن المعنى شيء ينبعث من الوعي:

إذا كان لتحليلات هذا الفصل مغزى واحد فلابد من أنه المغزى الذي مؤداه أن المعنى هو شأن من شؤون الوعي وليس شأن الأشياء أو العلامات الفيزيائية. وبالمقابل يعد الوعي شأناً من شؤون الأشخاص، أما في التأويل النصي فإن الأشخاص المتضمنين هما المؤلف والقارئ. إن المعاني التي يجعلها القارئ واقعاً تكون مشتركة مع المؤلف أو تعود للقارئ وحده. وقد تنطوي هذه العبارة على إهانة لإحساسنا العميق الذي يقتضي بأن

اللغة تحمل معانيها المستقلة، إلا أنها لا تشكك في قدرة اللغة مطلقاً. بل على العكس، تسلم العبارة بأن المعنى الذي توصله النصوص كله يكون مرتبطاً باللغة إلى حد ما، وأن من غير الممكن للمعنى النصي أن يتعالى على إمكانية المعنى والسيطرة على اللغة التي تم التعبير عنه. إلا أن ما يُنكر هنا هو القول بإمكانية العلامات اللسانية التحدث عن معناها إلى حد ما - وهذه فكرة غامضة لم يتم الدفاع عنها على نحو مقنع مطلقاً (VI 23).

إن هذه الفقرة تمكننا من إبداء معارضة واضحة لهيرش وبذا فهي تدخلنا في جدال فلسفي حقيقي. وإذا واصل المرء رغبته بالتحدث عن القصد في لغة النص، فسينصب السؤال على ما إذا كان على المرء نسبة هذا القصد إلى شخص ما. ومن الممكن التحدث عن قصد النص ذاته بطريقة أكثر تحديداً. إذ إن مفهوم القصد مقيد

في التأويل ومن الضروري الإحساس بالكل لفهم الأجزاء، كما أن مفهوم القصد يحدد طريقة ارتباط الأجزاء بالكل عموماً. وتستخدم كلمة «بنية» في بعض الأحيان بهذا المعنى (على الرغم من أن البنيوية اللسانية الحديثة تستخدمها على نحو مختلف).

وعندما نؤكد أن من الأفضل التحدث عن قصد النص وليس بالضرورة عن قصد المؤلف، ينبغي لنا عندئذ أن نبين أن محاولة هيرش لربط المعنى بالوعي لا تعد مفيدة تماماً، بل، على العكس يعد مفهوم الوعي دخيلاً هنا. وعلى الرغم من أن الحجة البسيطة لن تقنع القصداني العنيد الذي سيحتاج إلى البرهان بمعناه الأقوى، إلا أنها ستقنع، في الوقت نفسه، أولئك الذين يرغبون بنظرية مفيدة تزيل النظريات غير الضرورية.

تشترك عدة اعتبارات في الاستدلال الذي يتجاوز آفاق النص ويصل إلى الوعي القاصد. إذ يشتمل مفهوم القصد التقليدي على رأي يكون فيه معنى ما ينبغي لنا قوله موجوداً قبل القول الفعلي (بوصفه «تصميم» أو «خطة» أو حتى هدف)، ولهذا يحاول الملفوظ «التعبير»

عن معنى أو فكرة تمثل بالمقابل ما يقصد قوله (على الرغم من أن القول الفعلي قد يخفق ويتحدث عن شيء مختلف). وبناء على هذا الرأي تكون اللغة غير ملائمة دائماً إلى حد ما. ومثلما تخفق اللغة المتعلقة بشعور معين في إنصاف الشعور الفعلي، تكون اللغة المتعلقة بفكرة معينة غير ملائمة لمدى أبعاد تلك الفكرة.

ويبدو صحيحاً القول إن عدم الملاءمة تكون مبنية في اللغة، لكن ذلك لا يعزى للأسباب التي يوحي بها مذهب القصد. إذ إن سبب عدم الملاءمة لا يتمثل بتعذر الوصول إلى شيء خارجي أو محايد بالنسبة للغة، بل إن عدم الملاءمة هي وظيفة اللغة نفسها بالقدر الذي تكون فيه منغلقة على ذاتها على الرغم من أنها نظام مفتوح النهايات دائماً. وتحدث الملفوظات في وقت معين إلا أن مدى أبعاد الملفوظ لا يصبح واضحاً إلا بعد ذلك، كما في حالة تحديد الشروط الضمنية سابقاً غير المعبر عنها، ويمكن تفسير عدم ملاءمة اللغة بطرق تختلف عن القصدانية السايكولوجية التقليدية من غير قبول الفرضية القائلة إن الكيانات المستقلة أو اللغة المحايدة تستحضر في اللغة لاحقاً.

إن القضية التي نناقشها هنا لا تتعلق، تحديداً، بمسألة ما إذا كانت هناك لغة ذاتية تكون «خاصة» - أي لا تصل إلا إلى الذات التي «**حدثت اللغة في ذهنها**» - بل إن القضية أعم من ذلك بكثير، وهي تتعلق بمسألة ما إذا كان الزعم بأن «المعنى هو شأن من شؤون الوعي» يفسر أي شيء حقاً وفيما إذا كان له أي استعمال فِعْلي أم لا. فهل يخبرنا الزعم القائل بأن المعنى هو نشاط «الوعي» بأي شيء حقاً؟ يتساءل فتغنشتين في «الأبحاث الفلسفية» philosophical Investigation قائلاً: «إلى من أوجه خطابي حينما أقول «أنا أملك وعياً؟» وما الغرض من ملاحظة أن تأويل ذلك الشخص الآخر للملفوظي يضاهي أو لا يضاهي، ما يجول في «ذهني» أو في «وعيي» ومن ناحية أخرى يستدل الشخص الآخر على معناه من لغتي، وعندئذ، هل يكون صحيحاً القول أن المعنى شيء يجول «في رأسي» إلا أني ربما لم أعبر عنه على نحو حسن حقاً؟ وما الذي يضفي على كلماتي أي مدلول لو لم يكن معناي؟» يشير فتغنشتين إلى أن مثل هذا الاستدلال هو «حلم لغتنا» (PI الفقرة 358) فلماذا يكون «حلماً؟» لا شك أن لدي

خبرة مؤداها أن ما قد قيل لا يعبر كلياً عما كان يُقصد قوله. وعندئذ ما الذي كان «يقصد» أن يقال؟ وما الذي كان «موجوداً» من قبل؟ هل هو المعنى؟ وهل خبرت شيئاً في وعيي لم أخبره في قولي؟

فإذا حللنا مفهوم «أن أخبر شيئاً في وعيي» إلى مكوناته، سيكون السؤال الأول هو ما المقصود بأن تخبر «الوعي» (PI الفقرة 418) إن مفهوم الوعي ينطوي على فكرة «الاستخبار» experiencing أصلاً، وأن خبرة الاستخبار هي محض وهم يرتكز على موضعه objectifying ما يجري حقاً ولا يماثل استحضار موضوع معين إلى الوعي استحضار الموضوع لعلاقة مع موضوع آخر. فالوعي ليس شيئاً، وعلى هذا الغرار لا يعد المعنى شيئاً. وإذا ظننا أن معنى الكلمة شيء نستخبره فقد تعتقد أن القصد شيء يتخذ موقعه في رؤوسنا ولا نجده في التعبير إلا بشكل عرضي، وبدلاً من ذلك يمكننا أن نطور المفهوم القائل إننا عندما نستدل على القصد من الكلمات فإننا نكتشف ما الذي «يستخبره» الشخص الآخر. ومع ذلك يمكن التساؤل: هل يعد هذا نموذجاً زاخراً بالمعنى؟ يقول فتغنشتين «سمِّهِ حلماً، فذاك لا يغير

من الأمر شيئاً» (PI الفقرة 216) وعندما نحاول اكتشاف ما تقصده الكلمات يقترح فتغنشتين أن ننظر في الطريقة التي تم بها استعمال الكلمات، وليس الطريقة التي «يُستخبر» بها استعمال الكلمات.

ولكن، ألم أقصد أنا فعلاً بناء الجملة كله (على سبيل المثال) منذ بدايته؟ إذ لا شك أنه موجود في ذهني قبل أن أقوله بصوت مرتفع! - وإذا كان موجوداً في ذهني، فلعله مايزال غير موجود عادة ضمن نظام الكلمات المختلف نوعاً ما، إلا أننا نرسم هنا صورة مظللة «للقصد»، أي بعبارة أخرى لاستعمال هذه الكلمة. فالقصد يتجسد في موقعه وفي العادات والأعراف الإنسانية. فلو لم تكن تقنية لعبة الشطرنج موجودة لما كان بإمكاني أن أقصد لعب هذه اللعبة. وقدر ما أكون قاصداً بناء جملة سلفاً

فإن هذا يتحقق بفعل الحقيقة التي مؤداها أن بإمكاني التحدث عن اللغة المعنية» (PI الفقرة 337).

فاللغة لا تعد ظاهرة تُستخبر، بل إنها تتمتع بالمكانة المنطقية نفسها التي تتمتع بها مفاهيم معينة مثل الوعي والخبرة طالما أنها ترمز إلى الطابع الذي تظهر فيه ظواهر معينة. كما أن اللغة تجعل شيئاً ما، مثل القصد، ممكناً، وليس العكس. ومن ناحية أخرى لا تعد اللغة ظاهرة غير مجسدة، بل إنها لا تظهر نفسها إلا في مواقع معينة. فعندما يتحدث أحدهم عن اللغة، يتحدث عن الاستعمال، كما أن هذا الاستعمال يحول، تقريباً، من غير الإفادة من مفهوم الوعي. ويعد ر. ريس R. Rhees محقاً تماماً بشأن ذلك حينما لاحظ خلال كتاباته ضد أ. ج. آير A. J. Ayer حول إمكانية ابتداع لغة خاصة، قائلاً:

لا شك أن بالإمكان ابتداع تعبيرات جديدة، وحتى لغات جديدة إلى حد ما. إلا أن الأمر يختلف بشأن ما إذا كان أي شخص قد ابتدع اللغة. فلو

كانت اللغة وسيلة أو منهجاً يتبناه الناس، لكان بإمكان الشخص عندئذ فعل ذلك. إلا أن الأمر ليس بهذه الصورة، فأنت تستطيع التحدث، بسهولة، عن ابتداع شخص ما لتجارة ما، والأمر يكون أكثر سهولة من ذلك في الحقيقة لأن هذا الشخص قد ابتدع ما يمكن تسميته بالاستعمال والمعنى. وأنا لا أغالي بقولي حدّ إن كلامي يكون خارج نطاق قدرات أي شخص، بل أنا أقول إن هذا أمر غير مفهوم[15].

ولا تعد هذه الحجة جديدة لأنها تتضمن الكثير من اعتراضات القرن التاسع عشر على فكرة تفسير «أصول» اللغة، إلا أنها تبين أن المكانة المنطقية التي يحظى بها مفهوم اللغة لا تماثل مكانة مفهوم المواضيع المفهومية في العالم. إذ يمكن القول إن ظهور اللغة متزامن مع ظهور العالم، أي أن اللغة جزء من العالم، ولابد من التمييز بين هذين المعنيين. إذ إن الفكرة القائلة أن اللغة تأخذ

«معناها» من الحياة التي تتنفس بالعلامات الصادرة عن «وعي» الأشخاص الفعليين، تخلط بين مفهومي اللغة هذين، إذ تختلط المسألة الاستخبارية مع المسألة النحوية مما يجعل الأولى دخيلة هنا.

وقد أشار كتاب «**الأبحاث الفلسفية**» بدقة إلى غرابة الخلط بين العلامة النحوية والمضمون الاستخباري في الفقرة (432): «تبدو كل علامة بحد ذاتها ميتة، فما الذي ينفخ فيها الحياة؟ - إذ إنها تكون حية عند الاستعمال، فهل تنفست الحياة فيها عند الاستعمال؟ - أو هل أن الاستعمال هو حياتها؟ إن مفهوم الوعي الذي ينفث المعنى في العلامات اللسانية التي يقول عنها هيرش إنها «ميتة» بحد ذاتها، يعد مفهوماً دخيلاً بسبب ذلك، ويكون أشبه بخنفساء يُفترض أنها موجودة في أحد الصناديق إلا أن من غير الممكن ملاحظتها. وطالما كان لكلمة «خنفساء» استعمال - يشير إلى ما هو موجود في «الصندوق - يظل معنى الكلمة كامناً في استعمالها وليس في ارتباطها بالشيء الخارجي» (ينظر: PI الفقرة 293). وبذا تكون خبرة معنى الكلمة أو الوعي

التي تمنح الحياة للعلامات اللسانية الميتة مؤلفة من بناءات نظرية عديمة النفع.

ولا تزعم حجج فتغنشتين هنا أن مفهوم القصد هو محض هراء. بل إن هناك حالات يكون فيها البحث عن القصد - كما هو الحال في المحكمة القانونية، مثلاً، صالحاً إذ يمكن الاستدلال على القصد، على نحو غير مباشر من الحقائق الملاحظة المختلفة ويمكن أن نستنتج بصواب أن «الفاعل قصد سرقة المصرف» (PI صفحة 214). وعلى هذا الغرار لا يوجد مجال للشك في أن بإمكان الكلام أداء الأفعال أيضاً، ويكون لهذه الأفعال معنى غير محدد بمعنى الكلمات. فعندما يقول الطفل إنه أصيب بأذى لا يمكن أن يكون قد طلب إلا الشعور بالتعاطف معه وكأنه إبلاغ حقيقي عن الألم. إلا أن لكلمة «معنى» مدلولاً آخر يرتكز، إذا تم تطبيقه، على معنى الفعل أو معنى الكلمات، وينبغي عدم الخلط بين هذه المدلولات. فقد يكون معنى الفعل الذي أراده المؤلف (بوصفه شخصاً بايوغرافياً وبوصفه فناناً) هو ابتداع عمل فني أدبي يمثل كلاً تاماً في ذاته. ومع ذلك لا يؤثر هذا القصد في معنى كلماته - ولا ينبغي أن يقوم بذلك،

لضرورة أن يكون العمل متمتعاً بوصفه الاستقلالية بفضل قصده المحدد. وعندئذ يمكن أن يقال إن العمل يمتلك مقاصده الذاتية.

وعلى العكس مما يعتقده هيرش، لا يحمل الأمر أي معنى عندما نتحدث عن قصد النص، ولاسيما التحدث عن قصد النص الأدبي أو القصيدة. فلكي نتعلم كيف تتلاءم أجزاء صورة ما، مثلاً، معاً، ينبغي لنا أن ننظر في شكل الصورة بوصفها كلاً واحداً. لذا فإن قصد المؤلف أشبه بشكل الصورة. وبناء عليه ماتزال عبارة فتغنشتين في عمله الموسوم «تراكتاتوس tractatus» تؤكد أن: «من غير الممكن للصورة أن تصور شكلها: بل تعرضه» (2.172). لذا، يعد القصد شيئاً مختلفاً عن القصيدة كما أنه لا «يصاحب» القصيدة. وهذا هو السبب الكامن خلف تطلع الناس في أحيان كثيرة إلى ما وراء النص بحثاً عن قصد المؤلف: فهم لم يشاهدوا ما تم عرضه.

إن للتحدث عن قصد النص فائدة نظرية كامنة تتمثل في تحاشي المفردات التقليدية الخاصة بفلسفة الوعي الديكارتية، وهو بذلك يتحاشى تناقضات لغة الذات –

الموضوع. وتتمتع فلسفة فتغنشتين، فضلاً عن فلسفة هيدغر، بهذه المزية. ومع ذلك، فحالما يلغي اللجوء إلى وعي المؤلف، تبقى عندئذ الأسئلة الأخر والتي من بينها السؤال الدائر حول الكيفية التي يحدد بها المؤول قصد النص. وقد قدمت نظرية غادامير الهرمنيوطيقة الجواب عن ذلك حين قال غادامير إن النص يشترك في الحوار التأويلي.

الهوامش

1) Wilhelm Dilthy, **Gesammelte Schriften**, Vol. VI 1 (Leipzing and Berlin, 1927)، وقارن: H. - G. Gadamer, WM, P. 209 وقارن أيضاً: Wolthart Pannenberg. "**Hermeneutics and universal history**" in: istory and Hermeneuic (New York: Harper & Row, 1967), p. 129.

2) ينظر: E. D. Hirsch, Jr -, **Validity in Interpretation** (New Haven: Yale University Press, 1976), p. 242 (سنرمز له من الآن بالرمز VI).

3) المصدر نفسه، من مقالة سابقة ألحقها في كتابه Validity in Interpretation. وقد بين هيرش في هذا الكتاب أنه ما عاد بحاجة إلى الحديث عن التحقق من التأويلات بل عن الصلاحية فقط: «إن التحقق يعني إظهار أن النتيجة صائبة، في حين أن الصلاحية تظهر أن النتيجة صائبة تماماً

على أساس ما هو معروف» (VI 171). وستتجلى في القسم الثاني من هذا الفصل صعوبات هذا التفريق.

*) لقد رجعنا إلى كتاب هيرش «الصحة في التأويل» (**Validity in Interpretation**)، فلم نجد أنه استعمل مصطلح «مغالطة سندريلا»، ولكنه أوحى بذلك في النص المثبت في (p. 36). (المترجمة).

*) يرى هوي - مؤلف الكتاب - أن هيرش في الوقت الذي يريد فيه تحاشي الوقوع في مغالطة سندريلا، لا ينتبه إلى أنه يقع في الدور الفاسد، (المترجمة).

4) يعترف هيرش بأن مصطلح «الكلمات» يستعمل، بشكل تقريبي، ليعني لا مجرد الكلمات الفردية حسب، بل «تجمعات من الكلمات أشبه ما تكون بالجمل، ولكنها أكبر منها» (VI 85 n. 10).

5) ينظر: Gilbert Harman, **Thoight** (Princeton University Press, 1973), p. 10.

6) W. F. Quine, **Words and Objections**, ed D. Davidson and J. Hintikka (Dordrech: Reidel, 1969), p. 306. وينظر أيضاً: Richard Rorty", **Indeterminacy of Translation and of Truth**", Synthese .23 (1972), 448 and 461 n. 20

7) ينظر أيضاً: "Rorty. "**Indeterminacy**.

*) رواية «ويفرلي» ظهرت عام 1814، من الروايات التاريخية المهمة التي يقول جورج لوكاش في كتابه «الرواية التاريخية» أنها تكشف عن براعة سكوت في تصوير العظمة التاريخية لشخصية مهمة والدور التركيبي والثانوي الذي تلعبه الأخرى، ولهذا يقول عنها بلزاك أنها تحاكي فعل التاريخ، (المترجمة).

*) تترجم sense بـ «المعنى»، وحتى لا تختلط بمفردة meaning اقترح بعض المناطقة ترجمتها بـ «فحوى» أو «مغزى» (المترجمة).

8) Gotlob Frege, "**Logik**" Schriften Zur Logik Und prachphilosophic, Aus dem Nachlass, ed. Gottred Gabriel (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1971), p. 49.

9) Frege, "**uber Sinn und Bedeutung**", Kliene Scgriften, ed. Ignacio Angelelli (Darmstadt: Wissenschaflisch Vuchgesellschaft, 1967), p. 148-149 وهي في الأصل: p. 32 -33.

ينظر أيضاً: Scgriften Zur Logik und Sprachphilosophie, Aus dem Nachlass ولغرض الاطلاع على مزيد من المعلومات عن الشعر، ينظر الصفحات: p. 25, 32, 40-49, 84-89.

10) Frege, "**Ausfuhrungen uber Sinn und Bedeutung**", Nachlass, p. 32.

11) Frege, "**Logik**", Nachlass, p. 46-48.

12) W. K. Wimsatt, Jr. and Beardsley, "**The Intentional Fallacy**", In: W.K. Wimsatt, Jr., The verbal Icon = Studies in the Meaning of Poetry (New York: Noonday Press, 1954, 1966)، (والذي سنشير له من الآن باسم «Verbal Icon» [الأيقونة اللفظية]).

ولغرض الاطلاع على إعادة تقويم Wimsatt للمغالطة، ينظر مقالته: The disciplines of Criticism: Essays in Literary theory, Interpretation, and History, ed. Peter Demetz et al (New Haven: Yale University Press, 1968) في "**Genesis: A fallacy Revisited**".

وعلى الرغم من أن هذه المقالة تذكر بعض أعمال Hirsch، إلا أنها اكتملت قبل ظهور "Validity in Interpretation" ويؤكد ويمزات مجدداً استنتاجه أن «قصد الفنان الأدبي، بوصفه قصداً، لا يعد أساساً صالحاً لتأكيد حضور

مزية أو معنى في حالة معينة من العمل الأدبي، ولا هو بالمعيار الصالح للحكم على قيمة ذلك العمل» (P. 195). وقد رد مونرو بيردزلي على نحو مباشر على كتاب "Validity in Interpretation". وفي مقالته: «**Textual Meaning and Authorial Meaning**» التي ظهرت جزءاً من ندوة حول كتاب Hirsch المنشور في ((Genre (I, no. 1، يرى بيردزلي أن «ثمة شيئاً غريباً يخص مفهوم المعنى «المرغوب به» ويؤكد، على نحو دقيق ومحقق، نتائج موقفه الذي يجد فيه أن «النصوص تكتسب معنى محدداً عبر تفاعلات كلماتها من غير دخول إرادة المؤلف» (p. 172).

13) **Verbal Icon**, (p. 3). وفي: «Genesis: A Fallacy Revisited» يميز ويمزات بين الفهم والتقويم على نحو أكثر وضوحاً، وأعاد كتابة هذه الجملة تأسيساً على ذلك: «أن قصد المؤلف أو تصميمه ليس متاحاً ولا مرغوباً به بوصفه معياراً للحكم على أي من المعنيين أو على قيمة عمل الفن الأدبي» (p. 222).

*) le chat (قطط) قصيدة شهيرة لبودلير في مجموعة «أزهار الشر» Les Fleurs du Mal، التي أصدرها عام 1875، والتي جاءت متضمنة مقطوعات تصور الأجسام المتحللة والحس المادي.. فرُفع أمره إلى القضاء الفرنسي فأدانه بغرامة مقدارها 300 فرنك. (المترجمة).

14) Ludwig Wittgenstein, **Philosophical Investigations** (New York: Macmillan, 1965) الفقرة 416، صفحة 125 (سنشير له من الآن بالرمز PI).

15) R. Rhees, "**Can There Be a Private Language?**" In: Wittgenstein: The philosophical Investigations, ed. George pitcher (Garden City, N. Y: Doubleday, 1966), p. 275.

*) تراكتاتوس: رسالة منطقية فلسفية Tractatus Logic Phylosophicus، ظهر عام 1922 - كتب مقدمته برتراند رسل، وعدّه جمهرة من المؤرخين النقطة التي التقت عندها حلقة فيينا (المترجمة).

في لقاء الآخر
حديث مع تزفتان تودوروف

حاوره: جاك لوكومت

ترجمة إبراهيم صحراوي

مقدمة المترجم

أ - تزفتان تودوروف لغوي ومنظِّر أدبي وكاتب فرنسي من أصل بلغاري. من مواليد سنة 1939. اشتهر بكونه أحد كبار منظِّري ودارسي النظرية البنيوية في مدرستها الفرنسية وما تفرَّع عنها من مناهج وتيارات. ألَّف في هذا المجال كتباً كثيرة معروفة

لدى نقاد الأدب ودارسيه خصوصاً منهم المهتمين بالتيارات الحداثية التي راجت في النصف الثاني من القرن المنصرم. معظم هذه الكتب مذكور في متن اللقاء. تحول في نهاية السبعينات إلى دراسة تاريخ الفكر والفن والأخلاق مهتماً بقضايا التقاء الثقافات (حوار الحضارات؟) والإنسانية والشمولية والاستبداد وما إلى ذلك. وفي هذه المجالات أيضاً له كتب عديدة مذكور بعضها في متن اللقاء كذلك. وهو مدير أبحاث في المركز الوطني للبحث العلمي في فرنسا **CNRS**.

ب - مجلة «**العلوم الإنسانية - Sciences Humaines**» هي مجلة علمية فكرية فرنسية شهرية، تهتم كما يدل على ذلك - اسمها بمجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية والفكر المرتبط بها.

ج - «فلسفات عصرنا - Philosophies de notre temps» كتاب ظهر عن منشورات «العلوم الإنسانية» في فرنسا سنة 2000م. يلقي نظرات عامة على الفلسفة في فرنسا وفي الغرب عامة

بتياراتها وقضاياها وأعلامها، عبر استعادة مقالات لكتاب مختلفين سبق نشرها في المجلة المذكورة منقحة ومزيدة وكذا لقاءات مع مفكرين وفلاسفة معروفين، كما يضم الكتاب نصوصاً غير منشورة سابقاً. يقع في 359 صفحة من القطع المتوسط موزعة على خمسة فصول ومقدمة وملاحق. الفصول هي: نظرات على الفلسفة المعاصرة، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الفلسفة والسياسة، الفلسفة الأخلاقية، فلسفة العلوم، الروح والفكر، في البحث عن المعنى.

د - اللقاء الموالي الذي نقترحه على القراء العرب، أجراه الصحفي العلمي جاك لوكومت، ونشرته المجلة المذكورة في عددها رقم 72 لشهر مايو 1997م. ونشر في الكتاب المشار إليه في الفصل VII، الصفحة من 271 إلى 278. نتعرَّف عبره على المسار العلمي للرجل وبعض ملامح فكره.

بعد أن كان في واجهة الدراسات الأدبية لعشرين سنة، أصبحت تساؤلات تزفتان تودوروف تتعلَّق أكثر

فأكثر بقضايا مثل التقاء الثقافات، الشمولية، حاجة الإنسان للاجتماع.

العلوم الإنسانية: أنتم من أصل بلغاري وتعيشون منذ سنوات طويلة في فرنسا التي أمضيتم بها كل مساركم المهني. هل تستطيعون أن تصفوا لنا في كلمات مساركم الشخصي والجامعي؟

تزفتان تودوروف: كوني ولدت في بلغاريا، تلقيت كل تعليمي بما فيه الجامعي ضمن سياق شيوعي. في الجامعة درست الآداب السلافية بلغة البلد. حينها وكان عمري أربعاً وعشرين سنة جاءتني أول فرصة للقدوم إلى الغرب لمدة سنة. بدون تردد اخترت باريس التي كانت لها عندنا نحن البلغاريين - نوعاً ما - هالة لا نستطيع أن نعرف سببها بالضبط. جئت إذن لأمضي مبدئياً سنة واحدة من العمل بعد نهاية دراساتي الجامعية، لكن هذه الفترة امتدت، وفي النهاية بقيت في فرنسا وأسست فيها بيتاً عائلياً ومارست فيها نشاطي المهني، ثم اكتسبت الجنسية الفرنسية.

العلوم الإنسانية: كيف تم اندماجكم في الأسرة العلمية الفرنسية؟

تزفتان تودوروف: عند وصولي إلى فرنسا كانت شهادتي تعادل المنهجية التي تتناسب مع نهاية الدراسة الجامعية في بلغاريا. كنت أتوق حينها إلى دراسة النظرية الأدبية، أي الاهتمام بأشكال الخطاب الأدبي، لكن لم يكن يوجد شيء من هذا القبيل في الوسط الجامعي الفرنسي. كانت التحليلات الأدبية في فرنسا في هذه الفترة تتمثل في دراسة الإنسان والأثر متلازمين، بما أنه - أي الأثر - أداة أساسية في فهم الإنسان الذي أصبح بدوره في إطار دائرية جد معروفة أداة الفهم الحسن للأثر. لم يكن هناك إذاً فكر شامل خاص بالخطاب الأدبي، لكن هذا لم يمنع نقاداً كباراً من أن يؤلِّفوا كتباً جميلة. لكن السائد لم يكن التوجه الذي يهمني.

كانت عزيمتي إذاً مثبَّطة إلى أن تعرَّفت على رولان بارت، الذي تابعت درسه لأول مرة في خريف 1963م، ثم أنجزت تحت إشرافه دكتوراه الحلقة الثالثة وأصبحت أطروحتها فيما بعد كتابي الأول: الأدب والدلالة، المنشور سنة 1967م.

كان رولان بارت أستاذاً متحرراً (ليبرالياً) جداً، لم يكن يبحث إطلاقاً على التأثير فينا. بل كان على

العكس من ذلك يترك نفسه يتأثر بمستمعيه. تعلمت منه كثيراً إذاً، لكن ربما تعلمت منه في المستوى الإنساني أكثر مما تعلمت منه في المستوى العلمي البحت.

تمثَّل أول عمل جامعي لي بعد وصولي إلى فرنسا في ترجمة نصوص الشكلانيين الروس[1]، شكَّل هذا العمل مادة كتاب: نظرية الأدب، الذي عرَّف بنصوص كانت مجهولة في فرنسا. اشتغلت حينها بمعية أناس مثل جيرار جونات، كانت لنا في التفافنا حول رولان بارت، الرغبة نفسها في التفكير في نظرية للأدب لا تستهلك نفسها في التعرُّف على هذا الأثر أو ذاك. أنتجت هذه الرغبة العدد 4 من مجلة Communications الذي خُصص للسيميولوجيا، ثم العدد 8 من المجلة نفسها الذي خُصص للتحليل البنيوي للنصوص، وقد شاركت في العددين، ثم في أعداد أخرى: المحتمل، البلاغة... إلخ.

العلوم الإنسانية: هذا العدد الشهير رقم 8، الذي أعيدت طباعته في كتاب مرات عديدة فيما بعد...

تزفتان تودوروف: بالضبط. في هذا العدد عرَّفت بتقاليد أجنبية في التحليل الحكائي، مثلاً ما أنجز في ألمانيا

سنوات الـ 20 أو الـ 30، أو في الولايات المتحدة وفي انجلترا. بعد ذلك واصلت هذا العمل بالإشراف رفقة صديقي جيرار جونات على سلسلة *poétique* «الشعرية» عند دار سوي – Seuil للنشر. وهكذا عملنا على ترجمة آثار ألمانية وإنجليزية وروسية لجعلها في متناول الطلبة الفرنسيين.

بعد أحداث مايو/ أيار 1968م أنشئت جامعة باريس VIII، فكنت ضمن اللجان المحضِّرة لبرامج هذه الجامعة، التي استطاعت تنظيم برنامج تعليم الأدب بطريقة جد مختلفة. وشيئاً فشيئاً فرضت هذه الطريقة الجديدة نفسها في الكليات الفرنسية.

في بداية سنوات الـ 70، دارت أبحاثي حول القص، وجُمعت دراساتي في الموضوع في كتابين: شعرية النثر – *Poétique de la pros*، و: أنواع الخطاب *Les Genres du discours*، الذي صدر أيضاً في سلسلة كتاب الجيب بعنوان: مفهوم الأدب *La Notion de littérature*.

العلوم الإنسانية: فيم يتمثل بالضبط إسهامكم في هذا المجال؟

تزفتان تودوروف: سار إسهامي أساساً في اتجاهين. من جهة لعبت دور الوسيط بين تقاليد وطنية مختلفة (فرنسية، أنجلوأمريكية، ألمانية وروسية) لكن أيضاً بين مدارس فكرية مختلفة، كاللسانيات مثلاً علم الجمال، فلسفة اللغة، البلاغة، التأويل (الهرمينوطيقا).

من جهة أخرى انصب اهتمامي بصورة خاصة على نموذج من القص يتطور ليس بإضافة أحداث جديدة بل بتحسين معرفتنا بالأحداث نفسها. إضافة إلى هذا صحيح جداً ألا نتحدث عن نموذجين من القص، بل عن مبدأين يعملان في كل قص، مبدأ تتابع ومبدأ تحول.

اهتممت بعد ذلك كثيراً بتحليل المعنى بدراسة كيفية انتظام الجمل المختلفة في نص ما لإيجاد معناه. إنها قضية لا تخص فقط النصوص الأدبية بل أيضاً النصوص الفلسفية أو النصوص السياسية. بحثت في هذا الموضوع بضع سنوات مما أنتج كتباً مثل: الرمزية والتأويل – Symbolisme et interprétation و: نظرية الرمز – Théorie du symbole. اهتممت أيضاً بقضايا تاريخ النقد وتاريخ الجمال. كل هذا حتى نهاية سنوات الـ 70، الفترة التي حدث فيها تحول كبير في عملي.

العلوم الإنسانية: بالضبط، ابتداء من سنوات الـ 80 غيَّرتم على نحو محسوس مركز اهتمامكم. بعد أن كنتم منظِّراً للأدب أصبحتم تتناولون موضوعات اجتماعية وأخلاقية.

تزفتان تودروف: لفهم أصل تغير وجهة أبحاثي تنبغي العودة إلى ما حدثتكم عنه مما يتعلق بالإيديولوجيا القاسية التي كانت مهيمنة على التعليم في بلغاريا. لما جئت إلى فرنسا كانت إحدى محفِّزاتي الأساسية أن أقوم بدراساتي الأدبية خارج مجال الإيديولوجيا، أي بإبعاد الجوانب السياسية والأخلاقية وحتى الجمالية. لكن ومع السنين تركت فكرة أن كل ما يأتي من المجتمع لا يمكن إلا أن يكون اضطهاداً وكذباً. جعل مني الاندماج في فرنسا تدريجياً شخصاً آخر مختلفاً.

أحسست عندها إذاً بنوع من القلق، انتابني الإحساس فجأة أنني أمضي وقتي في صقل أداة لا أجرؤ على استعمالها. كنت أنادي بالتحليل البنيوي للنصوص دون أن أعرف حقيقة النتيجة التي يمكن الوصول إليها. منذئذ تساءلت عن موضوع الدراسة التي يمكن أن تُطبق عليه هذه الأداة. أعتقد اليوم أنه لا يمكن أن يوجد فصل

تام بين الذات الدارسة والموضوع المدروس. بعبارة أخرى لا يمكن التقدم حقيقة في العلوم الإنسانية إلا إذا كان قسم من تجربة الفاعل موجود أو متضمَّن في الموضوع المدروس، وهو ما لا يوجد بطبيعة الحال في العلوم الطبيعية لما تقوم بدراسة النباتات مثلاً أو الرخويات.

ابتداء من تلك اللحظة لم أهتم إلا بالموضوعات التي أحس أنها تحفِّزني وجودياً. أول عمل لي في هذا الاتجاه كان الكتاب الذي يحمل عنوان: غزو أمريكا – La Canquéte de l Amérique، يؤثِّر فيَّ هذا الموضوع بصفة خاصة بما أنه يتعلق بالتقاء الثقافات، إشكالية وحدة النوع الإنساني وتعدد الثقافات، الإشكالية التي أعيشها أنا في بلد له ثقافة تختلف بقدر كاف عن ثقافة البلد الذي نشأت فيه.

التفتُّ بشكل خاص إلى غزو المكسيك، لأن هذا التاريخ موثَّق جيداً. فلا توجد فقط حكايات الـ Conquistadores – الغزاة؟ وحكايات المبشِّرين والرحالة من كل نوع، ولا توجد أيضاً فقط نصوص الفلاسفة المبهورين بهذه المنطقة من العالم، بل هناك كذلك وثائق

عديدة مصدرها الطرف الآخر، وثائق تعبر عن نظرة المنهزمين على نحو ما.

العلوم الإنسانية: ما هي النتائج التي استخلصتموها من هذه القراءات؟

تزفتان تودوروف: أتطرق في هذا الكتاب إلى موضوعين كبيرين. يتعلق الأول بصيغ التواصل. لم تنصرف عناية المؤرخين الذين اهتموا بالثقافة والعقليات إلى كيفيات التأويل والتواصل إلا نادراً. لكن وأنا أقرأ حكايات اللقاء بين كورتس - *Cortés*(*) وموكتوزيما - *Moctezuma*(**) اندهشت بطريقتهما المختلفة جذرياً في التواصل. التواصل عند الأزتيك هو أولاً وقبل كل شيء خاضع لقواعد طقوسية، بينما هو أداة أو إجراء خالص، عند كورتس الذي هو إلى حد ما تلميذ عجيب لماكيافيللي، فالمهم هو الهدف فقط وهو مستعد للتحرر من كل القوانين الموجودة. يبدو لي أنه يمكن لهذا الاختلاف أن يلقي الضوء على الانتصار المذهل لحفنة من الإسبان على جيش الأزتيك الكبير.

الموضوع الثاني يتعلق بلقاء «الآخر»، كانت

أطروحتي هنا أنه يوجد طريقان مكمِّلان للقضاء عليه: نعترف باختلافه لكننا نحكم بدونيته، أو نحكم بأنه مساوٍ لنا لكننا عندها نتجاهل هويته. نتيجة الطريق الأول هي الاستعباد، ونتيجة الثاني هي الإدماج الاستعماري.

العلوم الإنسانية: سنوات بعد ذلك تناولتم مجدداً إشكالية «تعددية الثقافات - وحدة النوع الإنساني» في كتاب نحن والآخرون الذي هو كتاب في تاريخ الفكر الفرنسي.

تزفتان تودوروف: حقاً بعد أبحاثي حول غزو أمريكا، كنت أود تطوير البحث المفاهيمي للنظرة الملقاة على الآخر. لهذا الغرض اتجهت نحو الخطاب الذي تناول هذا الموضوع حاصراً اهتمامي بالتقاليد الفرنسية في هذا المجال فيما بين مونتانيي(***) وليفي ستراوس(****) اخترت خمسة عشر مؤلِّفاً بدوا لي الأكثر تمثيلاً بدراسة فكرهم عبر الموضوعات الكبرى مثل الأحلام الكونية أو النسبية، العرق، الأمة، الغرابة.

استخلصت من محاورة هؤلاء الكتاب فكرة أنه

لا يمكننا توبيخ الأنوار على تحول الفكر الإنساني (المتمثَّل في أحسن صوره من طرف مونتيسكيو وروسو) الذي حدث في القرن التاسع عشر خصوصاً عبر العلمية أو الوطنية أو الفردية المتطرفة. أُؤيِّد أيضاً أطروحة أكثر فلسفية وهي تحديد إنسانية جديدة والدفاع عنها، إنسانية نقدية، تحتفظ بالمرجعية الكونية دون تجاهل أهمية الثقافات أو المجتمعات الخصوصية.

العلوم الإنسانية: حديثاً، اهتممتم أيضاً بالشمولية.

تزفتان تودوروف: منذ تغيُّر وجهتي أخذت كل كتاباتي مكانتها في هذا المنظور الذي هو فهم السلوكات الإنسانية، لكن المتناولة من جوانب مختلفة. موضوع ثان أتى بعد موضوع التقاء الثقافات هو موضوع الشمولية. من جديد تفاعلت مع هذا الموضوع بفعل تجربتي الشخصية السابقة. سقوط جدار برلين سنة 1989م مكنني من إيجاد الفكاك اللازم لدراسة الشمولية كموضوع منفصل عني شخصياً. كنت طوال ما كان النظام الشيوعي قائماً أحسن أن جزءاً مني شخصياً كان مايزال تحت هذا النظام حتى وإن كان هذا الإحساس لا يعود إلا لكون والدي يعيشان دائماً في بلغاريا. ولم يكن

بإمكاني أن أعرف إن كان هذا الأمر مني فعل معرفة أم هو فعل نضال.

تركزت تساؤلاتي عن الشمولية على الحياة الأخلاقية للفرد ذلك أنني أعتبر أنه بإمكان الظروف القاسية في المعسكرات أن تلعب دور المنظار المكبِّر للبنية الأولية للحياة الأخلاقية. الكتاب الذي نتج عن هذه الدراسة وهو: في مواجهة القصي – Face à l extrême، يتموقع في الخط المستقيم لأعمالي الحديثة جداً لكنه بعيد كثيراً عما أنجزته سابقاً، ذلك أن الأمر لم يعد متعلقاً باللغة. في هذا الكتاب أوسِّع بداية تحليلاً للفضائل بالتمييز بين الفضائل البطولية والفضائل اليومية. هناك اختلافات كثيرة بينها خصوصاً وأن الصف الثاني منها هي بالضرورة في خدمة أناس آخرين واضحين متفردين. بينما يعمل الصنف الأول مبدئياً في خدمة تجريدات كالكمال الإنساني أو البطولة المثالية أو الوطن أو البروليتاريا العالمية.

أحاول أيضاً أن أجعل أطروحة «اعتيادية الشر – *la banalité du mal*» واضحة، وأحاول تحليل التصرفات التي تسهِّله: التجزيئ، نزع صفة الشخص، التمتع

بالسلطة، أتأمل أخيراً الاستعمالات الممكنة التي بحوزتنا للماضي: أنا ضد الجمود، أنا مع جعل الماضي أداة على نحوٍ ما. وواصلت هذا التأمل في كتيب صغير عنوانه: «تعسُّفات الذاكرة – *Les Abus de la mémoire*»، وقد حلَّلت من جهة أخرى حالة خاصة، قريبة من الحالات السابقة فيك «تراجيديا فرنسية – Une tragédie française».

العلوم الإنسانية: بالضبط، كتبتم في «في مواجهة القصي» أنه ليس بإمكاننا استخلاص جديد من موضوع الشمولية حول الإنسان. هنا يبدو لي سؤال موجَّه إليكم بالتدقيق: «من هو الإنسان حتى يتصرَّف كما يفعل الآن؟».

تزفتان تودوروف: سأكون وفياً لـ: روسو الذي هو هنا فيلسوفي المرجعي لما يقول إننا سيئون بالأشياء نفسها التي تقودنا إلى أن نكون طيبين، أي «اجتماعيتنا»، عيشنا بعضنا مع بعض وبحريتنا.

إذا كان هناك شيء يحدد الإنسان فهو ما يسميه روسو بـ: «قابلية الإتقان، القدرة على التغير. ليست

للإنسان طبيعة، له ثقافات فقط، وتكمن هويته في إمكانية أن تكون له هذه الثقافة أو تلك.

العلوم الإنسانية: في أحد كتبكم التالية: «الحياة المشتركة – La Vie commune » ينصب اهتمامكم على العلاقات بين الأشخاص.

تزفتان تودوروف: حقيقة، بعد تحليل العلاقات بين الجماعات، أردت تعميق جانب آخر للغيرية: العلاقات مع الآخرين. في هذا الكتاب أتطرق إلى هذا الموضوع بواسطة تاريخ الأفكار، لكن بتغذية فكرتي بعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. يتعلق الأمر نوعاً ما بعمل في الأنثروبولوجيا العامة، تخصص قد لا يستحق أن يتواجد على نحو مستقل لكنه شيئاً ما المحور المشترك للعلوم الإنسانية التي تهتم بالتساؤل عما هو الإنسان. قولي هو أن الإنسان اجتماعي دائماً وإحدى نزوعاته الأساسية في علاقاته مع الآخرين هي الحاجة إلى الاعتراف. أواصل حالياً هذا العمل، لكن بشكل أكثر تاريخية بدراسة كيف شكَّل بعض المفكرين والكتاب نوعاً من الاستقلالية الإنسانية المثالية. أطرح على

الخصوص سؤالاً غرضه معرفة ما إذا كانت الإنسانية تمثل بالضرورة فردانية.

العلوم الإنسانية: ما الذي تريدون قوله؟

تزفتان تودوروف: يمكن أن يستعمل مصطلح «الإنسانية – humanisme » على أنحاء عدة. هو من جهة الفلسفة الخفية للديمقراطية. لكن استعمالاً مخادعاً لهذا المصطلح ساعد على تغطية السياسة الاستعمارية طوال القرن التاسع عشر. يمكن الحديث عن الإنسانية أيضاً بمعنى آخر: لمدح الإنسان، للتعبير عن الإيمان الشخصي بقيمة الكائن الإنساني. لكن هذه ليست وضعيتي ذلك أن الكائن الإنساني أظهر بعمق أنه قادر على إهانات أشد من هذه.

بالنسبة لي الإنسانية تصور يتعارض مع المذهب الملازم للمجتمع التقليدي في شرعية القانون. هل القانون أي قواعد الحياة في مجتمع ما، حسن وشرعي لأن التقليد أو التاريخ هو الذي أعطانا إياه؟ أم أنه حسن لأننا نحن الذين أردناه؟ لقد بدأت الديمقراطية منذ اللحظة التي انتقلنا فيها من الإجابة الأولى إلى الإجابة الثانية.

الإنسانية بالنسبة لي تكرِّس من دون شك مبدأ استقلالية الشخص والجماعة لكنها تضيف إلى هذا أن هذه الاستقلالية مرتبطة بالضرورة بالحفاظ على البعد الاجتماعي وعلى القيم التي تتجاوز الفرد. إنها كما يقول الفيلسوف إيمانويل لوفيناس إنسانية الإنسان الآخر. أي أن الآخر هو فقط الذي بإمكانه أن يشكِّل قيمة عليا بالنسبة لي. هكذا تفترض الإنسانية أنه توجد قيم أسمى مني يمكنني أن أضحي في سبيلها بحياتي، كأن يتعلق الأمر بالوطن مثلاً أو بكائن إنساني آخر كابني مثلاً أو زوجتي.

بحثي الحالي ينصب على الموروث الإنساني الفرنسي من مونتانيي إلى بنجامين كونستان مروراً بديكارت وروسو. أحاول أن أبيِّن أن مطلب الاستقلالية لدى هؤلاء لا يعني تهديم النسيج الاجتماعي («الفردية») أو رفض كل قيمة متعالية (المادية).

الهوامش

أ - هوامش الأصل:

*) مدير أبحاث بالمركز الوطني للبحث العلمي CNRS نشر كتباً عديدة منها: في مواجهة القصي، سوي 1991، غربة الإنسان - L Homme dépaysé، سوي 1996م. الحديقة غير الكاملة، غراسيه 1998م.

1) جماعة من نقاد الأدب واللغويين العاملين في روسيا فيما بين 1915 و1930م، كانوا أول من درس بنية النصوص الأدبية، تطور العقدة مثلاً، وضعية السارد بالنسبة لما هو بصدد سرده أو النظام الإيقاعي للبيت.

أ - هوامش الترجمة:

*) كورتس (هرنان)، (1485-1547) مكتشف إسباني. غزا إمبراطورية الأزتيك في المكسيك وقضى عليها.

**) موكتوزيما الثاني، إمبراطور الأزتيك (نحو 1479-1520م)، على أيامه غزا الإسبان المكسيك وقضوا على الإمبراطورية الأزتيكية.

***) مونتانيي - Montaigne، (ميشال إيكام)، (1533-1592م) مفكر وفيلسوف فرنسي معروف. صاحب الكتاب الشهير Essais، معروف عنه انتقاده لبربرية الإسبان وفظائعهم أثناء غزوهم للقارة الأمريكية.

****) ليفي ستراوس (كلود)، من مواليد القرن العشرين. إنتروبولوجي فرنسي معروف. له أبحاثٌ ودراسات كثيرة في الأنتوبولوجيا، هو أحد أعلام النظرية البنوية. اشتهر بكتابه: الأنتربولوجيا البنوية - Anthropologie structurale.

* * *

الشعر الإيكولوجي

فيكتور بوستنيكوف(*)
Viktor Postnikov

ترجمة معين رومية

مقدمة

عندما نشأت الحركة البيئية المعاصرة (حركات

*) باحث ومترجم في مجال الشعر. ولد في سانت بطرسبرغ في روسيا 1949. بعد حصوله على الدكتوراه في الهندسة الإلكترونية من معهد البوليتكنيك في كييف، عمل كعالم وأستاذ جامعي لدراسات الطاقة. لكن، بعد كارثة تشرنوبيل النووية وضع حداً لسيرته العلمية التقنية وانتقل =

الخضر) في عقد الستينات من القرن العشرين، تأسس نشاطها على نتائج الدراسات البيئية التي استهلتها علوم مختلفة - الجيولوجيا، البيولوجيا، والجغرافيا.... - لكن هذه الدراسات توسعت وتعمقت فيما بعد لتصل إلى ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية وإلى مختلف المجالات الفكرية والفنية والأدبية. وقد ترافق هذا الأمر مع توسع ذي دلالة تمثل في الانتقال من الدراسات البيئية البحتة environment studies (دراسة الشروط المادية المحيطة بالكائن الحي) إلى الدراسات الإيكولوجية Ecological studies (دراسة العلاقات التبادلية بين الكائن الحي وبيئته، وظهرت منذ أواسط الثمانينات اتجاهات جذرية في الإيكولوجيا - أشهرها حركة الإيكولوجيا العميقة deep ecology - تردّ الأزمات البيئية المستعصية والمتزايدة إلى رؤية الإنسان الحديث للعالم التي تأسست فلسفياً على الفصل الديكارتي بين الأنا والعالم ونظر في سياقها إلى الطبيعة كآخر ينبغي

= إلى حقل الدراسات البيئية، وبدأ يترجم الأشعار ذات البعد الروحي من قبيل أشعار والتمان وطاغور وباشو، كما ترجم الشعر الروحي الروسي إلى اللغة الإنكليزية. والمقالة الحالية كتبها باللغة الإنكليزية ونشرتها مجلة The Trumpeter في العدد الأول من عام 2001.

استغلاله والسيطرة عليه والتحكم به. لذلك تدعو الاتجاهات الجذرية في الإيكولوجيا إلى تجسير الفجوة بين الأنا والعالم وإلى القضاء على الاغتراب بين الإنسان والطبيعة الذي يسم الحياة الحديثة وتطرح في الوقت نفسه قيماً أخلاقية وجمالية جديدة تتمثل في إجلال الحياة بكافة أشكالها والانسجام والتناغم مع الطبيعة وترى في الجهد والكفاح لتأسيس هذه الرؤية الجديدة سبيلاً إلى ظهور الإنسان الإيكولوجي باعتباره نقيضاً للإنسان الفاوستي.

تحاول الدراسة التي بين أيدينا أن تتحرى عن أصول لهذه القيم الجديدة في إبداعات شعراء العالم الكبار وتقدم أيضاً رؤية حول ما تسميه الشعر الإيكولوجي (أي الشعر الذي ينسجم مع القيم الإيكولوجية الجديدة).

المترجم

النص

«روح واحدة تسري في العالم».

غوته

ما هو الشعر الإيكولوجي؟

قادني عملي في ترجمة الشعر، وخصوصاً القصائد والمقاطع المفضلة لديّ التي جمعتها بين حين وآخر، إلى فكرة كتابة هذه المقالة الصغيرة. إنها ليست دراسة أكاديمية شاملة بأية حال من الأحوال، بل رؤية شعرية كونتها لنفسي وأرغب أن أشارك الآخرين بها. أريد أن أنقل الشعور الرائع بالوحدة مع الطبيعة الذي عبّر عنه شعراء مختلفون عبر العصور وفي مختلف القارات، هذا الشعور الذي يوحدنا سوية بغض النظر عن أممنا أو أعراقنا أو ثقافاتنا أو أدياننا. «ليس للعالم سوى روح واحدة» هذه الكلمات للشاعر العظيم غوته أضحت بمثابة الحكمة التي يتردد صداها اليوم في الشرق والغرب بقوة وأمل جديدين لأنه لم يسبق للبشر عبر التاريخ أن كانوا بمثل حاجتهم الحيوية الراهنة إلى الوحدة الروحية. يعيد الشعر الإيكولوجي ecological poetry الوحدة إلى العالم. ويمكن وصفه جيداً بأنه محاولة حدسية لتناغم المرء مع العالم، «حديث مع القوى الخفية» نتكلمه عبر الطبيعة وقد عبّر عنه الشعر والأدب والرسم والفلسفة والموسيقى والعديد من «التقنيات» الروحية الأخرى،

التي تعين الأفراد على النمو الروحي والتغلب على ابتذال الحياة اليومية. وكي أكون دقيقاً أقول: إنه حديث يصلنا من خلال الطبيعة، وفي مثل تلك اللحظات، عندما نكون على يقظة لوجود الله نحاول أن «نستجيب» لذلك بالتعبير عن عواطفنا نحوه بواسطة الشعر. تتجاوز مثل هذه الاستجابة الفروقات الشخصية والثقافية وتعبر عن نفسها بلغة كونية. لهذا السبب نعي ونحب الأعمال الشعرية لعظماء الماضي التي ازدهرت في ثقافات متنوعة، ونصغي إليهم كما لو أنهم يخاطبوننا شخصياً.

ربما نتعلم بالتدريج، كوعي إنساني جمعي، أن ندرك الفجوة التي تفصلنا عن الكون. عندها، سوف يتجاوز الشعر الإيكولوجي نطاق الشعراء والفنانين ويؤسس ذاته كأسلوب طبيعي للسلوك البشري: كل تعبير يصبح عفوياً وجميلاً والحياة ذاتها سوف تصبح شعرية بالمعنى الواسع.

الفلسفات:

تجد الفلسفات التي تستبطن الشعر الإيكولوجي جذورها في الماضي القديم عند أسلافنا، كما قال طاغور،

«عاشوا حياتهم في كون متألق عجائبي، يموتون وإحساسهم بالروعة والتقوى مايزال بادياً في عيونهم لم يزل بكراً، عندما كانت كل لمسة في الكون تضرب على وتر في شغاف قلوبهم وتحدث ألحاناً وترانيم جديدة على الدوام. فيما بعد، ومع تعاقب الحضارات، فسد هذا الشعور بالروعة وحلت مكانه النظريات «العقلية». لكن رجع صدى الوحدة القديمة مع العالم مازال يُسمع في فلسفات وطرق روحية متعددة وعلى الأخص في بوذية - الزنّ Zen-Buddhism التي ترى إمكانية «الاستنارة enlightenment» التدريجية أو المفاجئة. أي تطهير الذهن والاتحاد مع الخليقة كلها.

ربما يكون اليابانيون من أنشأ فلسفة بوذية - زن التي أبدعت كي تستحث الشعور بالجمال والتلقائية المنتقدة طويلاً، والتي هي الأقرب إلى الشعر الإيكولوجي.

عندما تصل إلى الاستنارة تتلاشى الحدود بين العالمين الداخلي والخارجي وتختبر وعياً «أولياً» وتكون حراً، غير مقيد لا بجسمك ولا بأفكارك، وترى كل الأشياء حالاً دونما ارتباط معها. تصبح طبيعتك صافية،

تأتي الأفكار وتذهب دون أن تترك أثراً. تدعي هذه الحالة براجنا – ساماداهي السنسكريتية، إنها ليست حالة غياب العقل كما يظن البعض، بل هي يقظة مطلقة لا نستطيع اختبارها في الحالة الاعتيادية للوعي نظراً لتلوث الذهن بالصور الحسية.

الأساليب الفنية Techniques

على الرغم من أن الشرق والغرب أبدعا نماذج متنوعة من الشعر الإيكولوجي عبر العصور، إلا أن هذا النمط يتميز عن باقي الشعر بما يلي:

1) – الشعور بالانخطاف أو الافتتان.

2) – التركيز على الروحي أكثر من الحسي.

3) – البساطة والعفوية.

4) – العمق الفلسفي.

5) – التناغم والانسجام مع الأبدية.

ومن أجل التضلع والبراعة في هذه الخصائص تقدم العديد من المدارس الفلسفية طرائقها التي تتضمن تجارب أو ممارسات مادية وذهنية كالتأمل والشعر والرسم

وفنون الشجاعة والقتال.... وفي بعض الثقافات الشامانية shamanic يمارس الرقص أو الغناء لإحداث الغبطة الروحية. حتى في عالمنا الغربي الحديث، يمكننا عندما نقوم بأعمال جسمانية من قبيل السباحة أو التزلج، أن نصل أحياناً إلى حالة من العفوية اللاشعورية والوحدة مع الكون. يمكن لنزهة في الغابة أو لتأمل لوحة فنية أن يحدث هذه الحالة من الشعور الكلي wholeness أو dhyana عند البعض الذين يمتلكون حساسية خاصة للجمال.

آباء الشعر الإيكولوجي

باشو Basho

نشأ الشعر الإيكولوجي بشكل واضح في الصين القديمة، في حقبة التان (907-618) ووصل إلى أوجه في اليابان من خلال قصائد الهايكو Haiku(**) – وهي قصائد قصيرة جداً (17 مقطعاً صوتياً) تكتب كي تحدث الشعور بالحزن «sabi»، أو الشعور بجمال وسر العالم. عنى عظماء الهايكو، كما يقول ت. س إليوت:

«بالتقاط اللحظة أو الهوّة التي بين الزمن واللازمن...» المعنى السري للطبيعة والحياة البشرية. ويعد ماتسو باشو (1644-1694) أستاذاً في شعر - الزن وقد استخدم الـ sabi كي «يختلس النظر إلى العدم» بتكثيف الذات بحيث تصبح لا شيء تقريباً:

غراب صامت

على غصن أجرد

مساء الخريف الآن!

يعلق د. ت سوزوكي على هذه الهايكو: «هنا، ثمة ما هو أبعد غوراً من غراب صامت يجلس على غصن. كل الأشياء تنبثق من اللج الغامض، وعبر كل شيء على حدة، يمكننا أن نختلس النظر إلى الكل. لا حاجة إلى تدبيج مئات الأسطر الشعرية للتعبير عن شعور يولد من هذا التبصر. ما إن نصل إلى مثل هذا الشعور حتى ننخطف أو نخمد، لأن لا كلمات تستطيع أن تعبر عنه وحتى 17 مقطعاً صوتياً تبدو كثيرة. يحاول أساتذة الزن اليابانيون، الذين يعيشون في التاو Tao، أن يعبروا عن مشاعرهم بأقل قدر ممكن من الكلمات. عندما يكون

التعبير غنياً جداً، يكون الإيحاء كاملاً، وفي الإيحاء يكمن سر الفن الياباني، الشعور بـ «sabi» يخصّب الهايكو أي - الشعور الملازم بوهم الوجود وزواله وجماله في الوقت ذاته -. كل الارتباطات الشخصية تزول ولهذا يبدو الزن على علاقة بالحكمة wisdom أكثر من صلته بالكرب anguish. بكلمات أخرى، «sabi» هو الاتحاد مع اللاأنا «not-I».

أوصى باشو تلامذته قائلاً: «اتبع قلبك! بعد أن تختبر الـ satori - المستوى الأعلى من الاستنارة واليقظة - عد إلى العالم الدنيوي». الـ satori كما يقول سوزوكي «تشبه أياً من خبرات الحياة اليومية، إنها (إنشان) وحسب فوق الأرض». قد تقودنا الأشياء اليومية المعتادة جداً إلى الاستنارة، الطيران أو التجول على القدمين أو غراب ساكن على غصن، أو رشرشات مياه تخلفها وثبات الضفدع، في لحظة الـ datori، يضيء الذهن وتنفتح الروح على العالم ويرى كل شيء في فرادته. الزهرة في «زهريتها» والشجرة في «شجريتها».

وايتمان Whitman

على عكس اليابانيين، إذ أغلبهم لا يسترسل في

قصائدهم، ينتج والت وايتمان (1819-1892) الشاعر الأمريكي الكبير - وابلاً من الكلمات وبتلقائية ليست بعيدة عما هو عند أساتذة الزن. إنه لا يوجز أو يكثف شعره بل يبسطه ويسترسل فيه دونما قيود أو حدود. مجموعته الشعرية «أوراق العشب» لا تضارع في تعبيرها عن حرية وثراء الوجود وهي تحفة الشعر الإيكولوجي الذي أبدعه الغرب. يتولد الإيقاع الباطني لشعره من المشاهد الرحبة التي يفتحها وايتمان أمامنا، والأسئلة الأبدية التي يطرحها بإيحاء عميق تفتن وعينا كما تفعل كوانات(***) Koans الزن:

سألني طفل: ما هو العشب؟ وأحضره إليّ بكلتا يديه
كيف لي أن أجيب الطفل؟ أنا لا أعرف عن العشب أكثر منه
أحسب، لابد أن يكون راية لمزاجي
حيكت من نسيج الأمل الأخضر
أو أحسب أنه خلق الله،
نعمة عطرة وتذكار
سقط، وهو يواكب صاحبه، عمداً في المنعطفات

إذ ربما نلتقي به هناك ونعلق قائلين: لمن يكون؟

إنه يجلّ كل مخلوق على الأرض، كل تجلّ للحياة، ويعترف بأفضليته على مصنوعات البشر. الأسطر التالية من القصيدة ذاتها قد تخدم كترنيمة لكل الناشطين في حركة الإيكولوجيا العميقة deep ecological movement:

أؤمن أن ورقة من العشب ليست أقل من ضوء النجوم
وأن النملة مخلوق كامل تماماً
وأن علجوم الشجر تحفة الأعالي
وأن ثمر العليق المتسلق سو يزين ردهات السماء
وأن أصغر مفصل في يدي يزدري جميع الآلات
وأن البقرة التي تأكل محنية الرأس
تبزّ جميع التماثيل
وأن الفأر معجزة كافية كي تدحض ملايين الملحدين

إنه لا يستخف بالبشر، بل يقتفي آثار كل انعطافات التطور الذي أفضى أخيراً إلى خلق الإنسان منذ العصور السحيق. في ترنيمته التالية إلى الرجل والمرأة، نحن لا نسمع أية غطرسة معتمدة على مركزية الإنسان بل تأكيداً

وإلحاحاً على النسب الأصيل الفطري بين الكون والكائنات البشرية.

عظيمة كانت الاستعدادات لأجلي

وفية ودودة كانت الأذرع التي أعانتني

والعصور عبرت بي مجذفة مجذفة مثل ملاحين مرحين

لأجل غرفة لي، تنحّت النجوم جانباً في حلقاتها

من هناك أرسلت قواها الخفية كي تعتني بمن حملتني

وقبل أن تلدني أمي أرشدتني الأجيال

لم يخمد جنيني ولم يقدر شيء على خنقه

لأجله تجمع السديم في فلك

وطبقات الزمن الطويلة أعدت سريرها له

وكانت النباتات الكثيرة طعامه

والديناصورات العملاقة نقلته بأفواهها وأودعته عنايتها

كل القوى تضافرت بثبات كي تنجزني وتحتفل بي

الآن، في هذا الموضع،

أقف مع روحي العسيرة

استشهدت بتعمد بهذا المقطع الطويل كي أبين أن فلسفة وايتمان حول الوحدة بين البشر والكون تعاكس تماماً المركزية البشرية anthropocentrism التي تضع البشر على قمة الكون.

طاغور Tagore

مارس رابندرانات طاغور (1861-1941) تأثيراً عميقاً على الشعر الإيكولوجي في العالم، وعلى الأخص في آسيا. كان مفكراً عميقاً وكاتباً وموسيقياً. تراثه ضخم ويتكون من التراث اللغوي (بالبنغالية) والخيال والعواطف التي صوّرها. وبهزيمته للصراع الأبدي اكتشف أن الحياة هي نعمة الحب العظمى التي منحها الله. لذلك يقول: «خضرة العشب شعر السماء، وصورة الإنسان خلق الله». وقد كتب بعض روائعه باللغة الإنكليزية كما تُرجم إلى لغات عديدة.

أضع هنا بعضاً من قصائده التي تماثل فكرة وايتمان عن الوحدة، عندما يرجعها مباشرة إلى الله.

بينما أتحرى أحوال العالم

تنبعث في حياتي ذكرى

وتترا ءى لي في كل شيء
الوحدة بيني وبينك بأشكال لا تحصى
مكثتُ مديداً في سرير السموات
نسيتُ الكثير عن ذلك
في الضوء الذي يتلألأ من نجم إلى نجم
أنا وأنت تأرجحنا معاً
ناظراً إلى الأرض المعشبة الراقصة
في الضوء العذب لشهر الحصاد
أرى أغوار روحي
والبهجة تغمر قلبي
يترا ءى لي أنني أعرف هذا الكلام الجليل
في قلب الأرض الصامتة
إذ تعتلج عاطفة منذ الأزل
على تراب الحياة الحبلى
أنا وأنت قضينا وقتاً لانهائياً
في ضوء الخريف الذهبي

ارتجفنا سوية مثل تويجات العشب الغزيرة

....

منذ ملايين السنين

عندما بزغ الفجر الأول على هذه الأرض

هل تناولت شرارة من أشعة الشمس كي تحوكها في نسيج حياتي؟

من يعرف كيف أتيتُ في ذلك الصباح؟

أي شكل خفي عن معرفتي منحتني إياه

كي أتفتح في الوجود ؟

آه أيها الخالد،

منذ زمان ما قبل الذاكرة

وأنت تصوغني متجدداً عبر العصور

ملازماً لي أبد الدهر

ستبقى معي دوماً

طاغور الذي يلتمس علاقات مع الله أكثر مما يفعل وايتمان (توليفة مدهشة من المسيحية والأوبانيشاد) مازال، وفقاً للتراث البوذي، يشعر بالتعاطف ذاته

والرحمة نحو كل شيء وكل مخلوق. لذلك فهو يعلق على شعره قائلاً: أشعر أنه منذ زمان سحيق، وعبر شروط غريبة منسية، نشأتُ متطوراً على يديه (الله) ووصلت إلى حالتي الحاضرة في التعبير. الذكرى العظيمة لتلك السلاسل من الموجودات التي تتدفق في تواترات الكون، تستلقي في داخلي في اللاوعي، لذلك لا أستطيع أن أشعر برباط قديم بالوحدة مع الأشجار والزواحف والطيور وكل الحيوان في هذا العالم. لذلك أيضاً، الكون الهائل المليء بالأسرار لا يبدو مخيفاً لي أو عدواً أخشاه.

فلسفة الدين عند طاغور كونية حقاً، لأنها تشمل عناصر من أديان العالم الرئيسية، كالبوذية والهندوسية والمسيحية والزن والتاوية. إنها تعني، بكلمات طاغور ذاته: «إدراك علاقة الحق التام بين الروح الأسمى وأرواح الخلائق جميعاً».

غوتة Goethe

يعد الشاعر الألماني فولفغانغ غوته (1749-1832) بلا ريب، «الإيكولوجي» الأفضل بين شعراء أوروبا

وأكثرهم «علمية» أيضاً بالمعنى الغربي. يقول في وصفه لملاحظاته حول تغيرات مناخ الكرة الأرضية: «أشبه الأرض بمخلوق حي هائل، يشهق ويزفر باستمرار». كان غوته عميقاً لا يسبر غوره، كما هي الأرض ذاتها. لم يعترف في الحياة الاجتماعية بتلك القوانين الشيطانية التي تحكم العالم. ولم يوافق على الثورة الفرنسية بل تبنى موقفاً محافظاً. كان يرى أن العنف مضاد للطبيعة والجدال حول أصل الأنواع كان موضوع اهتمامه أكثر من الاضرابات الاجتماعية. «أن تعرف الطبيعة هو أن تشعر بالنَفَس الروحي، كل اكتشاف علمي هو في الآن ذاته حدث ديني». لم يشعر غوته بالتنافر بين المعرفة والإيمان ذلك الذي يحاصر ويخنق الإنسان الحديث، كان أول (وربما الأخير) من نجح في حل ذلك التعارض. «كنت على ثقة دائمة بأن العالم لم يكن ليستمر طويلاً لو أنه لم يكن بسيطاً». هذه إحدى التبصرات العميقة لغوته. بساطة العالم أمر مدهش غامض ومحيّر. «جميعنا، نتجول وسط الأسرار، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان في وعيه للعالم هو الشعور بالدهشة». ما قلناه، يضم غوته إلى الشعراء السابقين الذين ذكرناهم. إنه

يؤمن أيضاً ببقاء الروح باعتبارها مشتقة من الطبيعة الدائمة: «لن يكون هناك، وتحت أي ظروف، مَحْق أو إبادة للقوى الروحية في الطبيعة، لأن الطبيعة لا تهدر كنوزها عبثاً...».

فتنت أجيال لا تحصى في الغرب بمنظور غوته الذي قدمه عن الفكر، وأصبحت قصيدته الرئيسية فاوست ذروة جهاده المعرفي حيث قدم فيها الجواب الذي طال انتظاره للإنسانية المعذبة. أمر مدهش جداً، أن جوابه ذاك، يتناغم وينسجم بشكل لافت مع الحركة البيئية المعاصرة (لكنه، وللمفارقة، يتناقض مع مذهبه الاجتماعي المحافظ). إشارته المجازية إلى «الطين الفاسد» تخص بالطبع النقائص البشرية.

يتسلق المستنقع الهضاب

والطين الفاسد ثخين نتن

ومهمتي الأخيرة

أن أجفف هذه البقاع الميتة!

سوف أصنع أرضاً جديدة رحبة

يعمل الجميع فيها أحراراً

ويبتهج فيها الوحش والبشر
وتتفتح الجنان
في حقول قمحها
وهناك في البعيد
حيث تغضب البحار
خلف الجدران الصلبة
سوف نصلح الأضرار
إنني مكرّس لهذه الفكرة
لم تذهب سنواتي عبثاً
لأنني أرى عمق الحكمة القائلة:
يستحق الحياة على هذه الأرض
فقط من يجهد في تحرير الناس والعالم
عندها سوف أقول:
امكثي أيتها اللحظة العابرة
لن تقوى العصور
على محو آثاري

مبشراً بهذه اللحظة المدهشة،

تملؤني غبطة الأيام

الشعراء الإيكولوجيين في العالم:

تعد الأعمال الإبداعية للكثير من شعراء العالم مصدراً غنياً للشعر الإيكولوجي. نلاحظ فيها تنوعاً في الاتجاهات والأساليب والأشكال الفنية. بالفعل، الشعر متنوع كما هي الحياة ذاتها. يشبه غوته تاريخ الحضارة بمعزوفة فخمة كل أمة لها فيها صوتها المميز وللحفاظ على هذه السيمفونية البشرية ينبغي أن يكون لكل صوت جرسه ونغمته الخاصة. هكذا نسمع أشعار Emily Dickinsans (1830-1886) والقصائد الحزينة لـ رورت فورست (1874-1963) والقصائد الحكيمة لـ وليم بليك (1757-1827) والشعر الغنائي الذاتي لـ وليم ووردورث (1770-1850) والمقالات الصوفية لموريس ميترلينك (1862-1949) والقصائد الإيكولوجية الأعمق لـ فيودور تويتشين (1803-1873)..... هؤلاء بضعة وحسب من أولئك الكلاسيكيين الذين ضفروا ألوانهم وأصواتهم في

النسيج الكوني الإيكولوجي. ثمة الكثير من الثقافات المحلية التي أينعت شعراءها الإيكولوجيين الذين لم يسمع بهم العالم الخارجي البعيد لكن على الرغم من اختلاف الثقافات فإن جميع الشعراء الإيكولوجيين يتحدثون اللغة ذاتها وهي بالطبع اللغة الكونية للطبيعة، وقد قال أحد أساتذة الزن اليابانيين:

لا غرباء في هذا العالم

جميعنا أخوة

تحت شجرات الكرز الزاهرة

هل ينقذ الجمال العالم؟

ما هو الجمال؟ هل ثمة مقياس كوني له؟ ثم ما الذي كان يعنيه دوستويفسكي عندما قال: «الجمال سوف ينقذ العالم؟». أعتقد أن الشعر الإيكولوجي يجيب إلى حد ما عن هذه الأسئلة ويتيح فرصة للبشرية لتحقيق ذاتها بإنجاز معناها.

في البداية نقول إن الجمال ليس «اختراعاً» بشرياً،

إنه موجود، وهو قانون كوني بدأنا لتونا - نحن البشر - في إدراكه (لأن البشرية مازالت في مرحلتها الأولى من النضج العقلي والجسمي) ولا يمكن تصويره عبر التأمل المجرد أو المنطق أو اللغة فحسب. يمكنني أن أشدد على أن ما نفتقده هو الكلانية wholeness. كل الجهود الثقافية التي اختبرت جميعاً هي مقاربات باردة وحسب لهذا الجمال، حضارتنا ذات المركزية البشرية العنيدة أبدعت جمالاً زائفاً عبّر عن نفسه في «الأشياء» و«المنتجات» الصنعية حيث «الوظيفة» المحدودة و«الشكل» [البهرجة] تحل محل المعيار الطبيعي الأصل للجمال. تطورت الجماليات عبر العصور وكانت بالضرورة محابية للمركزية البشرية. حتى أوسكار وايلد الفنان العبقري صاحب الذهن المتأنق في تصويره للطبيعة رأى الجمال في المادة غير العضوية فحسب. يمكننا أن نلاحظ بسهولة اتجاهات مشابهة اليوم في «تجميل» الحقيقة الافتراضية للفضاء السيبراني. إن عدم فهمهم للطبيعة وبالتالي عدم قدرتهم على محاكاتها، جعل البشر يتخيلون أنفسهم في نمط من العالم يستطيعون التلاعب به وتدجينه.

لنأمل إذاً، أن البشر ليسوا جميعاً متبلدي الإحساس (إنهم في النهاية نتاج الطبيعة)، وربما تذكرهم المشكلات أو الكوارث البيئية، بطريقة أو بأخرى، بالشعر الذي يتعرض للفقد. سأضع في الختام في هذا المقطع الشعري لطاغور:

لأجل الوحدة بيني وبينك

ثمة ضوء في السماء

لأجل الوحدة بيني وبينك

تتزين الأرض بالأخضر الغامق

لأجل الوحدة بيني وبينك

يهجع الليل ساكناً

والعالم مضموم بين ذراعيه

يبزغ الفجر فاتحاً الباب الشرقي

والهمسات الحلوة في صوته

قارب الأمل يبحر عبر تيارات الأبدية نحو الوحدة

وتصطف أزهار العصور

كي تغني شعائرها الاحتفالية

الهوامش

**) الهايكو شعر ياباني تتكون القصيدة فيه من 17 مقطعاً صوتياً تنتظم في ثلاثة أبيات 5/7/5. ويعد باشو أكبر شاعر هايكو في الأدب الياباني. للتوسع حول هذا الشعر يمكن الرجوع إلى: واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، كينيث ياسودا، ترجمة: محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، العدد 316 الكويت، فبراير، 1999.

***) ألغاز أو مسائل غير حسية يستخدمها أساتذة الزن كي تساعد الأتباع على الاستنارة.

* * *

سونيا سانشيز
Sonia Sanchez

بقلم:: جويس آن جويس

ترجمة حسين عيد

وُلدت في برمنجهام بولاية آلاباما بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1943. درّست الكتابة الإبداعية والأدب الأفرو-أمريكي فيما لا يقل عن ثمان جامعات عبر الولايات المتحدة. وتعمل الآن أستاذاً للغة الإنجليزية في جامعة تمبل. قدّمت قصائدها وشاركت في حلقات دراسية في أستراليا، إنجلترا، كوبا، نيكاراجوا،

وإفريقيا، مثلما فعلت في الولايات المتحدة. وليست هناك أمريكية أخرى جسّدت أدوار الأم، المدرس، الشاعر، السياسي، بشكل أكثر نشاطاً، وإخلاصاً، وبذلاً للطاقة، من سانشيز.

أظهرت قصائدها ربطاً روحياً بين الفن والسياسة. ولابد أن يكون القارئ، الذي أثنى على قصائدها المبكرة، قد نسي كل مفاهيم ما يدعى «شعر»، وأنصت بانتباه لها وهي تهاجم السياسة الأورو-أمريكية، الاجتماعية، وأسسها الجمالية. كان عملها، عن قصد، غير عقلاني، غير أكاديمي، وضد الطبقة الوسطى. وما نجده في قصيدة «إلى السود، مشترين مسجّلين» هو تشخيص لعملها، الذي يهدف إلى تعليم جماهير السود؛ كي يعرفوا أنفسهم، كي يكونوا واثقين بأنفسهم، وأقوياء. وهي تهاجم في هذه القصيدة الأخوة الصالحين بسبب أسلوبهم الغريب، الذي اتبعوه مع العمال السود مثل جيمس براون. إن ما يمكن أن يظهر كقائمة أنشطة، في مجتمعات الحضر السوداء، خلال أكثر من ثلاثمائة عام من تاريخ السود، تحتوي على: لغة، ردود على أشياء بمثلها، مشروبات، مواد حرب ساخرة، جريمة، ودين، هي

مهدئات استخدمها السود من أجل راحتهم. وتنتهي قصائد سانشيز بكلمتي «آآآهـ، آااهـ، آااهـ، ييه»، اللتين تثبتان معاً وجهة نظرها وأصداء أسلوب الفنانين الشعبيين من أمثال آرثا فرانكلين وجيمس براون.

تستمد سانشيز لغتها من محيطاتها الحالية من لهجات أسلوب حياة شخصياتها. كما يعتبر رفضها أن تستخدم مستوى من اللغة الإنجليزية الأكاديمية، جزءاً من خطابها السياسي، الذي يخوّل استخدام اللغة أداة للمعارضة.

هناك فكرتان رئيسيتان تعتبران أكثر أهمية لسانشيز، هما اهتمامها بالعلاقة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء واهتمامها بالأطفال السود. وقد كتبت اثنين من كتبها للشباب، هما: «يوم جديد»، و«حصار صوت»، اللذين هدفت من خلالها إلى أن تعلم البشر السود أن يعرفوا أنفسهم، وأن يكونوا أنفسهم، وأن يحبوا أنفسهم.

قرب نشر كتاب «إنه يوم جديد»، أصبحت سانشيز عضواً في جماعة اليجا محمد الإسلامية. وقد

انعكس فكرها الإسلامي على ديوانيها الرابع والخامس: «قصائد حب» و«كتاب أزرق من أجل نساء زرقاوات ساحرات سود». حين عبّرت فيهما عن طبيعة نفسها ذات المعنى الروحي الخفي. كما أصبح شعرها، تحت هذا التأثير، ذا معنى روحي أكثر، أكثر إيحاءً، وأثراً فنياً تجريدياً. وفي حين جربت في مجموعاتها المبكرة إمكانات استغلال فضاء المكان، فقد قدمت في ديوانها الشعري السادس «بنات البيت والقنابل اليدوية» قصائد نثرية عديدة، مثل تلك القصيدة المؤثرة: «فقط لا تسلّمي أبداً في أمر الحب»، التي تشبه النثر، لكن فيها عديد من تشخيصات الشعر. أما ديوان «تحت سماء مندّاة»، آخر ديوان لها - حتى إعداد الكتاب عام 1994 - فقد تجلّت فيه بوضوح حقيتان: الأولى أن سانشيز قد شحذت مهاراتها تماماً التي حققت شهرتها من غلو وهجاء، والثانية أنها قد أصبحت أكثر سيطرة على أصوات اللغة واستخدام الاستعارة والمجاز.

أعمالها الأساسية:

- «عودة للوطن» 1969.

- «قصيدة للتحرير» 1970.
- «نحن بشر سيئون» 1070.
- «أنا أتحدث عن أمة الإسلام» 1972.
- «كتاب أزرق من أجل نساء زرقاوات ساحرات سود» 1973.
- «قصائد حب» 1973.
- «كنت امرأة: قصائد جديدة ومختارات» 1981.
- «بنات الوطن، قنابل يدوية» 1984.
- «تحت سماء مندّاة» 1987.

* كما أن لسونيا سانشيز أيضاً مسرحيات، كتب أطفال، ومقالات.

في ذكرى «و . ب . ييتس»

W. B. Yeats

و. هـ. أودن

W. H. Auden

لقد اختفى بين موتي الشتاء،
كانت الغدران متجمدة، والمطارات شبه مهجورة
وكان الثلج قد غيّر ملامح تماثيل الميادين العامة
وكوكب «عطارد» قد غاص في جوف النهار الآفل
إن ما أجمعنا عليه كلّنا
هو أن يوم رحيله كان يوماً بارداً وكئيباً.

****

بعيداً عن مرضه

كانت الذئاب تركض خلال الغابات دائمة الخضرة

والنهر الريفيّ لا تغريه المراسي الأنيقة.

بالألسنة الناعية

يظل موت الشاعر شيئاً بعيداً عن قصائده.

* * * *

كانت تلك آخر ظهيرة له

كانت ظهيرة مليئة بالممرّضات والإشاعات،

وكانت أقاليم جسمه في حالة تمرّد

وميادين عقله خالية

فالصمت قد اجتاح كل المناطق

وتيّار شعوره قد انقطع

وأصبح هو أحد معجبيه!

* * * *

هو الآن مشتّت بين مائة مدينة

ومتوقّف تماماً عن المشاعر غير المألوفة

علّه يجد سعادته في نوع آخر من الغابات
ويخضع لدستور غريب للضمير
إن كلمات رجل ميّت
سرعان ما تتغيّر في أحشاء الأحياء.

****

ولكن في أهمية وضوضاء الغد
عندما يزأر المضاربون كالحيوانات على أرضية «البورصة»
وتكون للفقراء المعاناة التي اعتادوها
وكل واحد في زنزانة نفسه مقتنع غالباً بحريته،
عدّة آلافٍ فقط ستفكّر في هذا اليوم
مثلما يفكّر المرء في يومٍ ما، صنع فيه شيئاً نادراً نوعاً ما.
إن ما أجمعنا عليه كلّنا
هو أن يوم رحيله كان يوماً بارداً وكئيباً.

(2)

لقد كنتَ ساذجاً مثلنا، لكن موهبتك هي التي بقيت بعد كل شيء:

دائرة النساء الثريّات، الوهن الجسدي، وأنتَ نفسك!

لقد هِمْتَ في شعرك حبّاً في «أيرلندا»

والآن ماتزال «أيرلندا» هائمة بك، ومازال طقسها المعتاد..

ولأن الشعر لا يحقق شيئاً

فإنه يبقى في وادي إلهامه - حيث كبار الموظفين لم يعودوا يرغبون في التلاعب -

ويتدفّق على الجنوب من عند مزارع العزلة والأحزان المتراكمة،

والمدن الساذجة التي نؤمن بها ونموت فيها،

إنه يبقى وسيلة لإحداث شيء وفماً معبّراً.

(3)

****

الأرض تستقبل ضيفاً عزيزاً

إنه «ويليام ييتس» يرقد الرقدة الأخيرة

فلينكفئ القِدر الأيرلندي

خالياً من الشعر.

****

في كابوس الظلام

تعوي جميع كلاب أوروبا

والأمم الحيّة تنتظر

كل منها منعزلة في صدمتها.

* * * *

الحرمان الثقافي

يطلب من كل وجه إنساني

وبحار الحسرة تمتد

متجمدة ومغلقة عيونها

* * * *

تقدم أيها الشاعر! تقدم مباشرة

إلى قاع الليل

بصوتك الحر

الذي مازال يدعونا إلى البهجة.

* * * *

بزراعة قصيدة من الشعر

اجعل كرمة الحظ السّيئ

تغني للفشل الإنساني

في غمرة الحزن.

* * * *

وفي صحاري القلب

دع النبع الشافي يتفجّر

وفي سجن أيامه

علّم الإنسان، المطلق السراح، كيف يعبّر عن امتنانه...

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

لقاء مع سونيا سانشيز

أجرى الحوار: دانيال أليس روم

ترجمة حسين عيد

تعتبر سونيا سانشيز كاتبة أفرو-أمريكية. أصدرت كتباً عديدة، تتضمن: شعراً، مسرحيات كثيرة، أدب أطفال، وقصصاً قصيرة. يمتد تأثير أدبها من الجانب السياسي لأعمال مثل «مالكولم إكس»، إلى الموسيقى بتأثيرات لبيلي هوليداي وجون كولتران. أما المواضيع الرئيسية لكتاباتها، فهي تلك التي توحّد أعضاء الجماعة البشرية مع جماع التجربة الإنسانية.

*** قرأت تعريفك للشعر كابتكار لقيم اجتماعية، ومعالجة لرموز وصور لغوية. هل يتوافق هذا التعريف، بالمثل، مع قدرتك على فهم كُتّاب وفناني الأجناس الأدبية الأخرى؟**

سانشيز: أُؤمن حقاً أن الشعر ابتكار لقيم اجتماعية، وأستطيع أن أدلل على أن ذلك ينصرف إلى الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً. فالكتّاب يعتبرون، بالتأكيد، معالجي كلمات وصور اللغة. كما يستطيعون أن يدعّموا أيضاً مكانة تلك الصور والكلمات أو أن يتحدثوا حول تأثير متغيّر لها. وهو ما أسميه أيضاً، وفق ما أعتقد، حواراً لاشعورياً. إنه العمل، الذي كلما كثر عمل الذين يكتبونه كلما كثر عدد من يسمعونه. لذلك لن تكون مصادفة أن تسمع الناس تقول «أم هام، نعم صحيح». ذلك هو حوار اللاشعور. نحن نتعامل مع صور اللاشعور تلك التي تمت زراعتها في نفوس الناس بواسطة مجتمع أو ثقافة شعب ما؛ كي يستطيع القراء أن يطلقوا نداءً، ثم يجيبون عنه، قائلين نعم أنا أفهم ذلك، فقد انفعلت به، أو أنهم سيصرخون في الليل حين يجلسون بمكان ما وهم يقرأون شعرك. ولقد وصلتني خطابات من أفراد، يقول إحداها أنه قرأ كتابي في منتصف الليل، ثم بدأ

البكاء. جاءني ذلك الخطاب من الهند، وآخر من إيطاليا، وثالث من فرنسا. لقد جاءت تلك الرسائل من أماكن يقول أفرادها نعم. وما يقولونه هو نفس ما يقوله الكاتب فعلاً؛ لأن لدينا جميعاً خبرة مشتركة، وإن كان وجهي شديد السواد، أو أن وجوهنا شديدة البياض، أو شديدة الحمرة، أو صفراء، أو بنية، أو مهما تكن. لذلك يكون لدينا جميعاً من خلال تلك التجربة، وتلك الثقافة، خبرة مشتركة، تمثل جانباً من الإنسانية، جانباً من الحب، جانباً من الترفع، جانباً من الاحترام؛ وذلك هو فرح الكتابة العظيم. أنت تمنح قصيدة للعالم، فينظر الناس فيها ويقولون: نعم، أنا أفهم تلك التجربة؛ لقد مررت بها. إنني أفهم قصيدة الحب تلك. أفهم صرخة الاستغاثة تلك، أفهمها، فقد عشتها وتذوقتها. وذلك هو السبب في أنني شخصياً أعتقد أن الشعر هو أعظم جنس أدبي على كوكب الأرض.

*** حين تكتبين جنساً أدبياً آخر، ولنقل قصة قصيرة أو دراما. هل يختلف مدخلك إلى الكتابة؟**

سانشيز: لا أظن ذلك، رغم أن المعالجة يمكن أن تكون مختلفة حين أكتب مسرحية أو قصة قصيرة؛ لأنني حين

أكتب مسرحية أعتني بشخصياتي. أعتني كثيراً بتحركاتهم على خشبة المسرح. كما أدرك جيداً جداً القصة التي سأحكيها بشكل مختلف، ولذلك يكون الناتج كتابة مختلفة. كما يكون التركيز أساسياً في الحوار، حتى يقود الحوار ويحرك الناس. إنني أعي أكثر كثيراً جداً دور الكذب حين أكتب مسرحية، عنه أثناء كتابة قصة. حدث ذات مرة، في فصل دراسي درّست فيه كتابة المسرحية، أن طالباً كان عليه أن يحضر لي قطعة من حوار، فأحضر حواراً لوالدين يتشاحنان ويتصارعان سمعه حين كان طفلاً. وحين قرأ القطعة بكى، لكننا - نحن من سمعناها - لم نبك؛ لذلك نظر إلى عيوننا الجافة ولم يفهم، وتساءل «لماذا لم تحزنوا؟ لماذا لم تبكوا؟». أجاب الطلاب «حسناً؛ لأننا لسنا متورطين بالأمر»، فتساءل ثانية «كيف يمكن ألا تكونوا متورطين؟»؛ لأنه كان يبكي فعلاً، لكن ذلك يرجع إلى أنهما كانا والداه، ولأنه كان فعلاً هناك. لكن الطريقة التي كتب بها ذلك لم تظهر ذلك التورط؛ لذلك لم نبك أبداً. أخيراً قال «كان ذلك ما حدث فعلاً في تلك الظهيرة». فقلت له «كان ذلك إلى حد ما هو المشكلة؛ لذا اكتب بشكل آخر،

مستحضراً خيالك، واكذب قليلاً، وربما سنصبح متورطين فيها عندئذ».

*** هل تشددين على إرسال الحقيقة؛ كي تنتقل أو تصبح أكثر تركيزاً من شكل إلى آخر؟**

سانشيز: أعتقد أن ما سمعته عن المسرحية ينصرف أيضاً إلى القصة القصيرة. يحدث معي أحياناً؛ لأنني أكتب قطعة بضمير «أنا» من البداية حتى النهاية، أن يفترض الناس أنه أمر شخصي، لكنها الـ «أنا» الجماعية، التي أتكلم عنها. الأنا الجماعية لعديد من النساء، أو الأنا الجماعية لثقافة ما، أو الأنا الجماعية لكل الرجال، أو لأي فرد آخر؛ لأنه ليس لها أي ارتباط بي شخصياً. فأنا أستخدم ضمير الأنا، كي أحضرك - كقارئ - إلى القصة، محققة آنية استدعائك إليها، وأنا أقول «ادخل وتذوّق هذا حالاً». نعم، غالباً ما يحدث حين أكتب قطعة، أو حين أقرض شعراً وأكتبه، أن أقول ذلك هو ما جرى فعلاً. لكن حين أكتب أدرك أن ما حدث ليس بالضرورة هاماً. لذا يجب عليّ، بإحساس ما، أن أعود وأزخرف وأخترع أو أستحضر الخيال؛ كي يجلو القطعة.

وقد لا يكون الخيال بالضرورة مرتبطاً بالأمر سواء كان ذلك حقيقياً أو لم يكن.

*** هل تحافظين بثبات على نفس مستوى الصدق مع نفسك في كتابتك؟ وبغض النظر عن الجنس الأدبي، هل تناضلين فعلاً من أجل إحلال وجهة نظر الأنثى الأفرو-أمريكية في كتابتك؟**

سانشيز: إنني أفعل ذلك بأساليب عديدة، لكنه ليس دائماً شيئاً ضرورياً، أن تكون دائماً شخصاً «مشاركاً». أعني أننا حين نتكلم عن الصدق، يجب علينا أن نبدو جيّدين دائماً، أو يجب أن نكون «مشاركين» كمقابل للبطل. لذلك فإن الصدق ينبغي أن يوجد حين أعرض وجهاً مؤذياً لتجربة أفرو-أمريكية. يدعى كتابي الجديد «مجروح في بيت صديق»، فيه قصيدة تدور حول شابة أفرو-أمريكية. تأخذ هذه الشابة السوداء ابنتها ذات السنوات التسع من عمرها إلى منزل مهدّم قيد الإصلاح. إنه صدق مرعب، ذلك الذي يوجد هناك. لكنني إذا تجاهلت ذلك الصدق، وقلت أنني سأتناول في هذه القصة تلك المرأة وهي تأخذ ابنتها ذات السنوات التسع إلى

حديقة الحيوان؛ لأنه يوجد نساء تأخذن بناتهن إلى حديقة الحيوان، ورجال يأخذون بناتهم إلى حديقة الحيوان. لكن هناك أيضاً، الآن، نساء يتبعهن الانهيار عبر التاريخ، الأسرة، الأمومة، الشعوبية، وأياً كان. قرأت تلك القطعة على مجموعة سيدات لا بيوت لهن، من اللاتي يمكثن الآن في هذا المنزل الصغير في فيلادليفيا، وبعد أن قرأت قالت إحداهن «إن هذا صحيح، لن تستطيعي أن تضيفي إليها شيئاً آخر». وذلك ما أدى إلى انهيار عقلي. إنها لم تقل، واو، ليس ذلك شيئاً، انصتي إلى تلك القصة، وهي ليست مسلية، لكنه قالت «إنني لا أستطيع أن أضيف إليها شيء آخر»، انهار عقلي، وجلست هناك باكية؛ لأنني عرفت أن ما عثرت عليه بالصدفة وما كتبته كان صادقاً جداً. لا يمكن أن تتعامل مع أشياء مثل الإدمان والانهيار، وأن تتوقع أن تظل إنساناً أو أن تكون لديك أفكار إنسانية. يرجع كل الأمر إلى السماح للناس أن يصبحوا مدمنين لهذا الشكل، وهو ما يعني أن تمزق إطار الأمومة، وأن تمزق إطار أن تكون إنساناً.

*** قرأت كثيراً أن النقاد يعتبرونك راديكالية. هل تعتبرين نفسك راديكالية أم واقعية؟**

سانشيز: لا أعرف ماذا يعني أن تكون راديكالياً. يدعوك الناس في هذا القطر راديكالياً؛ كي يحطّوا من قدرك، لكنهم سرعان ما يستديرون ويستدعون كاتباً لاتينياً أو كاتباً راديكالياً من قطر آخر، ثم يكون الأمر على مايرام. أعتقد أنني كاتبة تحاول أن تتعامل مع ما يعني أن تبقى آدمياً، مع مايزال يعني كائناً بشرياً، وأحياناً أفعل ذلك بأسلوب صعب، وأحياناً بأسلوب غنائي، وأحياناً بلكمة في العين، تقول «انتبه، انتبه، لا يجب أن تمشي هذه المشية». يمكنك أن تقول راديكالية إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول غنائية إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول متورطة إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول أي شيء؛ لأن جوهر الأمر أنني أكتب لأنني يجب أن أكتب. إنني أكتب؛ لأنني يجب أن ألفت الانتباه إلى ما يحدث في العالم. إن القطعة الجديدة التي بدأتها تواً، تتحدث حول الأجسام الطافية على نهر رواندا، ثم أضع شيئاً، في نفس الوقت، بجانب الآخر، لتأتي تالياً تلك الأجسام الطافية على سطح نهر شارع 125، والمتوجهة إلى المخدرات. إنها ميتات مختلفة، لكنه نفس الموت.

*** أنت تشخصين في كتابتك الأشياء، التي تكون حقيقية**

جداً ومتداخلة ثقافياً في ذات الوقت. هل يكون هاماً أن يخص ذلك جماعة بعينها، أو مجرد الجماعة الإنسانية نفسها؟

سانشيز: الجماعة الإنسانية، هي المقصودة.

*** هل يكون مدخلك إلى كتابة القصة القصيرة مختلفاً عن مدخلك إلى تناول الشعر، أو إلى أي جنس آخر تكتبينه؟**

سانشيز: أقول لطلابي دائماً أنهم إذا كانوا يستطيعون كتابة الشعر، فإنهم يستطيعون كتابة القصة القصيرة، ومن ثم يستطيعون كتابة الرواية أو المسرحية. لذا يجب أن تسمي نفسك كاتباً، وليس فقط مجرد شاعر أو كاتب قصة قصيرة أو روائي. أعتقد أننا نستطيع حقيقة أن نفعل ذلك. ربما يعتمد الأمر على الموقع الذي تريد أن تشيّد فيه. لقد جئت إلى كتابة القصة القصيرة؛ لأنني كنت أكتب قصيدة طويلة، أدركت أنني أريد أن أقول أكثر فيها، وهذا هو مبرر تحولي إلى جنس القصة القصيرة. أحياناً أسمّي قصصي القصيرة قصائد نثر؛ لأنها تستهلك ست صفحات وأكتبها شعرياً. قد آخذ

قطعة من حياة فرد ما في لحظة معينة، وأضعها علي الورق. لذلك أستفيد من الحكاية القصيرة أو القصة القصيرة، حين تناسب غرضي، ويكون لديّ شيء لأقوله وأحتاج أن أقوله بشكل أنجذب إليه. ولا أعرف دائماً لماذا أفعل ذلك، لكنني أفعله.

*** هل تجدين أن أي جنس أدبي يزوّد نفسه بتجل أكثر للقوة أمام أي جنس آخر؟ لديك في الشعر آنية أكثر ويمكنك أن تقولي ما تريدين بسرعة وتأثير أكبر، فهل ترين أن القصة القصيرة تقلل من قوة الكتابة؟**

سانشيز: لا، لا أظن ذلك. ولم يكن لديّ أبداً أي مشاكل، أي مناقشات أو أي مشاحنات حول ما هو الأسهل، ما هو الأحسن، وما هو الأكثر قوة. لقد قرأت بعض قصص قصيرة قوية هزتني بعنف. وفي نفس الوقت قرأت بعض قصص قوية، أيقنت أن كل بيت منها هو فقرة قلبت حالي. أنا أحب الأدب، ونتيجة لذلك يجب أن نعلم طلبتنا وأنفسنا أنه ليس هناك جنس أدبي أفضل من الآخر. نحن أحياناً نثبّت أنفسنا على جنس أدبي بعينه؛ لأننا اعتدنا عليه، علقنا به، مقطوعين هناك، مفترضين

أننا ننتمي إليه. لكن من المحتمل أننا جميعاً، نساء ورجال النهضة، نستطيع أن ندخل ونخرج من الأجناس الأدبية المختلفة بسهولة ويسر.

*** عند إبداع قطعة جديدة من الأدب، ماذا يأتي إلى ذهنك أولاً بالنظر إلى أي قطعة معينة؟ هل هناك رسالة تقدمينها، كي تتخلل قطعتك؟**

سانشيز: لقد أنهيت كتابين. قصيدة طويلة إلى أخي، تشبه تقريباً قصة قصيرة، ولها كل زخارفها؛ لأنك حين يكون لديك قصيدة بطول كتابك فلابد أن تحكي قصة. إنها قصيدة قصصية، نظم شديد الفخامة. أنت تحكي قصة، وعليك أن تجذب انتباه الآخرين، بالأسلوب الذي اعتادت عليه القصة خلال نفس عدد الأسطر. وكي أفعل ذلك، شعرت أن عليّ أن أجزّئ تلك القطعة كما لو كنت أكتب قصة قصيرة. وأحياناً بالشروط نفسها. كانت القصة حول أخي الذي مات من مرض «الإيدز» ووجدت نفسي أقسمها إلى ما يشبه فصول قصة قصيرة. هذا قسم، وهذا قسم آخر. هنا ذروة، هنا مواجهة، هنا المرحلة التي يتم فيها حل العقدة، وهنا كيف أنهيها. ودخل كل ذلك إلى الأداء في هذه القصيدة الطويلة. ووجدت أنه كم

كان مثيراً، كيف أشدت بنيان هذه القطعة. لقد كانت قطعة صعبة في كتابتها؛ لأنني أظن أنه كانت هناك تداخلات مع النظم شديد الفخامة. وقد بزغت كل خبراتي الأدبية أثناء الأداء، رغم أنني كنت قد قيدت نفسي بالنظم؛ لأن النظم شديد الفخامة يتطلب أن يكون هناك شكلاً خاصاً له يجب التعامل معه. وكنت، في نفس الوقت، معنية بسرد القصة من خلال النظم؛ لذلك يظل هناك دائماً - من أجل سرد القصة - إنجاز الشكل الشعري. وحتى يتدفق النظم يستمر أحياناً صراع حقيقي مثير للدهشة. إنني شديدة الامتنان للأشكال المختلفة، التي تدفعني إلى أن أرى أوجه التداخل في عملي. لقد قرأت عدداً من أعظم الروايات أو القصص القصيرة، التي كانت شاعرية جداً، غنائية جداً، وقد جعلتني تلك الروايات أتألم، كما تعاملت مع روايات أخرى بكثير من المجاز. وهناك قصص قصيرة جعلتني أفكر، ولم تخبرني أنني في هذه النقطة الآن وأنني يجب أن أفكر بهذا، أو أنني في الذروة الآن وأن عليّ أن أجرّب هذا. تلك الأعمال هي التي سمحت لي بالتجول الحر في تيار الوعي، وهي التي استمتعت بها.

*** بمجرد أن تخرج إحدى قطعك من أطوارها الأولية، ما هي عملية المراجعة التي تستلزمها؟**

سانشيز: هذا هو دائماً العمل الصعب. يكون العمل الأسهل أحياناً هو وضعها على الورق، ثم تأتي عملية المراجعة، التي قد تنبذ فيها سطوراً تعجبك، أو تضعها في كتاب آخر؛ لأنك تعرف أنها لا تؤدي الغرض هنا، لكنك تحبها جداً لدرجة أن تقرر الاحتفاظ بها. المراجعة هي أمّ. أعلّم طلبتي باستحضار واحدة من قصائدي، ما بين الاندفاعة الأولى حتى المنتج النهائي. تجرى المراجعة الثانية على ورقة بيضاء، ثم الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة، السابعة، والثامنة حيث كتبت لماذا لم أتوقف مع المراجعة الأولى للقصيدة، لأنني عندئذ كنت قد اكتأبت. لقد أمتصت كل العصائر. لكن مع المراجعة الثامنة أو التاسعة يحدث شيء ما، وعند نقطة معينة تتدفق العصائر. يُعاد تدفقها ثانية، ليولد الناتج النهائي. لذلك يكون هناك اختلاف بين الاندفاعة الأولى والأخيرة، كما تكون هناك تشابهات أيضاً. يحتاج الطلبة إلى أن يعرفوا أنه خلال تلك المراجعات، أكون قد استعدت أخيراً إكمال الدائرة، إلى ما تحتاج أن تحتفظ

به، وما تحتاج إلى أن تنبذه، وكيف تجعل العصائر تتدفق. حدث نفس الأمر مع القصة القصيرة، فقد كتبت قصة أسميتها «بعد ليل السبت يأتي الأحد». بدأت القطعة بصوت مختلف، صوت ذكر، ثم أدركت في منتصف الطريق أنه صوت خاطئ، وأنه يجب أن يكون صوت أنثى. كنت قد جعلت صوت الذكر يحكي قصة معارضة للممنوعات، وكيف أثّرت على الأطفال، وكان صوتاً خاطئاً، وكان عليّ أن أعود ثانية وأغيّره، وجعلت صوت أنثى تحكي القصة، على الرغم من أنها قصة رجل. أحياناً، في كتابة القصة القصيرة، قد يكون الصوت خاطئاً، فليس مطلوباً الضمير الأول للمتكلم، ولكن الضمير الثالث للشخص الغائب، ثم، وكما لو بمفاجأة، ينصلح الحال حين تفعل ذلك. يحدث ذلك أحياناً، حين تكون قد أنهيت كل العمل، ولا شيء يتماسك، ولا شيء يعمل. ثم، كما لو بمفاجأة، بتغيير في الصوت، ينصلح الحال.

*** لاحظت واحداً من الأشياء التي تستخدمينها في كتابتك، وهو الحروف الإنجليزية السوداء. ما هو شعورك**

إزاء هذا الشكل؟ وهل تشعرين أنه يمنحك واقعية أكثر لما تريدين أن تقولي؟

سانشيز: ينتج ذلك أحياناً، حين أستطيع أن أنسجه بحرية، أحياناً تتحدث الشخصيات، تتحدث بالحروف الإنجليزية السوداء. ماذا يمكنك أن تفعل، هل تبيّضها؟ هل تغيّرها أو تعمل على إضاءتها؟ هل تعلّمها؟. وحتى حين تفعل ذلك لا يمكنك أن تنكر أن الناس يتحدثون بهذا الشكل، ثم تقول إن هذا الأمر لا يستحق مكاناً في الأدب. في كتاب «عيونهم كانت تراقب الله» تجد هناك حروف اللغة الإنجليزية السوداء، وهو كتاب عظيم. وحين تفهم أنك تكتب أدباً، تجد أن الناس الذين يتحدثون بحروف إنجليزية سوداء لهم أيضاً أفكار عظيمة، وهم يستحقون أن يصبحوا شخصيات في روايات وقصص قصيرة وقصائد أيضاً، فتضعهم هناك، وتقول «انظروا إلى هذا. هذا هو كيف أتكلم، وعلى عكس ما تظن، فأنا إنسان. بهذه الأفكار والظنون الإنسانية. هكذا أكون، فأنصت إليه، إنه أسلوب قابل للتطبيق، على الحديث والكلام».

*** هناك حاجة ضاغطة على الناس، كي يصطفوا بأنفسهم، خلال الأيام الحالية، في معسكرات نظرية بشكل خاص. إنه نوع لما يجب أن يُعمل. هل تصطفين بنفسك بشكل خاص في أي من هذه المعسكرات؟**

سانشيز: ما هي هذه المعسكرات النظرية التي تشير إليها ؟

*** ما بعد الحداثة، التثقيف المتعدد، العرقية.. إلخ؟**

سانشيز: ليس عليك أن تصطف بنفسك؛ لأن الناس سوف يتجاذبونك إلى معسكرهم، فتذهب وتحكي لهم ما تعتقده. رأيي حول ذلك، هو الآتي: أظن أننا راغبون جداً في أن نضع اقتباسات زخرفية. وأنا حين أدرّس شيئاً ما، لا أضع اسماً عليه غالباً حتى نهاية الفصل الدراسي. ترجع كل الفكرة إلى أن الطلاب يعتقدون أنهم لا يستطيعون أن يفهموا قصة أو قصيدة. لذا نقرأ معاً قصيدة وأسألهم «ما رأيكم في هذا ؟» ويكون لدينا حوار طويل، ثم أقول اذهبوا واقرأوا ما قالته جين سكمّو حول ذلك، فيعودون ويقولون إنها قالت نفس الشيء الذي سبق أن توصلنا إليه. نعم، حسناً، يمكنك أن تفكر،

يمكنك أن تفهم قصيدة، يمكنك أن تقول نفس الشيء. ثم نفترض، حين نعطي قصيدة أو فصلاً أدبياً، ونقول اقرأوا ذلك وانظروا ماذا قالت جين وجو سكمّو حول ذلك، فإننا نفترض أن الطالب لا يستطيع أن يفهم، وأنا لا أستطيع. أنا لا أضع فروضاً، فأنا أعرف على الأقل أن طلبتي ليسوا نقاداً محترفين، وأعرف أنهم يستطيعون أن يفكروا؛ لأنهم عاشوا ثمانية عشر عاماً. وحين يكون لديّ طلاباً في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة والعشرين في فصلي، فإنهم مناورو فيلادليفيا، أو كاليفورنيا، ل. أ، مدينة ن.ي، وأن عليهم أن يفكروا في ذلك. إنهم لم يفعلوها بسهولة؛ لأنه ليس سهلاً الحياة في زمن المجتمع الحديث لذلك كان عليهم أن يكتشفوا أساليب، كي يتعاملوا مع أمهات وآباء، أو أن لا يتعاملوا معهم في حالة عدم وجودهم. وهو ما يعني أن عليهم أن يفكروا بشكل نقدي قبل أن يصلوا إلى الجلوس في حجرتي الدراسة. لذا أتوقع منهم أن يفكروا حين أعطيهم شيئاً؛ كي نعود ونناقشه، أقول بشكل غير رسمي، هذا شخص محدد قال نفس الشيء وأنا أقرأ، فينظرون إلى أنفسهم، ويقولون «ها، ها، لقد فهمت بنفسي». وهذا هو الأمر

الممتع في التدريس، بقدر ما أهتم به. فلا شيء تقوله في حجرة الدراسة يمكن أن يعتبر غبياً، أو يمكن أن يعتبر أعجمياً. ولن يعتبر أمراً بعيداً جداً، لدى بعض الطلبة الذين مضوا بالنقد إلى أبعد من ذلك، كان تحليلهم لبعض الأشياء قد جنح بعيداً جداً، فتوقف الجميع، وفكروا، لكنه أمر ممكن. ولأنه أمر ممكن، ولأن كل نقد هو فكرتك عمّا يدور حوله الكتاب، أقول إن هذا ممكن، وهو قابل للتطبيق. ثم تسمح لهم أن يفهموا، وأن يحترموا ما قاله الآخرون، وأن تحترم هذا الناقد، الذي هو ناقد مكافئ بامتياز لك. وماذا تظن في تلك الأفكار؟. ثم، ولأنهم أدركوا كل الفكرة، يقولون «حسناً، إن الأمر على مايرام، لكنه ليس جيداً مثل نقدي». وأنا أحب ذلك، لأنه هو ما يجب أن يكون عليه الأمر، يجب أن يعرفوا ما يقوله النقاد الآخرين، لكنهم لا يجب أن يحطوا من قدر شعورهم الخاص لما يدور حوله ذلك الكتاب. ذلك هو كل ما يدور حوله أمر التعلّم.

* * *

قصيدة غنائية

و. هـ. أودن
W. H. Auden

– أوه... ما ذلك الصوت الذي يهز الأذنَ بشدة،
في أسفل الوادي حيث طبلٌ يَقرعُ، ويقرعْ؟
– إنهم الجنودُ القرمزيون يا عزيزي، ليس إلاّ،
الجنودُ قادمونْ.

– أوه... ما ذلك الضوءُ الذي أراه يومضُ بوضوحٍ شديدْ
على المدى يلتمعُ، ويلتمعْ؟

– إنها الشمسُ على أسلحتهم يا عزيزي، ليس إلاّ،
حينما يَخطون ببطءْ.

– أوه... ماذا يفعلون بكل هذه التروسْ؛
ماذا يفعلون هذا الصباحَ، هذا الصباحْ؟
– إنها المناوراتُ المعتادةُ يا عزيزي، ليس إلاّ،
أو ربما يُنذرونْ.

– أوه... لماذا تركوا الطريقَ هناك أسفلاً؟
لماذا فجأةً ينعطفونَ، وينعطفونْ؟
– لعله تغييرٌ في الأوامر يا عزيزي؛
لماذا تجثو؟

– أوه... لماذا لم يتوقفوا ليرعاهُمُ الطبيبْ؛
لماذا لم يكبحوا جماحَ خيولهمْ، خيولهمْ؟
– لماذا، لم يُجرحْ أيٌّ منهم يا عزيزي،
ولا واحدٌ من تلك القواتْ.

– أوه... هل يريدون الكاهنَ ذا الشَّعرِ الأبيض

هل هو الكاهنُ، هل هو، هل هوْ؟
- لا، هم يعبرون بوابته يا عزيزي،
دون زيارة.
- أوه... هل هو المزارعُ الذي يعيش قريباً جداً؛
هل هو المزارعُ شديدُ المكرِ، شديدُ المكرْ؟
- لقد تجاوزوا المزرعة تماماً، يا عزيزي،
والآن هم يركضونْ.

- أوه... أين أنت ذاهبةْ؟ ابقي معي هنا!
هل كانت الأيمانُ التي أقسَمتِها لي خادعة، خادعة؟
- لا، وعدتُ أن أحبكَ يا عزيزي،
لكنْ عليَّ أن أغادر.

أوه... تكسرَ القفلُ، وتشظى البابْ
أوه... إنها البوابةُ حيث ينحرفونَ، وينحرفونْ؛
أقدامُهم ثقيلةٌ على الأرضْ
وعيونهم تقدحُ شرراً.

ترجمة ماجد المحمد

الكســول

جاك بريفير - فرنسا

يقول لا برأسه

وبقلبه نعم

يقول نعم لما يحب

ولا للأستاذ

يقف

يُسأل عن كل شيء

يذهب في قهقهات مجنونة

ويمحو كل شيء

الأرقام والكلمات
التواريخ والأسماء
الجمل والتمارين
رغم تهديدات المعلم
وضجيج الأطفال وسخريتهم
وبكل ألوان الطباشير
وعلى لوح التعاسة الأسود
يرسم وجه السعادة الأبيض

ترجمة جساس أنعم

الفار من الخدمة

بوريس فيان - فرنسا

أكتب إليكم خطاباً
سيدي الرئيس
ربما تقرؤونه
إن اتسع لكم الوقت
استلمت للتو
أوراقي العسكرية
للذهاب إلى الحرب
قبل يوم الأربعاء

سيدي الرئيس
لا أريد الذهاب
لست على الأرض
لقتل الأبرياء

سيدي الرئيس
لا أريد إغضابكم
فقط أخبركم
أن قراري هو الفرار

سيدي الرئيس
منذ ولادتي
شهدت موت أمي
وموت أبي
ودموع أبنائي
عانت أمي الكثير
وهي الآن في مرقدها
تسخر من أسلحتكم
ومن أبياتي

سيدي الرئيس
حين كنت سجيناً
سُرقت زوجتي
وروحي
وكل ماضيّ العزيز

وغداً صباحاً
أغلق بابي
في وجه السنين الميتة
وأمضي في الطرقات
أشحذ حياتي بين أروقة البلاد
من شرقها إلى غربها
وأقول للناس:
تمردوا
لا تذهبوا إلى الحرب
وإن كان لابد من إسالة الدماء
فلا بأس بدمكم
سيدي الرئيس
فأنتم قدوتنا

ولا تلحقوا بي سيدي الرئيس
فإن فعلتم
أخبروا جنودكم أني أعزل
وأن بإمكانهم إطلاق النار

ترجمة جساس أنعم

قصيدتـان

رسول حمزاتوف(*) - داغستان

(1)

أراك يا حبيبتي ترتعشين وترتجفين

اجلسي إذاً إلى جوار النار وامنحيني يدك

لماذا تتمنين حلول شهر مايو والصيف

لماذا تنأين عني؟ أنا لا أفهمك

*) (1923-2003). ولد في إقليم تسادا شمال شرق القوقاز، في عام 1945 سافر إلى موسكو حيث درس في معهد جوركي. رأس اتحاد الكتاب الداغستاني ونال جائزة لينين للشعر. أصدر العديد من الكتب ومنها «بلدي داغستان» وعدداً من الدواوين الشعرية. كان والده شاعراً ملحمياً شهيراً.

لماذا تعتقدين أنني طائر كل غايته
أن يبهجك في وقت الربيع بالأغاريد
أنا لست مثل الشمس التي تؤدي واجبها وتدفئنا
فقط في أوان الصيف والربيع
حبيبتي إنني أحبك في كل المواسم
في منتصف الشتاء القارس وفي مايو الرائع
وأغني لك أناشيد الحب من أجل إسعادك
وأجوب العالم مردداً هذه الأنغام العذبة
فإذا كانت أغنيتي المبهجة غير قادرة على تدفئتك
وإذا كانت أطرافك ماتزال متجمدة في هذه الليلة الشتوية الباردة
إذن فليس هناك أي شيء – لا الربيع ولا الصيف –
سيكون قادراً على إبداع مثل هذه الأغنية لإسعادك

(2)

أخاف من كل الأشياء
يتملكني القلق فربما
لا أكون قادراً على حجب الأذى عنك
الأذى الذي قد يسببه لك أحد العابرين أو واحد ممن نعرفهم
حينما يستخف بك أو يسيء معاملتك ويسبب لك الفزع

إنني أخشى أن تهب عاصفة مفاجئة
فتمزق الرابطة الجميلة التي تجمعنا
أخشى أن تتحول سعادتنا إلى قطعة من الكرستال
ليست بأكبر من كوب سهل التهشم
أخشى أن يأتي طوفان من الحزن والغم
ويغرقك في دواماته المجنونة
أخشى أن تسقط في هياج الأمواج المالحة
دمعة واحدة من عينيك

ترجمة عن الإنجليزية

رمضان عبداللطيف حامد

قصـــائـد

رفاييل ألبارتي
Rafael Alberti

ويرحل الناس...

الناس يرحلون، أتصبح هذه القُرى
مهجورة ذات يوم؟
ليس هناك سيِّد ولا خدم،
فقط بعضُ المزارعين العجزة
يخدشون سفُوح

الجبال وهم يرونْ
الأبناءَ راحلين إلى البعيد.

لا أغني لأحد

فيلهالم إكلوند

Vilhelm Ekelund

لا أُغني لأحدٍ
إنَّما للريح الراحلة
وللمطر الباكي:
كالشمس أُغنيتي
همسة تقطع
ليل الخريف الداجي
وتتحدث للأرض
لليل وللمطر.

زمن وماء

ستين ستنار

Steinn Steinerr

نهار صحْو طالع
وليل أبكم،
رتبتُ سريري
في عين البقاء
النصف مغلقة.
عوالم بعيدة تنمو
كأزهار غريبة
من جسدي إلى نوم عميق.
أحسّ الظلمة الدوّارة
كعجلة معدنية
حول محور الزمن.
في عذوبة الماء
أحس مقاومة الزمن
تسقط واهنة

بينما عينُ البقاء
تعلق
حلمي العقِّيد

لو كنت بالقرب...

كنوت أوديكار

Knut Odegard

لو كُنت بالقرب مني الآن
لربَّما استطعتُ أن أبكي
وحدتي
في حضنك
كما تتصدع زخة المطر
في البحر.
... لربَّما استطعتُ أن آخذك
بين ذراعي
كما تضم الشجرة
ثقْل المساء.

و... لربَّما استطعتُ أن أعطيك
نُجومي والغابات
والبحر.
لكنَّك رحلت بعيداً
والعاصفة
محتْ آثارك في الثلج

غـــداً

روبرت داسنوس

Robert Desnos

عمري مائة مليون عام، وستكون لديَّ القوة
أيضاً لانتظارك
آه يا غداً مستشعراً بالأمل
الزمن الطاعن المكابد من التواءات مُتعددة
يستطيع أن يتحسَّر: الصبح بِكْرٌ؛ بكْرٌ هو المساء
لكن منذ شهور عديدة ونحن نعيش في اليقظة،
نسْهر، نحرس النور والنار.

نهمس ونسترق السمع
للعديد من الصَّخب المخنوق حيناً والضائع
كما في اللعب.
في عمق الليل والحالة هذه، نشهد مرة أخرى
ببهاء النهار وبكل عطاياه.
إذاً نحن لم ننَمْ فلأجل ترقُّب الفجر
الذي سيبرهنُ أخيراً على أننا نعيش في الحاضر

ترجمة صلاح انياكي أيوب

أقنعة

سونيا سانشيز - أمريكا

(ليس لدى السود قدرة عقلية على النجاح)

وليام كورس

يجري النهر نحو النهار

ولا يتوقف أبداً.

كما تصل الحياة إلى البحيرات

......

......

يفيض النهر
تغدو الأيام قصيرة
ننتظر أن نغيّر أقنعتنا
ننتظر أياماً أدفأ
وينابيع دون قوّة
ننتظر فصولاً دون سلطة.

اليوم
آه من اليوم
فقط عصفور صاخب يلتمس السماء
أيامنا مبنى ضخم.
نتطلع إلى معابد تمنح ميلاداً لكائنات حيّة مجازة.

أُو فلتحضر القناع الأبيض
ممتلئاً بالطباشير السماوي

داخلاً المعبد
ذات يوم من أيام الأحد
أسمع الكلمة المنطوقة

بواسطة المتحدث غير المتعجل
الذي يتحدث كاشفاً النقاب عن عينيه.

أُو فلتحظر القناع الطباشيري
ممتلئاً بارتفاعات

ممدداً في هذا الكرسي
طويلاً في دور لم أدرّب عليه
أبتهج ابتهاجاً عظيماً
وتغوص الروح في شفق
روائح بعيدة.

أُو فلتحضر القناع
ممتلئاً بدم جاف.

«في، فاي، فو، فوم
أشمّ الدم
لرجل إنجليزي»

أُو يا شعبي
فلترتدوا الأقنعة البيضاء
لأنهم يتحدثون دون أن يتحدثوا
ويسمعون كلمات منسية تماماً

أُو يا شعبي

ترجمة حسين عيد

الحقيبة

بزرك علوي[*] - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري

في صباح يوم الأحد من شهر يوليو، كان الجو في

*) من أشهر الروائيين الإيرانيين ولد عام 1903 في «طهران» وترعرع في أسرة عريقة. سافر عام 1920 مع أبيه إلى «برلين» درس هناك. علوي في أغلب قصصه يمثل شخصية شاب درس في أوروبا وتعرّف على معالم الحضارة الجديدة فبدأ يحارب العادات القديمة ويطالب بفتح الأبواب على مصاريعها لإدخال معالم الحضارة الجديدة إلى البلد. وأما في كتاباته فينتمي إلى المدرسة الواعية. توفي بزرك علوي عام «1995» في مدينة «برلين» وخلّف عدداً من المجموعات القصصية منها «الحقيبة» و«الميرزا» و«الأرضة» و«الغول، الغول». ومن أشهر رواياته «عيناها».

مدينة برلين مغبّراً وخانقاً. كان يتقلّب في سريره من شدة الحر ويرشح جسمه عرقاً، ولكنه لا يريد أن يبرح مكانه. اندمج دخان المصانع بالضباب المتصاعد من الغابة ودخل من الشباك وكأنه يريد أن يثقل على الرجل أكثر في تلك الآونة كنت أكمل دراستي في برلين. منذ نصف ساعة، وضع صاحب البيت كوب الشاي على طاولة غرفتي ثم خرج وكلّمني من خلف الباب قائلاً: «سيدي، قد اتصل والدك يطلبك»، فلم أرد عليه بكلمة.

في التاسعة، «طُرق باب غرفتي ودخل أحدهم مسرعاً، في البداية ظننته صاحب البيت عاد مرة أخرى، فلم أبال ولكن فجأة سمعت صوت أبي فقفزت من مكاني وسلّمت عليه. جلس في زاوية على الكرسي وأخرج علبة سجائره الذهبية ثم ولّع سيجارة وقال: «لِمَ غرفتك مبعثرة هكذا؟ لِمَ لا تجمع هذه الكتب؟ انظر، صابونة، قلم، مشط، ربطة عنق، مبسم وماذا أيضاً، صور، وكل شيء مبعثر».

الدقة والنظام والمواظبة عليهما، وأضف إليهما الوقار والنفس الكريمة، جميعها قد ورثها عن آبائه وأجداده، ولكن حالي لن تتطابق مع هذه الصفات الكريمة

ولن تتفق مع نفسي الدنيئة أبداً. في بيت والدي لكل شيء مكانه، درج للصابون ودرج آخر للسجائر وغرفة خاصة للكتب والمطالعة. أما اليوم فقد أهين أبي أكثر من باقي الأيام لأن أبي الوقور قد ذل نفسه وجاء شخصياً لزيارتي. جاء إلى بيت ابنه الذي ترك البيت بعد شجار عنيف معه وكل ذلك حدث لأني لم أرد أن أتناول الغداء في الواحدة وأكون في الحادية عشرة في سرير نومي وفي السابعة صباحاً أجلس على الطاولة لتناول الشاي.

بينما كان أبي يدخن سيجارته، غسلت وجهي وجلست إلى جنبه. سألني: «ألا تريد السفر في هذا الصيف؟» لم أعرف ماذا يقصد أبي من وراء سؤاله هذا؟ أكان يريد مني أن أسافر لوحدي أم أسافر معه؟ لكي أجيب سؤاله بصراحة، قلت:

- ليس لديّ نقود. أضف على نقودي في هذا الشهر.

- من حسن حظك أني أتيت إلى هنا.

- إن كنت لم أرك، كنت أقترض من الآخرين.

وبما أني أعرف أن أبي لا يحب الدَّين، قلت هذه العبارة الأخيرة متعمداً كي لا يمن عليّ بدنانيره.

بعد لحظات من السكوت – هذا السكوت الذي اعتدت عليه – حدق بعينيه الكبيرتين وتمنى لو استطاع حرقي. كنت أرى من وراء تلك العينين علامات الظلم الأبوي في عصر التوحش – أخرج دفتر الشيكات من جيبه ووقّع لي شيكاً بمبلغ 100 مارك، ثم قال: سأسافر وأذهب إلى «سيتو» إحدى المصايف على حدود التشيك. (قد نسيت اسم المكان). سيغادر القطار المحطة في الحادية عشرة. اذهب إلى بيتي وابق هناك حتى يأتي ابن صاحب البيت بحقيبتي، وإذا أردت أن تأتي بنفسك، فأتِ بحقيبتي لنسافر معاً. من غير أن أنظر إليه، أجبته: «حسناً».

– حسناً ماذا؟ تأتي بنفسك أو يأتون بحقيبتي؟

– لِمَ لا تأخذ حقيبتك بنفسك؟

اشتعلت نار الغضب في عينيه، ولكن تماسك كما كانت عادته وقال بهدوء كامل: «لديّ عمل في التاسعة والنصف وقبل الذهاب إلى المحطة لديّ عمل آخر، والآن الساعة التاسعة».

– حسناً، سأشرب الشاي ثم أذهب إلى المصرف ومن ثم

إلى بيتك وسأبقى هناك حتى يأخذ الولد حقيبتك إلى المحطة.

- إن ذهبت إلى المصرف سيفوت الوقت.

- آسف. ليس معي أية نقود.

ارتسمت ضحكة على فمي وعلى فمه ثم أعطاني 10 ماركات أخر.

شكرته. ذهب أبي فتأثرت قليلاً بما جرى، كان أبي خير ممثل للأيام الماضية لدنيانا. لم يكن مظهره ولا عطره ولا ربطة عنقه عصرية. وأما طريقة تفكيره. ففي الحادية عشرة يتناول العشاء.. وإلا.. كان يختل روتين حياته... فوقاره فعائلته تُدمر كلها. عليك أن تحترم المبادئ الثابتة للبيت. ما أجمل أن يجتمع الأولاد والبنات في مكان واحد ويتكلمون معاً، والأب - كبير العائلة - يجلس في أعلى مكان في الغرفة ويأمر بالإياب والذهاب. الأب هو رب البيت. وهكذا كان البيت صورة مصغّرة من حياة مجتمعنا فيما مضى. ارتديت ملابسي وخرجت. كانت شوارع برلين داكنة اللون - تكثر رؤية هذه الحالة في المدينة في شهر أغسطس - والجو الحار في الصيف كاد

يقتلني. أذهب مع أبي إلى المصيف؟ لم تكن حلاقة وجهه ورائحة العطر وذهابه إلى حدود التشيك من غير سبب؟ سأذهب معه، ولكن تلك المرأة الروسية قبل أيام... ما اسمها؟ كاتوشكا... كاتوشكا... أو سالوونا... بعد أن سحبت يدها البيضاء، الناعمة، ذات الأصابع العظمية الطويلة، برقّة من بين يدي وهي تودّعني: «سنلتقي مرة أخرى، أنا ذاهبة إلى «سيتو»، فتعال إلى هناك». في تلك الليلة وضعت وجهها الأبيض العظمي في قلبي، كانت تتمتم ببعض الأشياء. كانت تجاملني! لا لم تكن مجاملة. في تلك اللحظات يصعب على الشخص مجاملة الآخرين أو قول الكذب، إذاً ماذا كانت تفعل؟ تدخل أصابعها بين شعري وتشده، ثم تقول: «أنت تختلف عن الآخرين». فجأة شرعت بالضحك بصوت مرتفع وسط الشارع، ولما انتبهت لنفسي وجدتني قضيت ساعة كاملة في الشوارع بلا جدوى. كنت قد اجتزت منزل أبي، فمرت سيارة أجرة فأوقفتها وركبت. تحركت السيارة بفتور وأنا بداخلها كأني طفل في مهده قد أثقل النوم جفنيه، ولكن في نوم كثرت أحداثه. كاتوشكا... أو سالوونا... أين تذهب، إلى «سيتو»؟ إلى سيتو؟ قد سمعت هذا الاسم

اليوم مرة أخرى. نعم هذا نفس المكان الذي سيذهب إليه أبي. من الأفضل أن أذهب معه. ولكن لا، أذهب مع أبي إلى سيتو لألتقي بكاتوشكا أو سالوونا.. لهذا الاسم إيقاع جميل، كاتوشكا.. أو سالوونا. لا يندم الإنسان على وقته الذي يقضيه مع هؤلاء الروس المهاجرين! كانت تكلمني عن أشياء كثيرة، عن الدوق، عن البرنس، عن البلاط، راسبوتين، التزار، تولستوي وعن سيبريا، على رغم أنها تعرف أن أفكاري لا تتفق مع أفكارها. كانت تعرف بأني أحب ذاتها فقط، لا المجوهرات التي تلمع على صدرها. فإذا خالفتها في رأي ما، كانت تضغط بإصبعها على فمي لكي لا أستمر بالكلام. كانت تعلم جيداً بأنني لا أعترف بما تتفوه به وأميز الكذب في كلامها من الصدق، مع هذا كله كانت تحبني، متأكد!

سألني السائق: «أين أذهب، سيدي؟».

- كم الساعة؟

- العاشرة والنصف.

- أذهب إلى «اولاند إشتراسه».

عزمت على السفر إلي سيتو، ولكن، لن أصل إلى

أبي. فذهبت إلى بيته أولاً وأتيت بحقيبته ووضعتها في السيارة ثم ذهبت إلى المصرف وعند الواحدة! اتجهت إلى نفس المحطة التي ذهب منها أبي وحقيبته معي.

بما أن السيارة قد توقفت في «كورليتس» ساعة واحدة، وصلت مساءً إلى سيتو. ركبت القطار للذهاب إلى المصيف. وضعت الحقيبة عند المحطة واتجهت نحو الفندق وبحثت عن كاتوشكا قالوا: إنها تقطن في فندق «البيت الأخضر». حجزت غرفة في الفندق نفسه. كاتوشكا وأمها وامرأة أخرى كنّ يقطنّ في غرفتين من نفس الفندق. بعد ساعة كتبت على بطاقتي: «عزيزتي كاتوشكا قد وصلت تواً، حبذاً لو أراك، فاختاري الساعة والمكان. فاء».

قرع الجرس ودخلت خادمة في التاسعة عشر، ذات شعر أشقر وعينين سودواوين. أعطيتها البطاقة، ابتسمت وقالت: «سيدي، ألست بالسيد فاء؟ هذه الآنسة منذ أربعة أيام تأتي وتبحث عنك كل يوم».

- لِمَ تسألك أنتِ؟

- لأنني أحب الآنسة، في السنة الماضية كانت هنا ومنحتني كتاباً، وتوجد أشياء أخرى فيما بيننا.

سألتها وماذا أيضاً؟

- تبوح لي ببعض أسرارها.

- ما اسمك؟

- فريدل.

- حسناً فريدل، والآن ألم تقولي أي نوع من الأسرار؟

- لا تلح كثيراً.

- حسناً، إن لم تريدي فلا تتكلمي.

فكرت قليلاً، ثم قالت: «سأتكلم لأني أعرف أن الآنسة كاتوشكا تحبك أنت فقط. منذ دخلت الآنسة الفندق تبحث عنك كل يوم، أتى اليوم رجل عند الآنسة، في المرة الماضية أيضاً كان هذا الرجل معهما. ولكن الآنسة لا تحبه، أظنه فُرض عليها. عند المساء كانت تقول لي: متى يأتي السيد فاء.

أخرجت ماركين من محفظتي ووضعتهما على مهل

في يد فريدل، ثم سألتها: «جيد، فريدل، كيف وجدت هذا الرجل؟».

- والله، لا أعرف عنه الكثير، لم أره من قريب.

- شكراً، فريدل، الآن اذهبي وأوصلي هذا الظرف للآنسة وحاولي أن لا يعرف الأمر أحد.

وكأن ماء ثلج صُبَّ على رأسي... فكرت في الذهاب إلى حيث يقطن أبي. دون شك أن جميع النساء من طينة واحدة. بكاؤُهن كذب، ضحكهن كذب! فإن كانت كاتوشكا كاذبة فكل النساء كاذبات.

كيف استطاعت أن تكذب عليّ بتلك العينين اللامعتين؟ ولكن ما الفرق بيني وبينها... بم أفوقها، لربما حقاً تحبني، لكنه يملك النقود والأموال الكثيرة وهذا هو الركن الأساس لبناء البيت العائلي.

من الأفضل أن أحتفظ بالظرف ولا أبعث البطاقة، خسارة. أن يحط الرجل من قدره. ولكن الخادمة كانت تعرف كل شيء. بعد قليل عادت فريدل وأتت ببطاقة تحمل اسم كاتوشكا أو سالوونا، وكتب عليها: «تطلب

أمي أن تتعرف عليك فتكرّم علينا بمجيئك إلينا لتناول العشاء».

كان عليّ أن أغير ملابسي وأتكلف بعض العادات الرسمية وأن أقبّل يد السيدة الوالدة... جئت إلى هنا لأرى كاتوشكا وأنظر إلى عينيها سأعتذر منها وأقول بأن عليّ أن أذهب لرؤية أبي، لأنني قد واعدته من قبل كاتوشكا أو سالونا، حين صرخت بهذا الاسم... فتح الباب فجأة ودخلت كاتوشكا غرفتي وأتت نحوي وقالت: «وأخيراً جئت؟ كدت أفقد أملي بمجيئك». فلمّا سمعت صوتها العذب نسيت كل ما كنت أفكر فيه. قبّلت يدها وأجلستها عندي على الكرسي وقلت: «ها أنا قد أتيت».

جلست على حافة الكرسي ووضعت يديّ حول عنقها، كانت تنظر إليّ وتقول: «كنت يائسة».

- لماذا؟

- لماذا؟ أعرفك جيداً، أنت دائماً تحلم ولست في حالة صحوٍ، وربما ما أقوله لك الآن أيضاً، لن تسمعه أبداً.

كانت محقة، قد سرحت في الورود الحمر المنقوشة

على قميصها الأبيض وكنت أتمتع بالنظر إلى رقبتها المطوّقة بلفاعة سوداء. وأنظر إلى رموشها التي كادت أن تغطي عينيها، فلم أستمع لكلامها لأنه كان كلاماً عادياً ولم تفارق عيناي لحظة عينيها. ثم قالت: «أتيت بنفسي لأطلب منك ألا ترفض دعوة أمي لتناول العشاء».

- وكيف عرفتي بأني لم آتِ.

عقدت كاتوشكا حاجبيها فوق الجبين وقالت: «أعرف بأنك لا تحب هذا الروتين».

- كيف عرفتني هكذا جيداً؟

سؤالي هذا كان إهانة لها، لأنها كانت ذات أحاسيس مرهفة جداً، أحاسيس حقيقية غير مزيفة.

- أتظن أنني تعرفت عليك منذ شهر فقط، كلا، إني أعرفك منذ عرفت نفسي، أين التقيت بك أول مرة؟ في المنام! نعم في المنام، أظن كنت في الخامسة عشرة، دائماً كنت أعشق العيون السود كعيونك. والشعر الأشقر الذهبي. أتتذكر ماذا قلت لك في تلك الليلة التي تعرّفنا على بعض؟ كنت عاشقة خيال، والآن أرى ذلك الخيال

تحقق فيك، في أفكارك المتشتتة، في حياتك، في روحك المعذبة. أنت تعرف حياتي كيف كانت، أنتم – الإيرانيين – نوع خاص من البشر.

أعرف جيداً بأنك لا تستمر في حبي وهذه موجة عابرة تغدو وتروح، الموجة ترجع إلى البحر ولكن المياه تبقي أثرها على الشاطئ. أليس كذلك؟ ولكني لن أنسى. أنا حققت أملي، لن تمضي حياتي سدى.

حتى اليوم عشت في خيالات هذا الحب وبعد اليوم سأعيش في ذكريات هذه الأيام. أنت لا تستطيع أن تتزوجني، كيف تستطيع أن تقضي حياتك معي؟ ولكن في تلك اللحظة التي أكون معك... في تلك اللحظة... فأجهشت بالبكاء: «عليّ أن أستمر بحياتي، يجب أن أتزوج».

الآن عرفت قصدها، من المحتمل أن الرجل الذي تعرفت عليه أخيراً هو الرجل الذي يجب أن تتزوجه ولو كان لكاتوشكا الاختيار ولم تُفرض عليها الظروف، لما اختارت إلا العيش معي ولن تقبل بغيري زوجاً.

وفي هذه الظروف، لا الأم ولا الأب ولا أي أحد آخر

أجبرها على الزواج بل الذي فرض عليها الزواج، عفريت مُرعب، مخيف، أو ربما النقود أو المجتمع أو أي ظرف آخر حتى أجبرت على أن تعرض نفسها للبيع مدى العمر من أجل العيش فقط. النساء كلهن يبعن أنفسهن.

البعض بثمن بخس لبضع ساعات أو يوم والأخريات كل عمرهن، مقابل ضمان لحياتهن.

- لا تبك كاتوشكا، عرفت الآن لِم أكره عالمه.

لم تعرف من أعني بكلامي، فسألتني: «متى نلتقي؟» أجبتها: «بعد العشاء نخرج للتنزه».

- حسناً، بعد العشاء.

* * *

تناولت العشاء مع والدة كاتوشكا والسيدة الأخرى. كان عشاءً مملاً. بعد العشاء خرجت مع كاتوشكا، تمشينا أكثر من نصف ساعة. كان المكان مظلماً، تجاوزنا الحديقة والأشجار. كانت الطرق هادئة وخالية فكنا نسمع نباح كلاب القرية من بعيد.

كاتوشكا كانت تقرأ عليّ قصيدة روسية فأستمع

إليها وبعد نصف ساعة من المشي، وجدنا عضادة باب فوق تلٍّ. قد تعبت كاتوشكا، فسألتها:

- ألا تريدين أن نجلس قليلاً؟

- لا بأس.

- إذن، فلنجلس فوق العضادة.

- أخاف أن أسقط فوقها.

- لا تخافي، سأمسك بك، هنا أحس بضيق فلنصعد إلى الأعلى. فلمّا وضعت قدمها صوّتت العضادة. ساعدتها فصعدت كنا وسط أشجار يمر الهواء عليها فتتموج مثلما تفعل أمواج البحر. شرعت كاتوشكا مرة أخرى تتمتم عليّ الأشعار الروسية بجميع حواسها وضمّت يدها في يدي.

- كاتوشكا!

بدلاً من الرد عليّ، أسندت رأسها على كتفي، آه، لو كان يستمر هذا الهدوء، فبعد لحظة سألتني:

- لِمَ أتيت إلى هنا؟

- أولاً، لأنني وعدتك.

قاطعتني وقالت: و«ثانياً...».

- ثانياً قد جاء أبي إلي هنا، فأتيت لرؤيته.

- لِمَ لم تقل هذا من قبل؟

- لم أر سبباً لذكره. أنت تؤمنين بوالديك كثيراً وتعرفين جيداً بأنني لا أتفق معك في هذا الشيء ولا في جميع الأشياء.

- عرّفنا على بعض! ها... أتخجل؟

- مِمّ أخجل، أنا لا أحب ذلك، ولكن إذا أردت، غداً... وضعت رأسها بجواري وقالت: «غداً، لا...».

- ولِمَ غداً لا؟

وضعت يديها حول عنقي وبكت. أبعدت يديها من حول عنقي ونظرت في الظلام إلى عينيها وقلت: «لا تبك، كاتوشكا، أعلم، فهمت كل كلامك، هذا هو عالمك، أنا أيضاً أحبك. أنا أحبك لكني لا أستطيع أدفع ثمن حبك. من الأفضل أن نكتفي بهذا القدر من الخيال، لا بأس بهذا الخيال، فليبق لنا قوت قلب وأمل، غداً ستخرجين مع ذلك الرجل، لا بأس سنلتقي في ليلة الغد».

لن أكون معه بمفردي، ستكون أمي معنا. في الليلة القادمة نحل ضيوفاً عنده في فندق «الفرس الأبيض»، تعال إلى هناك، سأعرفكما على بعض، إن كنت تحبني حقاً تعال وقل لي رأيك فيه.

- حسناً، كاتوشكا، غداً أذهب لرؤية أبي وفي الليل سأكون في فندق «الفرس الأبيض» عندك.

خيّم السكوت علينا، طلع القمر قليلاً قليلاً وتأخر الوقت علينا. فنزلنا من فوق العضادة. الطيور التي أطربها ضوء القمر بدأت بالإنشاد، كنّا، نستمع لإنشادها ونطرب.

في الحادية عشرة عُدت إلى غرفتي وطلبت من فريدل أن تأتي بالشراب. بعد حين سمعت صوت الجراموفون من الغرفة المجاورة. شربت الشراب ودخنت السجائر.

في اليوم التالي، خرجت في التاسعة من غرفة نومي ومشيت قليلاً في القاعة. قد عصبت فريدل رأسها بمنديل أبيض وكانت تنظف الغرف. قالت فريدل بأن كاتوشكا وأمها وتلك المرأة خرجن من الفندق قبل قليل. ذهبت إلي المحطة واستأجرت عربة ووضعت حقيبة أبي فيها واتجهت

العربة نحو الفندق الذي كان يقطن فيه أبي، فندق «الفرس الأبيض». كانت المسافة بين الفندقين نصف ساعة. في العاشرة والنصف وصلت، ولكني لم أجد أبي. قالوا بأنه خرج مبكراً. أعطيت الحقيبة للنادل وخرجت أبحث عن أبي هنا وهناك. في المغرب عُدت إلى فندق «البيت الأخضر»، لم تكن كاتوشكا هناك.

مرة أخرى رأيت فريدل، ولكن في هذه المرة قد ارتدت ثوباً جميلاً، خلافاً للسابق:

«سيدي، النساء أتين ثم ذهبن».

- فريدل، أصبحت الليلة جميلة وبهية.

- شكراً، الليلة أنا في إجازة وسأذهب مع خطيبي للرقص.

تناولت العشاء واتجهت نحو فندق أبي راجلاً. وصلت هناك عند التاسعة. ذهبت إلى غرفة أبي، قالوا: إنه نزل إلى القاعة. نزلت من السلم ثم فتحت الباب فإذا... بأبي يجلس جنباً إلى جنب كاتوشكا والنادل يعوّض زجاجة الشراب الفارغة بزجاجة مملوءة. أبي قد حلَق وجهه وكاتوشكا قد ارتدت ثوباً أزرق اللون حيث أصبحت

أجمل بكثير مما كانت. خرجت مسرعاً وكتبت على بطاقتي الجمل التالية وأعطيتها للنادل ليوصلها لكاتوشكا:

«عزيزتي كاتوشكا، طلبت مني أن أعرّفك على أبي، هو هذا الرجل الجالس جنبك وأردت أن أبدي رأيي في خطيبك الذي اخترته، إنه رائع وتأكدي أنه سيُسعِدك. فاء».

قلت للخادم: «أوصل هذه الحقيبة لذاك الرجل الجالس جنب الآنسة».

* * *

وادي المـوت

نور الهدى شاه - باكستان

ترجمة علي محمد محاسنه

كل الطرق تقود إلى الموت.. وعليها تمشي الحياة حافية القدمين.. الطريق مظلم ورمضاؤه تتوقد.. السماء ألسنة من اللهب.. الدنيا بؤس ووحشة.. وعليها جنباً إلى جنب تدب الأقدام المكدودة للرجل والمرأة في مسيرتهما معاً..

لا مأوى لك.. إذ تضيق أمامك الأرض بما رحبت.. فقط انظر حولك.. لا.. لا مكان.. و.. لكن لماذا تنظر

إليّ هكذا..!؟ لا.. لا.. لا تفعل ذلك فنظراتك إليّ بجفون لا ترف.. تخيفني فكأنها سهام الموت.. قالت ذلك وهي تمسك يده.. وصمتت.. أما هو فكان رده مجرد التفاتة باردة.. أبرد من الجليد.. وأشد تذكيراً بالموت..

كانت تحس الموت يخترق كيانها.. ويسري في عروقها مع كل نقطة دم.. كلماتها ترتعش.. - لقد عشت طويلاً أحلم ببيت صغير يملأه الأمان.. على أمل أن يتحقق ذلك ذات يوم -... وتكاد الكلمات تموت في فمها قبل أن تكمل العبارة.. «بيت..!» - قال بمرارة كأنها السم.

- عجيب..! وهل يمكن لأي جدار أن يصنع مأوى..؟ وهل في كل بيت أناس يسكنوه..؟ كم من البيوت تشغله حيوانات بشرية ووحوش على شكل بشر..! وهل هناك جدران لها من العلو ما يكفي للوقوف في وجه الموت وإبعاده عنا؟ أجيبي الآن.. لماذا لا تجيبين..؟ قالها وملء عينيه ألوان قاتمة كئيبة..

جلس الاثنان تحت شجرة عارية من الأوراق خارت أغصانها وتهدلت.. لم تصمد تحت الشمس.. الرجل خائر

القوى يغطي عينيه براحة كفه.. وران بينهما الصمت.. إلى أن أخذت يده بعد لحظات السكون ومرت عليها بشفتيها تهمس له..

«هل.. هل.. هل تعلم أن.. أنني.. أنني حامل!».

أزاح كفه عن عينيه ونظر إليها وتسمرت نظراته على عينيها..

«لا..».. قالها كلمة واحدة فقط..

«وكيف لا..؟ ألسنا زوجين؟» قالت بألم وغضب وعيناها تدمعان بينما بدا الرجل صامتاً كتمثال من حجر.

«تبدو كأنما جاء هذا الخبر صدمة لك.. أليس كذلك؟».. قالتها وبكلمات باكية أيضاً «نعم..» قال وهو يزفر من العمق وقد بدأت تخبو أمام ناظريه صورة وجهها..

- لكنك كنت دوماً تقول إن عملية تكوّن الجنين في رحم أمه هي أعذب إبداعات الخالق في هذا الكون.. ألم يحدث ذلك..؟».

«بلى» قالها وعيناه تائهتان في الفضاء البعيد بنظرة متعبة شاردة لا حياة فيها..

«ولماذا يصدمك خبر حلمي بهذا الطفل إذاً؟ ألا تدري أن الحلم بأن يكون لي طفل كامن في كل قطرة دم في جسدي..» قالت هذا وهي تغطي عينيها تداري الدموع.

ومرة أخرى ران صمت طويل بينهما.. بينما ظلت نظراته تحدق فيها.. «اسمعي.. اسمعيني..

- ولم ترد المرأة بشيء (سوى تنهيدة حزينة) وأمسك بيدها التي كانت تخفي عينيها وهمساتها..

- اسمعيني..! إنه في هذا البؤس من حولنا حيث يشقى الإنسان لاهثاً.. وحيث يفرد الموت جناحيه في كل الأرجاء.. ما الذي يغرينا لكي ننجب مولوداً يضاف إلى هؤلاء..؟

كانت عيناها تمتلآن استغراباً وحيرة.. كأنما لم تكن تفهم شيئاً مما قال.. لكنه استطرد..

«.. أنا أفكر في مصير ذلك الطفل في أحشائك.. هل سيولد ليموت في أتون حرب رهيبة في هذا العصر المتفجر..؟.. ألا ترين هذا الجوع في عالمنا الآن..! هل تريدين أن تضيفي اسماً آخر إلى قائمة موتى المجاعات من الأطفال..!

«عليك منع حدوث هذا..! وغصت المرأة بشهقة من الألم وحرقة الغضب المستعرة في جوفها - دعيني أقول لك.. أنت غير مدركة كيف أن هذا العالم في طريقه للتحول إلى شقاء وكيف سيكون الموت فيه بلا أي ثمن وفي منتهى البشاعة..! سيكون علينا أن نعيش حياة هي نوع من تسمم بطيء ولن نجد على الأرض مكاناً آمناً نهرب إليه على أقدامنا الشقية الدامية.. فلا مهرب أمامنا..! هل فقدت عقلك لتقولي ذلك..!.. هل جننت.. لن يكون أمام من لا يستطيع التكيف مع الرقصة الوحشية لهذا الشقاء إلا أن يجن أو ينتحر.. ومع ذلك تريدين أن تنجبي طفلاً..! هل تسمعينني..!

- «كم أنا بحاجة لامتلاك القدرة على الإصغاء لما تقول..! ولا أزعم أنني أملك هذه القدرة..!».

ضحك الرجل ولم يكن في جوابها ما يضحك... ومرت لحظة تأوهت أثناءها المرأة متألمة.. وقالت «.. وأنا أيضاً لست متحمسة لذلك.. وربما كان هذا سبب اعتقادك بأنني مجنونة.. ولكن عليك ألا تلقي به إلى الموت..».

«إذاً.. ما الحل..؟» قالت المرأة بصوت كأنما كان ينبعث من أعماق الهاوية.. وساد صمت للحظات..

«عليك أن تجهضي حملك..!» قال وهو يزفر متنهداً.. أحست المرأة وكأنها في وسط دوامة لا تكف دوائرها المتتابعة عن التوسع مثل تلك التي يحدثها حجر حين يلقى في بركة ماء راكدة.. وإن هذا السيل من النار بلا نهاية..

«لا.. لن يكون ذلك أبداً..» قالت بكلمات كأنما أرادت لها أن تكون بكل ما في الأرض والسماء من قوة ترفض.. بينما بدا في عينيها غضب كأنه ريح الصحراء..

«إيه.. - قال متنهداً بمرارة - أنت امرأة ذات بصيرة.. فلماذا لا تفهمين ما أقصد..؟ هناك قنابل ملتصقة بنا.. ولا أحد يدري متى ستنفجر ومعها كل شيء ينفجر.. أنت.. وأنا.. وهو أيضاً معنا..!».

«المسألة هي أن الأشياء الجميلة بداخلك قد ماتت - قالت بأسي وبصوت منكسر - أما أنا فأكاد أحس قدميه الصغيرتين تخطوان على مهل في كل ذرة من جسدي..

وبكفيه الصغيرتين تتلمسان جوانحي.. بل وبشفتيه.. بثغره الصغير يرضع من صدري..!

«القضية هنا.. هي أنك رغم كل شيء مازلت تواصلين دفعه عميقاً أكثر فأكثر في فم الموت.. ـ قال بضحكة كلها ألم وكراهية.. ـ.. المجاعة.. البطالة.. الشقاء.. غضب الله..! الهزائم المتلاحقة.. الموت والدمار..! عليه أن يأتي إلى هذا العالم شحاذاً بيده صحن يتسول به..! يركع ذليلاً أمام القوى المتجبرة.. يتسول أسباب البقاء.. يتسول الطعام.. يتسول حتى حرية التنفس.. نعم.. يستجدي كل شيء..!

أخذ المرأة بين ذراعيه.. كان ألم الفراق يجتاح كلا الجسدين... وهو يحبس الدموع في عينيه.

أما هي فكانت تسري في دمها كالسم نيران الأسى والكراهية والتمرد الرافض.. مثلما كانت تتأجج في عينيها أيضاً..

وفجأة انتفضت من بين ذراعيه ونهضت قائمة.. وفي عينيها بدل النظرات المحبة التي كانت.. بدت دموع من كراهية على رموشها..

- لقد فقدت قلبك.. لم يعد في صدرك قلب.. بل حجر صلد.. أنا أكرهك.. أكرهك.. أكرهك.. قالت وهي تنشج وترتعد..

- «إذاً.. فقد اخترت الفراق».. قال والنار في أعماقه.

- «نعم..!» قالت بدموعها.. لكن بعضاً يسيراً من بقية أمل ظل في عينيها..

- «حتى ومع علمك أن لا أمل في ملاذ آمن في هذا العالم..!؟

- الملاذ الآمن يكون في القلب... إذا سكن الأمان القلب جعل الدنيا من حولك أماناً..!

ومع حركة قدمها في أول خطوة في رحلة الخروج.. كان هناك شيء ما يتحطم داخل قلب ذلك الرجل.. ويقوم يعترض طريقها..

- لا.. لا تتركيني.. أرجوك وأتوسل إليك..!

- ما الذي بقي بعد هذا.. لكي أبقى هنا من أجله..! لقد مات كل ما كان في قلبك من أشياء جميلة.. أصبح قفراً لا دفء فيه.. وأصبحت لا تفوح منك إلا رائحة

الانفجارات والمتفجرات.. دعني.. لا تنظر إلي هكذا بعيون ليس فيها إلا الموت...

كان يلهث في سباق معها يريد منعها من إنجاب طفل له.. كان يغذ الخطى راكضاً لعله.. يقهرها.. فيمنعها من ذلك.. كلاهما مكدود الأنفاس متعب.. أما هي فتمضي تريد الابتعاد عن ناظريه..

- لا.. مهما جرى.. لا.. لن أجهض حملي.. أبداً لن أفعل.. أبداً.. أبداً..!

كانت الشمس على وشك المغيب خلف الأشجار الظليلة الباسقة.. وأوراقها المتهالكة الصفراء تتساقط على الطريق المعتم الموحش.. قالت وهي تحدق في الفضاء البعيد.. «.. لم يعد لك قلب.. لقد تحول قلبك إلى حجر صلد.. ولكن لا بأس.. إنني أرى في هذا الكثير الكثير من الجمال.. وعندما ألده سيبدو كل شيء أكثر جمالاً!!

- «.. ومتى وقعت الكارثة وتفجر العالم شقاءً.. سينتهي كل هذا الجمال الذي تتحدثين عنه في لحظات.. سيدمر في لحظات..».

قال ذلك بكلمات كأنها سهام غضب مسمومة..

- لا.. بل ستظل الشمس تشرق.. وكل طفل جديد يولد هو شمس جديدة.. اتركني.. دعني أذهب فأنت تريد قتل براعم الجمال التي تتكون في أحشائي.. ولكن عليك أن تفهم أنه إذا مات هذا الطفل قبل أن يولد فإن نيران الانفجار والشقاء التي تتحدث عنه سوف تأتي بقوة أشد مما كنت تتصور.. ولن يبقي من البشر أحياءً ليطفئوها..».

- «يالأحلامك هذه..!» قال وهو يبتسم بوجه كله أسى..

- «أنا أدرك هذه الحقيقة»..

- إذا كنت مصممة وتصرين على الاحتفاظ بحملك هذا.. وأن تمضي في طريقك منفردة هكذا.. فعليك أن تقولي له فيما بعد أنني لم أكن موافقاً على مجيئه إلى هذه الدنيا.. لأنني.. لأنني.. لم أكن أريد له أن يعيش حياة شقاء ومكابدة مع كل نفس يتنفسه.. هل ستفعلين..؟ فتخبريه بذلك..؟ أنا أدري أنه بعد أن يولد ويجيء إلى هذا العالم سيأخذ ذلك المجيء حجة ضدك عندما يقف أمامك محتجاً على أنك أتيت به إلى هذا العالم وعلى قدره بأن يعيش ويموت في لظى هذا الشقاء..!

صمتت المرأة لحظات وحدقت في وجهه والدموع تتجمع في عينيها.. «اسمعني.. الآن في هذه اللحظة حيث يترعرع طفلك في أعماقي أحس بالأمان يجتاحني ويملأ الدنيا من حولي.. الأمان لن ينتهي على هذه الأرض.. أنا هنا التجسيد الحي للأمان والتوق إلى حياة آمنة في مأوى آمن مع طفلي.. وتملأني الثقة أنه رغم كل أسباب الفناء.. تظل هناك سلسلة لا نهاية لها من عجائب الحياة ومفاجآتها..».

ابتسم الرجل ابتسامة حزينة.. فهما الآن أمام مفترق يضع هذه المرأة على طريق آخر.. وحدها..

«وداعاً.. عليك الآن أن ترجع..! لا تحاول اللحاق بي..! أنا سأمضي إلى الأمام.. إلى حياة أمثل على هذه الأرض الرائعة.. ويوماً ما.. عندما يعود قلبك صافياً صادقاً كالمرآة.. وعندما ينتصر في ذاتك الإيمان بالحياة.. فقد نلتقي على أحد منعطفات المسيرة..».

ظل الرجل واقفاً.. صامتاً يتحسس الخريف الآتي.. وعيناه وراء المرأة التي راحت تختفي على مهل وراء المنعطف.. حتى غابت عن ناظريه.. وراح يغطي عينيه براحة كفه وقد غمره اليأس والحزن.. ومن خلفه وفي

مسامعه أصوات القنابل تنفجر.. وفي الأمام امرأة تلد طفلاً.. وتختلط أصوات الانفجارات بصرخات قوية لطفل جديد يولد في تلك اللحظة..

* * *

بائع الشمندر الصغير

صمد بهرنكي(*) - إيران

ترجمة فؤاد ساعة

مرت عدة سنوات منذ أن كنت مدرساً في إحدى

*) صمد بهرنكي Samad Bahrangi (1939-1968)، ولد بأذربيجان حيث جمع الإرث الفولكلوري. وعاش صراعاً مريراً ضد ديكاتورية عصره الذي اتسم بالظلم الاجتماعي. جعل من قلمه سلاحاً إيديولوجياً. وقدم كتاباته القصصية بالخصوص إلى الشباب الذي كان يخدمه بتفان كمدرس في مختلف القرى التي كان يدرس بها حول مدينة تبريز. ترك بصماته البارزة من خلال كتاباته البيداغوجية على العقليات الإيرانية ما قبل ثورة 60-70. توفي بهرنكي، في ظروف غامضة، وهو لايزال في عز الشباب. لهذا لم ينشر له الشيء الكثير. ومع ذلك فقد ترك لنا قصة رائعة «ما هي سياه كوجولو» (السمكة السوداء الصغيرة). وقد ترجمت إلى عدة لغات.

القرى. كانت مدرستنا تتكون من قسم واحد له نافذة واحدة وباب واحد. كانت تبعد بحوالي مائة متر عن القرية. كان بقسمي اثنان وثلاثون تلميذاً، خمسة عشر منهم في الابتدائي الأول وثمانية في الابتدائي الثاني وستة في الثالث وفي الرابع ثلاثة. نقلت إليها في أواخر فصل الخريف لما بقي التلاميذ قرابة شهرين أو ثلاثة بدون مدرس، فاستقبلوني بفرحة صاخبة.

تعثرت الدراسة أربعة أيام أو خمسة، وتمكنت في النهاية من لم التلاميذ المتفرقين هنا وهناك، في الحقول وفي معمل النسيج، واستدرجتهم إلى المدرسة. كان كل الأطفال الذين تعطلوا عن العمل قد شغلوا في معمل حاجي قلي، نساج الزرابي. وكان يتقاضى أمهرهم عشرة أو خمسة عشر ريالاً في اليوم.

جاء هذا الحاجي قلي من المدينة المجاورة إلى القرية، حيث وجد ضالته؛ لأن العمال في المدينة يطلبون مقدم الأجرة ولا يقبلون أجر يقل عن أربع تومانات. بينما لا يتجاوز أعلى أجر في القرية 25 أو 35 ريالاً.

بدأ الثلج يتساقط وغطى الجليد الأرض ولما يمض

على قدومي إلي القرية إلا عشرة أيام. أغلقنا ثقوب الباب والنافذة بالورق لصد البرد من الولوج إلى الفصل.

وذات يوم كنت أجري إملاء للسنة الثالثة والرابعة، وتلاميذ السنة الأولى والثانية خارج القسم. كان اليوم مشمساً والثلج آخذ في الذوبان. شاهدت الأطفال من النافذة وقد تحلقوا حول كلب شريد وهم يرشقون بكريات ثلجية إلى رأسه ووجهه. هكذا كانوا يفعلون، في الصيف يلاحقونهم بالحجارة والطين، وفي الشتاء بالثلج.

ولم تمض هنيهة حتى تصاعد صوت لطيف من وراء الباب:

- أيها الأطفال! لقد أحضرت لكم الشمندر!... إنه كالقند حلاوة ودفئاً!.

سألت المسؤول عن القسم: مش كاظم، من المنادي؟

أجاب مش كاظم؟

- ليس غريباً، سيدي... إنه تاري وردي، سيدي...، يبيع الشمندر المطبوخ في الشتاء... هل تأذن لي بدعوته للدخول؟

فتحت الباب ودخل تاري وردي بكيسه المليء بالشمندر المطهو. كان يغطيه بمنديل قطني عتيق. ويرتدي في إحدى رجليه حذاء مصنوعاً من الخشب والجلد وينتعل في الأخرى حذاء مما يلبس الرجال عادة. وكان معطفه الرجالي يصل إلى ركبتيه، ويداه مخفيتان في أكمام معطفه. أرنبة أنفه كانت محمرة من شدة القر. عمره يتراوح بين عشرة وإثني عشر عاماً. بادرني بالتحية ووضع الكيس على الأرض قائلاً:

- هل تجيز لي سيدي أن أدفئ يدي؟

جره الأطفال صوب المدفأة. وعرضت عليه مقعدي. جلس. قائلاً:

- لا يا سيدي. بإمكني الجلوس هكذا على الأرض.

ومع سماع صوت تاري وردي دخل التلاميذ الآخرون، وازدحموا داخل القسم، فأجلست كل واحد في مكانه.

وبعد أن أحس بشيء من الدفء سألني تاري وردي:

- أتريد شيئاً من الشمندر، سيدي؟

ودون أن ينتظر جوابي، راح يبحث عن شمندره وأزاح المنديل المتسخ ذي الألوان من فوق الكيس. تصاعد من الشمندر بخار لذيذ. وكان فوق الشمندر سكين ذات قبضة من قرن؛ اختار تاري وردي شمندرة وقدمها لي قائلاً:

من الأحسن أن تقشرها بنفسك، سيدي... يمكن أن تكون يداي... إذ نحن القرويين... لا نعرف المدينة.

كان يتحدث كرجل مسن ومحنك. ضغطت على الشمندرة بقبضتي، فانسخلت قشرتها المتسخة وكشفت عن حمرة قانية. قضمت منها قطعة. كانت في غاية الحلاوة. قال نوروز من آخر الفصل:

- سيدي،... لا أحد يطهو ألذ وأشهر من شمندر تاري وردي... سيدي.

وقال مش كاظم:

- سيدي، أخته هي التي تطبخه، وهو يبيعه... أمه مريضة، سيدي.

نظرت إلى تاري وردي وقد ارتسمت بسمة رقيقة ورجولية على شفتيه. كان قد أزاح عن عنقه شاله

القطني، وشعر رأسه منسدل على أذنيه. قال:

- لكل حرفته وطريقته في كسب رزقه، سيدي... أما نحن فهذا ما نسترزق به[1].

سألته:

- ماذا ألم بأمك، تاري وردي؟

قال:

- لا تستطيع تحريك رجليها إطلاقاً، شيخ القرية يقول إنها مشلولة، أما كيف ذلك فلست أدري جيداً، سيدي.

قلت له:

- وأبوك...

قاطعني وقال:

- إنه قد توفي.

- قال أحد الأطفال:

1) قد يستعمل المتكلم الإيراني صيغة الجمع عند الحديث عن نفسه تواضعاً.

- يلقبونه عسكر المهرب، سيدي.

قال تاري وردي:

- كان فارساً مغواراً، وفي النهاية، أصيب يوماً برصاصة في قمم الجبال ومات. رماه رجال الأمن. ضربوه وهو على صهوة الجواد.

تجاذبنا أطراف الحديث، وباع تاري وردي للأطفال قيمة قرانين[1] أو ثلاثة من الشمندر وانصرف. لم يتقاض مني. وقال:

- هذه المرة أنت ضيفي وفي المرة المقبلة ستدفع. لا تظن أننا قرويون ونجهل المجاملات، سيدي.

انصرف تاري وردي تحت الثلج في اتجاه القرية ونحن نسمع صوته يقول:

- إي! تعالوا، شمندر... حلو ودافئ، أيها الناس!

وكلبان يحومان حوله محركين ذيلهما.

حكى لي الأطفال أشياء كثيرة عن تاري وردي: أخته تدعى «سولماز». تكبره بسنتين أو ثلاث عندما كانا في

1) القران عملة إيرانية قديمة تساوي ريال.

كنف أبيهما كانا يعيشان حياة سعيدة. وبعد وفاته سقطا في شراك الفقر. في البداية ذهبت الأخت وبعدها الأخ إلى حاجي قلي الدراز. وبعد تشاجرهما مع حاجي قلي خرجا من العمل. قال رضى قلي:

- سيدي، كان حاجي قلي يؤذي بلا حياء أخته. كان ينظر إليها بنظراته المريبة، سيدي.

قال أبو الفضل:

- س... سيدي... تاري وردي كان سيقتل حاجي قلي بمشط النسيج، يا سي...

كان تاري وردي يأتي إلى القسم مرة أو مرتين يومياً. وحينما ينتهي من بيع شمندره كان يجلس أحياناً لسماع الدرس داخل القسم.

قلت له يوماً:

- تاري وردي، سمعت بأنك قد تشاجرت مع حاجي قلي. فهلا حكيت لي كيف تم ذلك؟

قال تاري وردي:

- كان هذا في الماضي، سيدي، لا أرغب في إزعاجك.

- قلت: لا بل يروقني كثيراً أن أسمع عنك قصة خصوماتك من البداية إلى النهاية.

ثم شرع تاري وردي في الحديث وقال:

- معذرة سيدي، كنا نشتغل أنا وأختي منذ الطفولة عند حاجي قلي. يعني أن أختي سبقتني إلى العمل هناك. كنت أشتغل تحت إشرافها. هي كانت تتقاضى تومانين، وأنا أتقاضى أقل منها بقليل. مر على ذلك عامان أو ثلاثة. كانت أمي قد مرضت من جديد. لم تكن تشتغل، ولم تكن قد أقعدت بعد. كان يشتغل في المعمل ثلاثون أو أربعون طفلاً - ولازالوا هناك - وكان على رأسنا خمسة أو ستة رؤساء. كنت أذهب وأختي في الصباح ونعود عند الظهر ثم نذهب بعد الظهر فنعود عند العصر. كانت أختي ترتدي الحجاب في المعمل ولكن دون أن تحتجب على أحد. فالرؤساء كانوا بمثابة آبائنا، وكان الآخرون أطفالاً وحاجي قلي رب العمل. أتدري، يا سيدي؟ كان حاجي قلي في الأيام الأخيرة يأتي وينتصب بوقاحة أمامنا نحن الاثنين. ولا يغادر أختي بنظراته، وكان يمرر يده على رأسها أو رأسي أحياناً، ويضحك بلا سبب وينصرف.

أنا لـم أر في ذلك أي إساءة لأنـه كان رب عـملنـا، وكنت أظن أنه يعطف علينا. مر على ذلك الحال بعض الوقت، وذات يوم خميس حيث نتقاضى أجورنا، منح لأختي توماناً[1] إضافياً وقال:

- أمكما مريضة، وهذا لمصاريفها.

وضحك بعد ذلك في وجه أختي بطريقة أثارت غيظي. لم ترد عليه أختي خفراً أو خوفاً. ودخلنا معاً، يا سيدي، على أمي. وحينما علمت أمي أن حاجي قلي قد منح أجرة إضافية لأختي، غرقت في التفكير وقالت:

- من الآن فصاعداً لا تقبلا أي أجر إضافي إطلاقاً.

في اليوم الموالي لاحظت أن رؤساء العمل والأطفال الكبار يتهامسون بينهم ويتبادلون كلمات وكأنهم لا يرغبون في أن أسمعها وأختي: أتدري سيدي؟ ذهبنا يوم الخميس الموالي لنتقاضى الأجر بعد الجميع. حاجي بنفسه قال لنا أن نذهب إليه بعد أن يخلو للهدوء. منحنا خمسة عشر ألفاً إضافية وقال لنا:

- سأقوم بزيارتكم غداً لأتحدث مع أمكما. ثم ضحك في

1) تومن: قطعة نقدية تساوي عشرة ريالات.

وجه أختي بشكل لم يرقني البتة. امتقع لون أختي وطأطأت رأسها. اعذرني، سيدي. لقد طلبت مني أن أقص عليك كل شيء - رميت حاجي قلي بالخمسة عشر ألف ريال وقلت:

- سيد حاجي، لسنا في حاجة إلى نقود إضافية، أمي لا يروقها ذلك.

رد علي حاجي ضاحكاً:

- لا ترتكب الحماقات، يا عزيزي. ليس لك ولا لأمك أن ينفركما أو يروقكما...

فالتقط حينها الخمسة عشر ألف ريال وحاول أن يدسها في يد أختي، إلا أنها تراجعت وخرجت مسرعة. أجهشت بالبكاء حنقاً، وكان فوق المكتب مشط. أخذته ورميته به، فجرح وجهه وانهمر الدم،. فصاح حاجي مستغيثاً. أما أنا فركضت كالمصاب خارجاً. وصلت إلى الدار. كانت أختي راكعة عند رجلي أم وهي تبكي. وفي المساء، يا سيدي، حضر رئيس القرية. لقد قدم حاجي شكاية ضدي، قال فيها: «إما أن أصاهرهم وإلا فسأودع الطفل السجن ليتربى». ثم قال رئيس القرية:

- لقد بعثني رئيس القرية لطلب الزواج. فهل توافقون أم لا؟

واعلم سيدي، أن لحاجي زوجة وأطفال يسكنون في المدينة، بالإضافة إلى نساء حريم أخريات في أربع قرى أخرى. اعذرني سيدي، إنه خنزير؛ سمين وقصير، لحيته قصيرة يخالطها الشيب، أسنانه اصطناعية، بعضها من الذهب ولا تفارق يده سبحة طويلة. لا مجال للمقارنة بكم، إنه خنزير وطاعن في السن وحقير. قالت أمي لرئيس القرية:

- حتى وإن كان عندي مائة فتاة ما زوجت الواحدة منهن هذا الكهل المتهور. لقد بلغ السيل الزبى. أنت تعلم ذلك، السيد الرئيس، هذا النوع من الناس لا يرغبون في مصاهرتنا نحن القرويين.

قال الرئيس:

- معك حق، حاجي قلي يرغب في زواج المتعة. ولكن إذا لم ترضخي فسيطرد أطفالك من المعمل، وسيخلق لكم المشاكل مع الأمن... يجب أن تعلمي هذا كذلك...

كانت أختي جالسة القرفصاء خلف أمي فقالت مجهشة:

- لن أذهب إلى العمل ثانية... سيقتلني... أخشاه...

في اليوم الموالي لم تعد أختي إلى العمل. ذهبت لوحدي. كان حاجي قلي واقفاً عند الباب يقلب سبحته، انتابني الخوف، سيدي، ولم أقترب منه. ناداني حاجي قلي وكان قد ضمد جراح وجهه بقطعة من القماش، قائلاً:

- تعال يا ولدي، لا شأن لي بك. اقتربت منه مرتعداً وحينما هممت باجتياز عتبة الباب شدني من يدي وألقى بي داخل ساحة المعمل وانهال علي بالضرب والركل والرفس. تمكنت في النهاية من التخلص منه وعدوت صوب مشط الأمس. لقد أشبعني ضرباً حتى أنهكني. صحت في وجهه: «أيها الديوث الفاسق، سأريك ما لا تعلم، في الحال... أنا ابن المهرب عسكر...».

- سيدي، كنت سأقتله تواً، لكن العمال اجتمعوا وحملوني إلى البيت. كنت أبكي لشدة غيظي وأتمرغ على الأرض شاتماً بينما الدم يسيل من جرح على وجهي... وفي النهاية عدت إلى رشدي. كنا نملك

عنزاً. اشتريتها وأختي بعشرين تومن. بعناها واستطعنا بما كنا قد ادخرناه من مال قليل أن نعيش لمدة شهر أو شهرين. وفي النهاية ذهبت أختي عند زوجة الخباز بينما كنت أقوم بما يعرض علي من أعمال.

قلت:

- تاري ورودي، لماذا لم تتزوج أختك؟

قال:

- إنها مخطوبة لابن الخبازة. ونحن نهيئ جهاز زفافها.

في صيف السنة الموالية، عدت إلى نفس القرية للنقاهة فوجدت تاري وردي يرعى أربعين أو خمسين رأساً من الغنم والماعز في الحقول. فقلت له:

- تاري وردي، هل تمكنت من جمع جهاز أختك؟

قال:

- نعم. لقد تزوجت، أما الآن فأنا بصدد جمع مهري أنا. ومنذ أن ذهبت أختي إلى بيت زوجها، بقيت والدتي وحدها. وهي في حاجة إلى من يعتني بها ويؤنسها... لقد ثرثرت كثيراً، فاعذرني، سيدي.

التغيرات

جيانغ ييدي - الصين

ترجمها عن الفرنسية الحسان الرزاقي

يوجد على مقربة من المحطة الطرقية صف من البيوت القديمة بينها بيت على حافة الشارع تسكنه امرأة عجوز وحيدة. وهي تعيش وحدها وليس لها والدان ولا أصدقاء، ولحسن الحظ مازالت متماسكة ولذلك لا تعترضها صعوبات كثيرة في الحياة.

وكما يزعم فهي وحيدة، لكن لها في حقيقة الأمر ابن أخ في الريف غير أنه لا يأتي كثيراً لزيارتها. وبما أنها

تعودت على ذلك فقد رضيت بحياة الوحدة لكن دون إكراه.

وفي السنوات الأخيرة وبفضل سياسة الدولة أضحى الاستغلال التجاري نشاطاً مفتوحاً للجميع، فتضاعفت أسعار البيوت المطلة على الشارع فجأة. وبحكم موقعها الجيد أثار سكن العجوز طمع العديد من الناس الذين رغبوا في استبدالها ببيت أكبر مرتين منها أو شرائها بسعر مرتفع. لكن العجوز رفضت بعناد أن تنساق إلى آرائهم ولم تستطع أن تعمد إلى مبادلة أو بيع ذلك البيت العتيق الذي استحوذ على جزء من حياتها.

ذات يوم أتى ابن أخيها، الذي نادراً ما يزورها، لرؤيتها حاملاً في يده كيساً من الفواكه والحلويات. فأنبأته العجوز بأن أحدهم يريد كراء البيت لممارسة التجارة بمبلغ خمسمائة يوان شهرياً في المتوسط. وعند هذه الكلمات ضرب الشاب فخذه فوراً وصرخ:

«الأفضل لك أن تفتحي محلاً تجارياً صغيراً بنفسك من أن تقومي بكرائه للغير ولتعلمي أن لك موقعاً من ذهب تستطيعين أن تستغليه لجني الكثير من المال».

ووجدت العجوز أن ابن أخيها على حق «ولكن هل أنا قادرة لوحدي على ذلك؟ وهل سأجني المال هكذا بكل سهولة؟» فكرت العجوز. ولما رآها مترددة استمر الشاب في شرح حججه:

«من ذا الذي لا يسعى إلى كسب المال بكل الوسائل في أيامنا هذه؟ إن من الجنون تجاهل فرصة كهذه».

انتهى الأمر بالعجوز إلى اتخاذ القرار تحت تشجيع ابن أخيها. وفوراً هيأت واجهة البيت بواسطة النجارين والبنائين وساعدها ابن أخيها من جانبه بطلب رخصة تجارية من إدارة التجارة والصناعة. وبعد الحصول عليها افتتحت المحل رسمياً.

وبعد مرور بضعة أشهر جلبت لها هذه التجارة الصغيرة قدراً لا يستهان به من المال. ولم تسع العجوز الدنيا من الفرحة بعد أن أحصت الأوراق البنكية فوجدت صعوبة في الاستسلام للنوم. ونتيجة لغناها شهد بيتها نشاطاً متزايداً لأن جيراناً عديدين يأتون لزيارتها بين الفينة والفينة فتستضيفهم دائماً.

أما ابن أخيها فيأتي دائماً عندها لزيارتها. وعند

كل زيارة لا ينسى أن يأخذ منها علباً متنوعة. وتشعر العجوز دوماً بالسرور وهي تفتح حافظة نقودها لأنه لولا نصيحة ابن أخيها القيمة لما تمكنت من جمع ذلك القدر من المال.

وعندما تمتلئ حافظة نقودها تصبح العجوز سخية، وتكون على استعداد لمساعدة جيرانها المعسرين مادياً. وعلى سبيل المثال، فحينما علمت من المذياع أن فيضانات أصابت جنوب البلاد أرسلت فوراً ألف يوان مع شخص تثق به فمدحها المسؤول عن لجنة الحي على مساهمتها فسرت كثيراً لذلك.

ومع مرور الوقت بدأت العجوز تحس بأن شعوراً من الوحدة يغمرها فأحست برغبة لا تقاوم في شخص يهتم بأمرها وتعيش بصحبته. ولكونها ظلت عانساً لعقود من السنين فقد قالت في نفسها أنها لو عثرت على زوج في مثل عمرها لبقيت لها أيام سعيدة تحياها. وحينما فكرت في ذلك طغت حمرة لا تكاد ترى على وجنتيها ذواتي الأديم المتعب مدركين لهذا التغير في الموقف، عرض عليها الكثير من جيرانها التوسط لها فانتهى الأمر بالعجوز إلى أن اختارت رجلاً في عمر أبنائها. وكان هذا

الأخير متيناً غير أن له أبناء كثيرين. وتترك حالته العائلية انطباعاً بأن زوجته السابقة قد ماتت في عمر الشباب.

«حسناً. لماذا التفت إلى كل ذلك؟ فكرت العجوز «ما يهمني هو أن أجد رجلاً شريفاً».

وبعد لقاءات متعددة، استنتجت أنها في تفاهم مع الرجل الذي اختارته. وبمرور الوقت اعتاد أبناء هذا الأخير مرافقته إلى بيتها لـ «الاغتناء». ولم تكن العجوز تهتم بالمصاريف لأنها تعتقد أنها عندما تتزوج سيصبح هؤلاء الأطفال أبناء لها.

أصبحت العجوز موضع تقدير جيرانها لأن الحظ حالفها كما يدعون. لكن بعضهم أخذ يثرثر وراء ظهرها ويعتبرها امرأة عجوزاً كثيرة الدلال أو امرأة طائشة معرضة للتغير إلى الأسوأ. في غضون ذلك لم تلق أي بال لهذا القيل والقال «ليتحدثوا إلى الأبد» قالت العجوز، فلكل حياته الخاصة به».

ولكن، فكما أن العاصفة لا يمكن ملاحظتها مسبقاً فإن أفراح وأتراح الرجال متقلبة: ففي الوقت الذي

استعدت فيه للاحتفال بارتباطها بالرجل العجوز حدث فجأة حريق حول المحل الصغير وكل ممتلكات العجوز إلى رماد.

أصيبت الأخيرة بجروح طفيفة أثناء الحريق ووجدت نفسها دون ملجأ مع بيتها المحترق. حينها لم تشعر بحزن مفرط آملة فقط في أن يأتي إليها «أقرباؤها» بأسرع ما يمكن للتسرية عنها. لكنها انتظرت طوال أيام عديدة فلم تر ظل أي أحد منهم.

تفاداها الرجل العجوز عمداً معتزماً، كما يبدو، قطع صلاته معها. ولما أعيتها الحيلة، كتبت لابن أخيها في الريف لاطلاعه على وضعيتها لكنه تأخر في المجيء لرؤيتها. لهذا سقطت مرة أخرى في وهدة الوحدة. ولحسن الحظ، تمكنت بمساعدة لجنة الحي وبعض الجيران من إقامة خيمة حيث استقرت مؤقتاً.

وبعد مضي بعض الوقت على استقرارها، سمعت أحدهم يدق باب خيمتها. فتحت الباب فوقعت عيناها على مجهولين. ولم تفق من ذهولها حتى أطلعاها على بطاقتيهما العائدتين إلى شركة تأمين. فقبل اندفاع الحريق، قامت العجوز بتأمين ممتلكاتها لكن الكارثة

كانت كما كانت حتى نسيت هذه القصة تماماً، وقد كانت أبعد مائة فرسخ من أن تفكر بأن شركة التأمين تستطيع أن تأتي إلى بيتها لتسلم لها تعويضاً.

كانت العجوز منفعلة إلى درجة أن فاض وجهها بالدموع وتركت أيدي زائريها مشدودة بين يديها دون أن تنبس بكلمة.

وكأنما للجدران آذاناً في هذا العالم، انتشر الخبر بسرعة بين جيرانها. وبعد بضعة أيام وصل الرجل العجوز وهو يحمل في يده كيساً من القوت.

وبمجرد جلوسه ألف تعبيراً مفعماً بالندم وأخذ يردد بأنه أخطأ في التأخر في القدوم وتقديم مواساته. وبعد أن أتم أقواله أخرج منديله ليمسح عينيه وهو مضطرب الهيئة.

ولم تنخدع العجوز فخمدت حمية قلبها.

وأتى ابن أخيها بدوره فحث العجوز، وهو ينفث فيها الشجاعة بكل قوة، على استخدام تعويضاً كرأسمال لإعادة الانطلاق من الصفر والكفاح من أجل بحبوحة جديدة.

لكن في هذه المرة لم تتزعزع العجوز قط فلقد قررت بعد إصلاح بيتها أن تسلك حياة بطالة وألا تهتم بشيء بعد ذلك.

* * *

مقالات:

* فـن الـتـرجـمـة
* الشعـر الإيـكـولوجـي
* الصحة وقصد المؤلف:
نقد هرمنيوطيقا أ. د. هيرش
* فـي لـقـاء الآخـر
حديث مع تزفتان تودوروف
* سـونـيـا سـانـشـيـز
* لقاء مع سونيا سانشيز

قصائد:

* في ذكرى «و. ب. ييتس»
* قصيدة غنائية
* الكسول
* الفار من الخدمة
* قصيدتان
* قصائد
* أقنعة

قصص قصيرة :

❋ الحقيبة

❋ بائع الشمندر الصغير

❋ وادي الموت

❋ التغيرات

❋ فقط لا تسلّمي أبداً

فقط لا تسلّمي أبداً في أمر الحب

سونيا سانشيز - أمريكا

ترجمها حسين عيد

كنت أشعر بالتعب في ذلك اليوم؛ لذلك جئت إلى الحديقة مع الأطفال. وبينما كنت أستدير حول الركن، رأيتها ، هناك، عجوزاً جالسة على مقعد طويل كجسد متهالك، وهي تستعيد بعضاً من ماض هادئ. فكرت «إلى الهلاك، لن تكون هناك اليوم ومضة من الجذور؛ لأنني أحتاج الحاضر في هذا اليوم، يوم الاثنين. إن هذا

اليوم من شهر يوليو يطويني تحت جناحيه، وأحتاج إلى جسمي أكثر من الكلمات القديمة، كي أعتصره».

جلست على الطرف البعيد للمقعد الطويل، ساحبة ساقيّ عبر حافته، صالبة ظهري إلى الوقت، الوقت المهدر. صرخت في الأطفال محذّرة؛ كي يحترسوا لدوراتهم المهددة لحياتهم خلال ركوب دراجاتهم ذات السرعات العشر، أثناء تواترهم في النصف الغربي.

فتحت كتابي وبدأت أكتب. عادت ثانية، تلك الكلمات العنيدة، بينما يدا الماضي تضربان في داخلي، مطالبتين بوقت ومكان له. استرخيت، بينما تحركت يداي عبر الورق كمن تمتلكه.

لم أكن متأكدة تماماً مما سمعته. في البداية، ظننت أن أحد الأولاد يناديني، لذلك ظللت أكتب؛ لأنهم يعرفون الآن عملي المعتاد، كما أن الطوارئ تحتاج حضوراً ومواجهة وجهاً لوجه. لم تكن الصرخات من مسافات بعيدة، تلك التي عبرت الأشجار، الفضاء، وصرخات الأطفال الآخرين. لكن حين اخترق صوتها الأوراق، تطلعت حولي. وهناك كانت هي تدفع جسمها

النحيف المغضّن إلى جواري، وهي تكحّ ويقطّر لسانها حكماً كلمة كلمة:

«أتصور أنك تظنين أنني لم أقع في الحب أبداً، هه يا فتاة؟.. هئ.. هئ.. أتصور أن ذلك ما فكرت فيه، هه؟»

استدرت مجفلة من اقترابها وعدم لياقتها، وتمتمت «أنا، أنا، أنا.. ماذا تقصدين؟».

«هئ. هئ. أتصور أنك فكرت أنني عجوز هكذا منذ الأزل، هه؟» وانحنت باتجاهي «هه؟ كم كنت جميلة جداً لدرجة أن الرجال كانوا يحضرون لي الإفطار في الفراش، ولا يدعوني أفعل شيئاً إلا بصعوبة؟».

«هذا حسن يا سيدتي. إنني سعيدة أن أسمع ذلك» ورجعت ثانية إلى كتابي، فلم أكن أريد أن أسمع عن حب قديم تحمله داخلها، كما كان علي أن أنهي مراجعة هذا الكتاب للجريدة؛ لأنني كنت متأخرة فعلاً. وكنت آمل أن تكتفي بتلك الإشارة الخفية، وأن تظل فقط جالسة هناك. نظرت إليها من طرف عيني.

«كان يظهر غالباً محافظاً على مظهره في ملابس

متغيرة. كان جميلاً. كان زوجي الأول يبدو كما الشمس، وقد اعتدت أن أكرر اسمه مراراً وتكراراً حتى علق بأذني كالماس. هل أحببت أبداً رجلاً جميلاً، أيتها الفتاة؟».

رفعت عيني، مصممة على أن أحافظ على مسافة من هذه المرأة التي تزعج يومي:

«لا، يا سيدتي، لقد رأيت عدة رجال يتسمون بالجمال، ولم أعجب بهم غالباً؛ لأنهم يحفظون حبهم عالياً في مخزن البياضات الصغير، وأنا أقصر جداً من أن أطوله».

اهتز جلدها مع الضحك.

«إن لديك، يا فتاة، بعض الجرأة رغم كل شيء. تعال هنا قريباً مني. أريد أن أرى عينيك مسبلتين، فأنت تبدين في جلسة غير طبيعية هناك».

هل قالت غير طبيعية؟ هل قالت هذه العجوز البوذية التي تنضح موتاً، غير طبيعية؟ ألا يمكنها أن ترى أن لديّ عيناً أقصر من الأخرى، وأن تنفسي مرسوم على الصيني (البورسلين)، وإني مشوهة بالجدرية؟

تحركت باتجاهها. نحيت جانباً السنوات، التي جردتني حتى خصري، وتحركت باتجاهها، بعد أن طالبتني أن أتبدّى مثلما كنت فتاة، تلعب الاستغماية مع رجال جوف. لذلك استجمعت شتات نفسي من أجل اعترافاتها.

«هل تعرفين ماذا يعني أن تحبي رجلاً جميلاً، يا فتاة؟» دندنت في أذني «حين تجرين وراء رجل مثل ذلك يا فتاة، بينما هو يهتم فقط بخصوصياته، فلن يكون هناك فرح من رجل جميل باهت، وإنما يحدث ذلك فقط، حين يكون باعثاً على السرور، واهباً له».

أومأت برأسي، بينما أبحرت كلماتي في أذنيّ. هنا نبض امرأة، هزّت مؤخرتها السوداء العالم ذات مرة.

استطردت «من المثير للشفقة أن تبكي امرأة طوال الوقت. إنني أقول مثير للشفقة. لقد كنت مثيرة للشفقة وأنا أجلس بجوار النافذة كل مساء، مثل بقرة تمضغ طعاماً مجتراً في الحقول. أردت أن أصرخ. أردت أن أصرخ، حتى تشقّق فمي خارج حلقي، وافترضت عندئذ، أنه الوقت الذي يجب على كل النساء أن يزرن فيه المسلخ، وقد دامت زيارتي خمس سنوات».

لامسة يداها ، شعرت أن الصيف يتشظّى في صلاة.
لامسة يداها ، شعرت بعظامي ترتحل في ضجة حمراء.

تساءلت «متى رأيت الفراشات ثانية؟».

تجولت عيناها كحبتي رمل على وجهي، ثم ابتسمت «ألم تعرفي حتى الآن، أيتها الفتاة، أنه ليس عليك أن تسلمي في أمر الحب؟ ألم تعرفي أنك تمتلكين نبض الرياح؟ وضوضاء ذباب التنين؟». تحولت عيناها وهي تعلقهما، ثم قالت «ذات صباح من تلك الصباحات، استيقظ وهو يناديني، لكني كنت قد ذهبت. كنت قد ذهبت جارية، والقمر يغمر كتفي. لم أنظر أبداً إلى أي طريق. كان بداخلي كفاية من السكاكين والملاعق، كي أقطّع/ أخرج الليل، وكنت أرتعش حين جاء الصباح».

كانت تقلّب ذاكرة سنواتها الأربع والثمانين، فأثارت جسدها وهي تتحدث «كانوا رجالاً ورجالاً. بعضهم جيد وبعضهم رديء، بعضهم يتنفسون الموت، وبعضهم يتنفسون الحياة. كان وليام هو البداية. جئت منهارة تماماً إلى زوجي الثاني، الذي التقطني وحفظني بداخله. وكنت أحبّه».

بدأت تدندن. ألم أتعرّف على الأغنية. كانت تراتيل. تراجعت وأنصتت إلى صوتها وهو يتماوج كالحرير. سمعت كاتدرائيات وسونيتّات. سمعت استقراراً وإعادة بعث، وامرأة سوداء تتلفظ رحيقاً أسود من بين حطامها.

«يجب أن نتذكر الموت بين الحين والآخر، أيتها الفتاة؛ لأنه ينتظر خارج الأبواب، محاولاً أن يدخل. مات وليام في عمله، بعد أن استدار الموت فقط، واختطفه خلال الطريق».

أصبحت دندنتها هي الصوت الوحيد المسموع في الحديقة، وهي تنتقل عبر المقعد الطويل كطفل مشوّه، فبكيت من أجل نفسي. من أجل هذه المرأة التي تتحدث عن الحب. من أجل كل النساء اللاتي فتشن دائماً أجسادهن باحثات عن رفقة متوقعة فوجدن حطاماً.

ثم جاء صوت صدام دراجات، غير مناسب أبداً للطقس الجاري، فنهضت واندفعت باتجاه الحادث. كان رجلاً. أيها الرجل الصغير. إلى أين تقود دراجتك بهذه السرعة الفائقة؟ أيها الرجل. ومرة ثانية، أيها الرجل

الصغير. خفف الوطء؛ لأن الحياة تنقضي كلها سريعاً جداً، على أي حال.

بينما كنت أتقدم مع الأولاد بعجلاتهم نحو المقعد الطويل، ابتسمت لهذه السيدة العجوز التي تنتظر عودتنا:

«أريد أن أظل مع السيدة العجوز، يا أولاد».

«هل هي كاتبة أيضاً، يا أمي؟».

«لا، يا عزيزي. إنها سيدة عاشت الحياة، بدلاً من أن تكتب عنها».

«بعد أن نرحب بها، هل يمكن أن نركب قليلاً وقتاً إضافياً؟ من فضلك!».

«لا بأس. لكن راقبوا سلوككم الآن، ثم راقبوا عظامكم بعد ذلك».

«هؤلاء هم أبنائي،و يا سيدتي.

«كيف حالكم يا أبنائي؟ أنا السيدة روزالي جونسون. وأنا سعيدة بلقائكم».

هز الأولاد يدها، وأنصتوا دقيقة لكلماتها، ثم انطلقوا مديرين دراجاتهم بصعوبة إلى المدينة المحايدة.

وبينما وقفت أراقبهم يسابقون الصباح، نهضت السيدة جونسون.

«لا تذهبي» صِحت «فأنت لم تنه قصتك بعد».

«سنتكلم عمّا قريب. إنني آتي إلى هنا يومياً تقريباً. وأجلس على نفس هذا المقعد الطويل كل يوم. وربما أموت جالسة هنا ذات يوم. إنه أجمل مكان يمكن تخيّله».

«هل أصاحبك يا سيدتي؟ لقد ساعدتيني كثيراً اليوم؛ فقد منحتيني القدرة على أن أستمر في البحث».

«لا. لا تذهبي أبداً بحثاً عن الحب، أيتها الفتاة. فقط انتظري. وسيأتي، كما المطر الهابط من السماء. سيأتي. فقط، لا تسلمي أبداً في أمر الحب».

تعانقنا، ثم مشت بعمرها البالغ أربعة وثمانين عاماً، مشت إلى عمق الشارع. تلك المرأة السوداء. ذهبية الأثر. حاملة بين أعطافها بيتين شعريين رائعين؛ لتجرح بهما الأرض جرحاً خفيفاً.

* * *

■ ليست هي «**نوافذ**» الصديقة العزيزة أميمة الخميس التي تشرق عنها شمسها الإبداعية في جريدة الجزيرة، لكنها شمس أخرى تشرق من «**نوافذ**» تنفح دورياً من نادي جدة الأدبي وهي مجلة تصدر عن النادي الأدبي بجدة، وتعنى بترجمة الأدب العالمي متزامنة مع مجلة «**الراوي**» التي تعنى بالأدب المحلي.

مجلة «**نوافذ**» ليست هي المشروع الثقافي المحلي الوحيد الذي يحمل بين طياته خلاصة جهود حثيثة، ومخلصة، لجمع أزهار المعرفة من كل بستان، وعصر ثمار التفكير، وزرع بذور الأسئلة في دورة أخرى لحياة معرفية أطول، لكنها بالتأكيد العمل الذي كلما وقع بين يدي تساءلت في دهشة هل هو إصدار سعودي؟، ليس احتقاراً لما يفعله السعوديون لكنه يأس من مناخنا السعودي الذي تكالبت عليه الأنواء، واقتلعت معاول الاحتطاب الجائر المعرفة، ومصادر تنوعها وصبتها في قالب واحد، وحرمتها من تعددية المشارب.

«**نوافذ**» مجلة تعنى بشق عيون الأدب العالمي، ومسارب الأنهار التي قد تحرمك، لغتها الأجنبية من

النهل من معينها، فتقرأ في العدد ليونج الفيلسوف والعالم النفسي من النمسا ولأدباء من الهند ومن إيران، وتركيا، وألمانيا، وبريطانيا، فكر وأدب متنوع بين دفتي كتاب ملون وأنيق، تجد نفسك بصحبة أصدقاء لم تخترهم، لكنهم طيبون واسعو المعرفة، تلتقي بهم من كل أنحاء العالم، دون أن تتكلف عناء السفر، ولا حضور صفوف تعلم لغة أجنبية عسيرة الفهم، مشروع الترجمة هذا لا يقدم لك نصوصاً أدبية وفكرية أجنبية، فقط بل يضيء أمامك مساحة شاسعة من كون كان غامضاً بالنسبة لك وبعيداً، وهي لا تعرفك فقط بالآخر بل هي تعيدك لمعرفة ذاتك مقابل هذا الآخر تماماً كما يقول المحلل النفسي الشهير يونج في واحدة من مقالاته المترجمة في العدد 25، هذا كله ما كان ليتهيأ لك دون عناية خبيرة، وعيون متبصرة، ولسان متعلم، يقود كوكبتها رئيس تحريرها د. عبدالعزيز السبيل بحماس رشيد.

إن أعمال وجهود مثل **نوافذ** و**الراوي** ومعظم إصدارات المؤسسة الثقافية الرسمية لا يمكن أن تنجح في منافسة سوق مكتظ بالورق وبتكاليف باهظة الثمن

واستهلاك مرير للمجلات التي جرى تسطيحها حتى صارت لا تعنى إلا بماذا تريد أن تأكل وماذا تريد أن تلبس، حتى باتت وجبتها مثل قرمشة رقائق بطاطس هشة، لكنها مسمومة..

نوافذ وغيرها من المجلات التي تعنى بصقل العقل وتنشيط دورته الفكرية تحتاج لكثير من الدعم المتعاون بين وزارة الثقافة، ووزارة التربية والتعليم، فتوزيع نسخها بأسعار رمزية بين الطلبة وتوفيرها في المكتبات المدرسية بأعداد كثيفة، ومناقشة موضوعاتها الغنية بالفكر والأدب والمعرفة، في النشاطات اللاصفية، هي أهم دعم تلقاه هذه المجلات الجادة، ليس فقط دعماً لاستمراريتها، بل وفتح باب بينها وبين جمهورها للتعرف على الأدب المحلي والعالمي وخلق مناخ صحي ومتوازن لا غلو فيه، ولا فقر معرفي، ولا تزوير لحقائق العالم واختصاره محلياً في قصص وأساطير!.

- **تقدير كريم من كاتبة كريمة وفية واعية، نقدر لها هذه اللفتة الغالية، ونشكرها.**

أسرة نوافذ

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الابداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
معين رومية
خالدة حامد
إبراهيم صحراوي
حسين عيد
يوسف عبدالعزيز علي
ماجد المحمد
جساس أنعم
رمضان عبداللطيف حامد
صلاح أنياكي أيوب
صادق إبراهيمي كاوري
فؤاد ساعة
علي محمد محاسنه
الحسان الرزاقي

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بـــداً

تحاول **نـوافـذ** أن تضيف جديداً في إطار اهتمـامها بتقديم آداب شعوب العالم وثقافاته. خلال أعداد سابقة، عملت **نـوافـذ** على تقديم ملفات حول أدب معين، أو شخصية محددة، أو فن إبداعي لثقافة واحدة. وكم كان التحرير مبتهجاً، وهو يتلقى من مترجمي **نـوافـذ**، وقرائها ومتابعيها ردود أفعال إيجابية، تؤكد سلامة النهج، وترغب في المزيد منه. وهذا أمر جعلنا في التحرير نخطو خطوة جديدة، تتمثل في إصدار عدد خاص بكامله لثقافة واحدة، حرصاً على الشمولية، وتقديم مادة متنوعة تقترب من تمثيل تلك الثقافة.

ارتأت خطة **نـوافـذ** بدءاً من هذا العام، تخصيص عدد شهر يونيو/ حزيران من كل عام، ليكون عدداً خاصاً بثقافة معينة، قد يرتبط ذلك بلغة واحدة، وقد يتصل بواقع جغرافي واحد. ونأمل أن تكون ثقافة أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية، محور العدد القادم الخاص بثقافة واحدة.

عدد **نـوافـذ** الحالي يتصل بالأدب الأوزبكي، وهو أدب لا يمثل أوزبكستان الدولة، بل يمتد ليشمل عدداً من دول آسيا الوسطى. حرص التحرير على البدء بهذه الثقافة؛ لأنها ذات تميز وخصوصية، ولأنها، وهو أمر جدير بالإهتمام، ثقافة ليس لها حضور كبير في خريطة القارئ العربي.

يحوي العدد مقالين يقدمان الأدب الأوزبكي؛ أحدهما عن فن القصة، والآخر يعرف بالشاعرة زولفيا. أما الإبداع القصصي والشعري، فيشمل عدداً من الأدباء الذين يمثلون مناطق جغرافية مختلفة، وفترة زمنية تمتد على مدى القرن العشرين. وهي مادة نأمل أن تمنح قراء **نوافذ** رؤية حول موضوعات الأدب الأوزبكي واتجاهاته.

أخيراً، نود أن نعرب عن تقديرنا للجهد المتميز الذي قام به الدكتور مرتضى عمروف، الذي تولى اختيار وترجمة هذا العدد بكامله، ونعبر عن شكرنا لعدد من الجهات التي ساهمت بالنظر في مادة العدد ، وباركت هذه الخطوة، من خلال أساتذة ينتمون إليها. هذه الجهات هي جامعة طشقند للدراسات الشرقية، وجامعة طشقند الإسلامية، وجامعة الملك سعود/ كلية اللغات والترجمة، وسفارة جمهورية أوزبكستان في الرياض.

أمنياتنا أن تكون خطوتنا هذه ذات قيمة ثقافية في عيون قرائنا من الجنسين، المهتمين بالانفتاح على ثقافات وآداب أرحب.

نثمن تواصلهم وآراءهم، وندعو للجميع بدام التوفيق.

رئيس التحرير

العدد الثامن والعشرون ربيع الآخر 1425هـ – يونيو 2004

28

فن القصة القصيرة في الأدب الأوزبكي واتجاهات تطوره

أ. نظام الدين محمودوف ود. قُرداش قهرمانوف
Nizomiddin Mahmudov, Qurdosh Qahramonov

يتميز الأدب الأوزبكي في القرن العشرين عن الأدب الكلاسيكي بمجموعة من الأفكار والأهداف، وكذلك بأساليب التصوير الأدبي البويطقي.

تجدر الإشارة إلى أن أدب هذه الفترة يعتبر أدباً واقعياً، إذ إنه يمثل نماذج أدبنا العريق الذي يعود تاريخه إلى أكثر من ألف سنة، وفي نفس الوقت يعبر عن التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

إن التغيرات الاجتماعية السياسية التي جرت في تركستان في نهاية القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين، وخاصةً «حركة التجديد»، أدّت إلى نشأة الأدب ذي النموذج الجديد.

وكذلك فإن زيادة العلاقات الأدبية التي حدثت في هذه الفترة، والتراجم من آداب شعوب الشرق والغرب، وطباعة الدوريات، كلها ساعدت على تكوين الاتجاهات الأدبية الجديدة، ونتيجة لتلك الإمكانات الشكلية لأدب هذه الفترة، بدأ ينتشر فن المقالة والنقد الأدبي إلى جانب المسرحيات والأدب النثري.

ولقد أدّى التوسع الفني في الشعر إلى تجديد أساليب الوصف، وكذلك أدّى التعامل الجديد للرموز الشعرية مع واقعية الحياة إلى تبيين إمكانات الأوزان بشكل أوسع، إذ كان وزن العروض سائداً في الشعر الأوزبكي الكلاسيكي، وفي الشعر الأوزبكي في القرن العشرين احتل نظام وزن «البرماق»[1] مكاناً كبيراً.

وتعتبر نشأة فن المسرحيات والأدب النثري المكتوب من أهم نجاحات الأدب الأوزبكي في القرن العشرين.

وكان للحاجة إلى المسرح والطلب الكبير له - أهمية خاصة في نشأة فن المسرحيات، وكان وصف الواقعية بالرموز الحيوية وبيانها قبل كل شيء من خلال الشخصيات دافعاً للإبداع النثري.

وفي بداية القرن العشرين جاء الإبداع الواقعي لمحمود خواجه بهبودي، وحمزة حكيم زاده نيازي، وعبدالله أوْلاَني، وعبدالله قادري، وعبد الحميد جولبان وغيرهم من ممثلي الأدب الجديد تلبية لهذه الدعوة.

وتتميز بهذا الاتجاه قصص: «السعادة الجديدة» لحمزة حكيم زاده نيازي، و«المحب للنساء» و«في سباق الخيل» لعبدالله قادري، و«ضحية الجهالة» و«الدكتور محمد ديار» لعبد الحميد جولبان.

بلا شك، ليس لجميع هذه القصص كفاءة فنية عالية على حد سواء، لكونها أعمالاً أولى في هذا الاتجاه الأدبي، وفي هذه القصص تسود الدعاية على التكامل الأدبي، فمثلاً، في قصة قصيرة بعنوان «السعادة الجديدة» لحمزة حكيم زاده نيازي يُحكى عن شخص اسمه عبد القهار، يخسر جميع أمواله وأملاكه في القمار، ويترك أمه

العجوز وزوجته وأولاده، ويغادر إلى مكان مجهول، أما زوجته مريم فتربي ابنهما «عالم جان» وينشأ متعلماً مثقفاً رغم كل الصعوبات التي عانتها، و«عالم جان» بعد أن أصبح متعلماً ومثقفاً يمارس التجارة، ويحصل على وظيفة ويحسّن حالة الأسرة الاقتصادية، ويساعد في تعليم أخته، ثم يجد أباه الذي تشرد في أطراف طشقند، ويأتي به إلى البيت. وخلاصة هذه القصة، أن «عالم جان» تعلم وبفضل العلم والمعرفة يحسّن حالة الأسرة المأسوية، ويعبر المقطع التالي عن فكرة الكاتب:

«إن الله تعالى لا يظلم، فهو يعطي لجميع الناس، وقال الله تبارك وتعالى في كلامه عدة مرات ﴿**هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون**﴾...

إذن من المعلوم أن الشخص المتعلم سيأتي إلى السعادة، والجاهل لا يخرج من الرذالة».

كما نرى من هذا المقطع أن هناك دعوة إلى العلم والمعرفة قبل الفن. وكُتبت في هذه الفترة قصص مختلفة مثل قصة «المحب للنساء» لعبدالله قادري، و«ضحية الجهالة» و«الدكتور محمد ديار» لعبدالحميد جولبان،

وفي قصة «المحب للنساء» يصرف ابن الرجل الغني أموال والده كلها بسبب جهالته، ثم يرتكب جريمة ويدخل السجن، أما قصة «ضحية الجهالة» ففيها يصف الكاتب كيف أصبح شاب مثقف ضحية للجهالة بتفاصيل خاصة. وبطل قصة «الدكتور محمد ديار» يرى العلم والمعرفة أداة أساسية في الكفاح ضد الجهالة، مثل ما كان في قصة «السعادة الجديدة»، وفي هذه القصة أيضاً تسود فكرة أن العلم والمعرفة يوصلان الشعب إلى السعادة.

وظهرت المحاولات الأولى في فن القصة القصيرة في الأدب النثري الأوزبكي الذي نشأ في بداية القرن العشرين، وكانت موضوعاتها الأساسية تعبيراً عن أفكار «حركة التجديد» كما كان الحال في الشعر والمسرحيات. وأهم ما يميز هذه القصص القصيرة أنها وضعت العلم والمعرفة ضد الجهالة. ونلاحظ ملامح تلك الدعاية في قصة عبد الله قادري أيضاً بعنوان «في سباق الخيل» التي يعتبرها النقد الأدبي عملاً متكاملاً في نوعها.

وتجدر الإشارة إلى أن «في سباق الخيل» هي قصة واقعية، وليست للدعاية، بل كان الفن الوصفي هو الذي أعطيت له الأولوية في هذه القصة، حيث تصف القصة

إحدى عادات شعبنا - سباق الخيل.

ويرى الكاتب أحداث القصة بعيون بطلها ، ويصفها بلسانه من خلال مشاهد واقعية حيوية، ولكنه في نفس الوقت، يأتي بمشهد وفاة أحد الفرسان نتيجة حدث ما يدلّ على أن هناك شيئاً من الدعاية (في الحقيقة كان هذا الحدث صدفة) ، ومع ذلك تبشر قصة «في سباق الخيل» ببداية الوصف الواقعي في فن القصة في الأدب الأوزبكي.

ودخل النثر الأوزبكي للعشرينات والثلاثينات مرحلة جديدة من الواقعية وذلك باتجاهاته الخاصّة. وكتب الأدباء في هذه الفترة قصصاً نقدية ساخرة أيضاً وذلك إلى جانب القصص الواقعية.

وبدأ عبدالله قادري بمجموعتيه القصصيتين «من مذكرات كلواك مخضوم»، و«ماذا يقول طاشبولات تجانك؟» اتجاهاً جديداً في فن القصة النقدية الساخرة، وتقوم هذه القصص على أساس الإضحاك في ثوب نقدي ساخر، فعندما يصف الكاتب وجوه أبطاله الساخرة يلفت الانتباه إلى «ضحكة الشخصيات» كما عبّر عن هذا بنفسه، ويصف الأديب الواقعية بلسان أبطاله، وفي نفس

الوقت يعطيهم الإمكانية ليكشفوا أنفسهم، من خلال ذلك يصنع مواقف مضحكة.

ويكشف هؤلاء الأبطال نواقص المجتمع «عمداً أو خطأ»، وهم يكشفون أنفسهم.

وكتب عبد الحميد جولبان في هذه الفترة قصصاً قصيرة عديدة أيضاً، منها «في الليالي المنيرة»، و«الزنبقة في غضون الثلج»، و«الفتاة الخبازة» إلخ؛ وكان الوصف في هذه القصص وصفاً واقعيّاً، والأحاسيس الروحية للأبطال متنوعة، ويتم عرضها بأساليب فنية أدبية. ويُوصف في هذه القصص سير التجاوز على الأحاسيس الإنسانية بسبب الرذالة المعنوية من خلال التحليل السيكولوجي، وذلك خلافاً لما كان في القصص الأولى. وفي قصة «الليالي المنيرة» يظهر كيف داس الزوج الرذيل والفاحش معنوياً على شرف العروس التي تزوجها قريباً؛ وفي قصة «الفتاة الخبازة» يغتصب (أولماس باي) فتاة خبازة ضعيفة، وأما في قصة «الزنبقة في غضون الثلج» فيسير الحديث حول زواج فتاة صغيرة جداً من الشيخ المسن لتكون الزوجة الثالثة له، وقد

أجبرها والدها على ذلك، وتُوصف هذه الظواهر بكل مآسيها ومرارتها.

وباختصار، كان من أهم خصائص فن القصة القصيرة للعشرينيات تنازل الدعاية الجافة عن مكانها للوصف الفني الأدبي والتحليل السيكولوجي.

واتسعت دائرة الموضوعات في فن القصة القصيرة في الثلاثينيات وتنوعت الشخصيات فيها، إذ انعكست فيها طبقات المجتمع المختلفة.

كما أن المبدعين الشباب الذين دخلوا في الحقل الأدبي في العشرينيات وتعلموا بشكل أساسي في العهد السوفييتي بدأوا نشاطهم الأدبي وساهموا مساهمة فعالة في الإبداع. ويجدر التأكيد على أن السياسة السوفييتية، وعلل تقديس الفرد (شخصية ستالين)[*]، وعمليات القمع، وتحويل الأدب إلى السياسة والدعاية، التي بدأت في نهاية العشرينيات ووصلت إلى قمتها في نهاية الثلاثينيات - أضرت بالأدب بشكل عام، وبالنثر الأدبي بشكل خاص ضرراً كبيراً، ونتيجة ذلك ابتعد فن القصة عن واقعية الحياة مثل الفنون الأدبية الأخرى،

ونلاحظ فيه مدح النظام السوفييتي والواقعية السوفييتية، ومحاولة إيجاد التعارض من خلال وضع العهد المعاصر لذلك الوقت ضد الماضي. ودخلت هذه الفترة إلى تاريخ السوفييت السابق كفترة «تصنيع الاقتصاد»، و«تنظيم التعاونيات الزراعية»، و«إقامة الثورة الثقافية». ومن المعروف أن تطبيق هذه الشعارات كان كخبط العشواء، فقد جاء بمآس كثيرة أثقلت كاهل الشعب. أما الأدب مثل الإعلام الذي يقوم بدعاية الإيديولوجية السوفييتية فبدأ يمدح «النتائج الإيجابية» كأنها جاءت نتيجة تنفيذ تلك السياسة. وكتب الأدباء في مؤلفاتهم أن ممثلي الكادحين والعمال العاديين وجدوا سعادتهم في الحياة الاشتراكية، وهم يقظون وحذرون تجاه أعداء الشعب وأعداء طبقة العمال، وكتبوا عن هذا كأنه حقيقة نهائية مهما كان ذلك كذباً وافتراءً. وتتميز بهذا الاتجاه القصص القصيرة مثل: «انتقل الاسكافي»، و«كان مرحاً»، و«الراعي»، و«العجوز رضوان» لآيدن، و«الراديو»، و«الشاب المريض»، و«الأصوات الأخيرة»، لحسين شمس، و«الانتقام» لشاكر سليمان، و«الشاب

المشهور» لماجد فيضي.

وفي هذا العهد كتب الكاتبان البارزان عبدالله قهار وغفور غلام عدداً من القصص القصيرة. وواصل الكاتبان في إبداعاتهما تقاليد العشرينيات، أي كتابة القصص القصيرة الواقعية والنقدية الساخرة، ومع ذلك يسود في أعمالهما الروح الاجتماعية.

وتشكل حركة «كشف الأعداء الطبقية»، و«تنظيم التعاونيات الزراعية»، و«محو الأمية»، و«تحرير المرأة»، التي كانت تنفذها الحكومة السوفييتية السابقة موضوعات رئيسية في أعمالهما النقدية. وتعتبر القصص القصيرة لغفور غلام بعناون «جورابوزا»، و«الطفلة»، و«الشاب»، و«الميت الحي»، والقصص القصيرة لعبدالله قهار «المرأة التي لم تأكل زبيباً»، و«العاشق»، و«المنافق»، و«القوميون» من ضمن تلك القصص.

وتتميز القصص القصيرة التي كتبها غفور غلام بطبيعتها الناقدة ونغمتها الفرحة، ونلاحظ النغمة الفرحة في قصته القصيرة بعنوان «الميت الحي»، والتي تُعد

قصة ساخرة تماماً، ففيها يتحول بطل القصة «ملاّ ماماجان» الذي كان كسولاً أكثر من «أبي تنبل»، إلى فلاح نشيط من خلال عمل جماعي مستمر. ويبالغ الكاتب عندما يصف طبيعة بطل القصة كما هو في نماذج الفولكلور، ويعبر عن كسله بالمواقف المضحكة، وهذا يسبب إيجاد إحساس فرح عند القارئ، وفي نفس الوقت هناك فكرة أن العمل يؤدي بالإنسان إلى التكامل.

وفي قصة «الشاب» يعترف بطل القصة لكل فتاة يراها بالحب، وأخيراً يقع في موقف مضحك.

وفي هذه الفترة يبدع عبدالله قهار بمردود وفير، ونال لقب «القاص الماهر» عن قصصه القصيرة التي كتبها في نفس الفترة، وتنقسم قصص عبدالله قهار بأسلوبها الوصفي إلى اتجاهين رغم أن الموضوعات فيها متنوعة، والاتجاه الأول عبارة عن قصص قصيرة واقعية، أما الاتجاه الثاني فتشكله قصص قصيرة نقدية ساخرة، وتنتسب القصص القصيرة للأديب بعناوين «اللص»، و«المريض»، و«الرمان»، التي كُرست موضوعاتها للحياة في الماضي، وكذلك القصص القصيرة الأخرى ذات المواضيع المعاصرة مثل «مَسْتان»، و«فتح بصر الأعمى»

- إلى الاتجاه الثاني، ولكن الكاتب يستفيد من عناصر السخرية والنقد في وصف طبيعة بعض الأبطال في هذه القصص، كما وصف شخصيات «إيلّيك باشي»(*)، و«مينك باشي(*)، و«الحاكم» في قصة «اللص» وشخصية «قورباشي»(*) في قصتي «الطفلة» و«فتح بصر الأعمى».

عندما يكتب الكاتب في الموضوع التاريخي فإنه يستخدم تفاصيل مختصرة وهو يصف فواجع عهده، ففي قصة «اللص» يُسرق ثور الشخص المسن الفقير «قابل بابا»، وفي قصة «الرمان» لا يستطيع «تراب جان» أن يحضر رماناً لزوجته الحامل، ويضطر إلى أن يسرق، وفي قصة «المريض» لا يستطيع «ساتب آلْدي» أن يجد إمكانية لعلاج زوجته المريضة، وتعتبر هذه النقط من ضمن تلك التفاصيل.

ويصف الكاتب بمهارة فواجع الماضي هذه بتفاصيل مختصرة في القصص القصيرة، ولكن، من أهم نواقص القصص القصيرة المكرسة لهذا الموضوع - أي موضوع الماضي - أن الكاتب يصف الماضي بالألوان السوداء فقط، ويرفع المعارضة إلى درجة المعارضة الطبقية،

وأبطال قصص «اللص»، و«المريض»، و«الرمان» هم ممثلو الشعب والكادحون وهم ضعفاء، أما القوى المعادية لهم فهم الرجال الأغنياء، والحاكم، والقاضي، و«مينك باشي»، و«إيلّيك باشي» إلخ، ويخالف وصف حياة الماضي بهذه الطريقة الحقيقة التاريخية، وأنه جاء نتيجة سياسة الثلاثينيات. وكان الكاتب مجبراً على أن يتحاسب مع إيديولوجية عهده، وتصنع المواقف الساخرة الكاشفة على أساس القصص القصيرة النقدية التي كتبها عبدالله قهار في هذه الفترة، ويعتبر ملاّ نارقوزي في «المرأة التي لم تأكل زبيباً»، وباقي جان بقاييف في «معلم الآداب»، والفنانون في قصة «الفنانين»، وحرمت جان في «الفتيات» شخصيات ساخرة من هذا النمط.

ويقع «ملاّ نارقوزي» في حالة حرجة عندما يتحدث عن أنه رأى بنفسه كيف أخذت بنت ذات اثنتي عشرة سنة زبيباً من ابن «أستى مولان»، أما باقي جان بقاييف، وهو معلم الآداب، فيحول الحديث دائماً إلى مواضيع أخرى لإخفاء جهله عندما لا يستطيع أن يجيب عن أسئلة أخت زوجته، وبذلك يكشف نفسه أمام القارئ ويظهر أنه لا يعرف شيئاً.

وباختصار، فإن عبدالله قهار يعتبر أديباً ساهم في تطوير فن القصة القصيرة الأوزبكية في الثلاثينيات بإبداعاته في الاتجاهين.

وفي سنوات الحرب ضد الفاشية (1941-1945م) يصبح موضوع حب الوطن موضوعاً رئيسياً في الأدب الأوزبكي بشكل عام، وفي فن القصة القصيرة بشكل خاص، وتُوصف أفكار الحب للوطن والنفرة ضد العدو بأشكال وتفاصيل أدبية مختلفة.

في قصة «شرف الأم» لحميد عالم جان، وفي قصة «أسرار بابا» لعبدالله قهار يُحكى عن مصير الناس البسطاء الذين ناضلوا بعملهم ونشاطهم ودعايتهم في الجبهة الداخلية. وفي قصة «شرف الأم» نلاقي شخصية الأم التي سلّمت للإدارة العسكرية ابنها الذي هرب من الحرب خوفاً على حياته، وفضلت موت ابنها الخائن لوطنه، ونرى أن شخصية الأم مليئة بإحساس حب الوطن.

ونلاقي مشهداً آخر في قصة «أسرار بابا»: أُستشهد (يادغار) ابن «أسرار بابا» في الحرب، وجاءته

رسالة تعزية، أما أسرار بابا فيخفي هذا الخبر المشؤوم عن زوجته، وتخفي زوجته التي سمعت هذا الخبر عبر الهاتف صدفة عن زوجها، وهي تخاف عليه...

ودمج الكاتب في ضوء هذه الأحداث إحساس الوطنية العالية مع إحساس الإنسانية العميقة. والأهم، أن الكاتب يعبر عن هذا الإحساس من خلال اللوحات الطبيعية والعناصر الوطنية الحيوية، وليس بالأسلوب التقريري.

ونلاحظ أن حس النفرة ضد العدو بطريقة أو بأخرى انعكس في قصص قصيرة أخرى مثل «اتصلت العجائز بالتلفون»، و«النساء» لعبدالله قهار، و«مستان بيبي» لسيد أحمد، و"في قلبه شعلة"، و"جاءت شيرين" لآيدن. ويعرض أبطال هذه القصص أفكار نضالهم ضد العدو من خلال نشاطهم العملي، إذ إن الشعب الأوزبكي كله اشترك في النضال، فالنساء والشيوخ والعجائز والأطفال ساهموا في تحقيق النصر بعملهم، لأن كلاً منهم كان يعمل أثناء الحرب عمل الشخصين أو الثلاثة، هذه هي الحقيقة الحيوية التاريخية.

في فترة ما بعد الحرب، وخاصة، في الستينات وصل فن القصة الأوزبكية إلى مرحلة جديدة، فبعد وفاة (ستالين)، الذي كان يعتبر «زعيم كل الشعوب والأزمنة»، انكشفت علل تقديس الفرد (شخصية ستالين) المنتشرة في كل البلاد، كما أن استنكار شخصية «ستالين» في المؤتمر العشرين للحزب فتح طريقاً لحرية الإبداع، ونتيجة ذلك بدأت تأخذ شخصية الإنسان مكاناً رئيسياً في القصص القصيرة لهذه الفترة، وأصبح عالمه الروحي يُوصف بشكل أوسع

وفي نهاية الخمسينات وبداية الستينات نشرت قصص قصيرة عديدة، ومنها «ألف حياة وحياة»، و«الدهشة» لعبدالله قهار، و«أيها الولد اللص» لغفور غلام، و«الغرانيق» و«الأمهات» و«الكنز» لسيد أحمد. وتتميز «الدهشة» لعبدالله قهار، و«أيها الولد اللص» لغفور غلام من بين هذه القصص القصيرة.

ويحكى في قصة «الدهشة» كيف رضيت أونسِن الزوجة الشابة، وهي السادسة لعالم دادخاح، أن تذهبَ إلى المقابر في منتصف الليل، وأن تغلي الشاي لكي

تتخلص من زوجها الظالم، وفي النهاية تلاقي مصرعها، وفي الحقيقة وصلت القصة إلى درجة الاتهام لتلك الفترة.

وكانت أحد اث «أيها الولد اللص» لغفور غلام في السنة السابعة عشرة[2] من القرن العشرين، وتحكي القصة من خلال الحدث العادي أوضاع تلك الفترة الصعبة بشكل يؤثر على القارئ، ويبدأ الحديث بين اللص الذي استلقى على حافة السقيفة بعد منتصف الليل والعجوز التي ترقد بين أحفادها الأيتام. واللص ليس لصاً في الأصل، وهو رجل عادي اضطر إلى أن يدخل هذا الطريق ليجد شيئا يساعده لإعالة أسرته في الظروف المعيشية الصعبة بسبب صروف الدهر، والعجوز تقضي الليالي ساهرة، وهي تهتم بمستقبل الأيتام، وغموم كليهما وهمومهما وآلامهما متساوية، ولذلك يتحدثان ويدردشان من صميم القلب. فإن هذا الحديث طبيعي وحيوي، ولذلك تبقى الشخصيتان في ذاكرة القارئ.

وتطوّر اتجاه التفكير في فن القصة الأوزبكية للستينيات والسبعينيات إلى جانب الوصف الواقعي، ويطرح الأدباء في أعمالهم المسائل المعنوية والأخلاقية ويقومون بالتحليل السيكولوجي للأمور المعقدة المتضادة،

ونذكر كنماذج الأعمال في هذا الاتجاه قصصاً مثل: «الوداع» لعادل يعقوبوف، و«العزلة»، و«الأخ الكبير» لسعيدة ذوالنّونوفا، و«الحياة اللذيذة» لبيريمقول قادروف، و«في ضوء القمر» و«صاحب الجواد» لشكور خالميرزاييف، و«الضحية الأخيرة للحرب» لأوتكر هاشيموف، و«الشرف» لأولماس عُمربيكوف، و«الصيد» و«الصقيع» لأوجقون نظروف.

وتحكي قصة «العزلة» عن القضية الاجتماعية عبر المرأة التي تفضّل العلم على الأسرة، وتترك وتنسى واجبها العائلي، ومن ثم تعاني آلام وعذاب العزلة والانفراد؛ أما قصة «الضحية الأخيرة للحرب» فتصف فاجعة الابن الذي كان سبباً في قتل أمه بغير إرادته.

وتكسب قصة «الوداع» لعادل يعقوبوف أهمية خاصّة، وتعبر عن القضية الاجتماعية والأخلاقية، وهي تعامل الأب والابن، والأستاذ والطالب بصورة دراماتيكية. وتبين القصة كيف يجرؤ «نادر» الابن على أن يترك أباه - «الأستاذ المسن» - الذي كان في فراش الموت، وأن يغادره وينسى واجب الابن نحو أبيه، ويبرر

تصرفه هذا بالمحافظة على عمله في رسالة الدكتوراه، هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى تبين كيف يحصل الطالب «عبدالله جان» على رضاء الأستاذ ودعائه وهو يقف بجانبه ليلاً ونهاراً. وخلاصة ما يرمي إليه الكاتب «أن الطالب الشريف أفضل من الابن العاق الجاحد» وقد وصف هذه الفكرة بصورة تؤثر على القارئ.

إن الظواهر السلبية التي حدثت في حياة المجتمع في السبعينات مثل «الكساد»، و«الوساطة»، و«القرابة» في كل شيء، أضرّت بفن القصة وعرقلت تطوّرها، ومع ذلك فهناك عدد كبير من الأعمال التي وصلت إلى القمة الأدبية بأساليبها في الوصف الواقعي.

وتتبين هذه الحالة في القصص القصيرة التي كُتبت في بداية الثمانينات حول الموضوعات التاريخية، فقد بدأ الكتّاب يبدعون في إبراز شخصيات مثل «المقنع»، و«ابن سينا»، و«بابور» وغيرهم من الأعلام التاريخية. ويدلّ هذا على أن الشعب الأوزبكي يسعى لإنعاش تاريخ أجداده.

ومن هذه الجهة كرّس أنور إيشانوف قصتيه «الزهور البيضاء»، و«عندما تشرب الغزالة ماء»، وخيرالدين سلطانوف قصته «عندما يغيب القمر» لشخصية «بابور»، وكرّس ميرزابولات تاشبولاتوف قصته «الأمواج غير الهادئة» لـ «المقنع»، وكتب علي شير إبادينوف قصته «الشمس نار أيضاً» عن القبائل التركية القديمة، وكتب طاهر مليك في قصته «ماء الحياة» عن ابن سينا.

وفي نهاية السبعينات وبداية الثمانينات جاء إلى ساحة الأدب عدد من الكتاب الشباب، ونلاحظ في إبداعاتهم عناصر الوصف الجديد، ومنهم: خيرالدين سلطانوف، وإيركن أعظموف، وعالم آتاخانوف، وأحمد أعظم، وأبو سعيد كوجيموف، وغفار خاتموف، ومراد محمد دوست، وطاغي مراد وغيرهم من الكتاب والأدباء، ومن خصائص إبداعات هؤلاء الكتّاب والأدباء أنهم يقومون بالغوص في أحداث زمانهم مثلما فعل الأدباء قبلهم، ويُلاحظ استخدام مختلف أنواع الوصف الأدبي ومنها الألوان الرمزية، وتدل هذه الحالة على ظهور الاتجاه الجديد - وهوالشوق إلى تنسم رياح الاستقلال.

ونأمل أن يكون الاستقلال عاملاً يُغني الأدب الأوزبكي بالمواهب الجديدة، ويصعد به إلى القمم الأدبية العالمية، ونحن واثقون من ذلك.

الهوامش

1) وزن مستحدث لنظم الشعر، وكانوا ينظمون على أوزا العروض العربية.

*) إضافة من المترجم.

*) مسؤول صغير في السلطة المحلية مثل عمدة الحي.

*) مسؤول في السلطة المحلية مثل عمدة القرية.

*) قائد فصيلة مسلحة فدائية في حركة تحريرية في تركستان في بداية القرن العشرين.

2) حدث في هذه الفترة انقلابان في روسيا، الأول في فبراير 1917م حيث جاءت إلى السلطة الحكومة المؤقتة بعد تنازل القيصر الروسي عن الحكم، والثاني في أكتوبر 1917م عندما استولى الشيوعيون على الحكم في روسيا. (المترجم).

* * *

الصور التي رسمتها زولفيا

مشرب بابابيف
Mashrab Boboyev

أن يكون الإنسان من لدات الربيع شاعراً فهذا شيء لا يتعجب منه أحد، إنه شيء طبيعي.

ولكن أن يكون شاعراً يحبه الشعب ويحترمه، فهو نصيب لايهديه الله تعالى إلاّ للقليل.

والسيدة زولفيا لها هذا النصيب، وقد كتبت تقول:

نلتُ حب الشعب، واشتهرت في الشعب،

وللشعب حق إن قال عني امرأة سعيدة...

نعم، السيدة زولفيا امرأة سعيدة، وشاعرة سعيدة.

طيب، ومن هي بنت الشعب الأوزبكي تلك التي تسمى زولفيا؟ وما هي سعادتها؟

زولفيا شاعرة أنشدت شعرها ليس في أوزبكستان فقط، بل في منابر مؤتمرات عديدة في العالم.

زولفيا مترجمة جعلت شعراء كثيرين جداً مثل بوشكين، ونيكراسوف، ومستي كريم، وقيسن قوليف، وسلوى كبوتيكيان وغيرهم يتحدثون بالأوزبكية.

زولفيا سيدة عالمية شاركت بمساهمة فعالة في توحيد كتّاب بلدان آسيا وافريقيا، واجتهدت ليكون هذا الاتحاد قوة كبيرة.

زولفيا رئيسة تحرير مجلة «السعادة» التي كسبت أهمية خاصة في الثقافة الأوزبكية وفي حياة المرأة الأوزبكية، وهي سيدة اجتماعية في سنوات طويلة، لكونها نائبة المجلس الأعلى - عضوة البرلمان - التي ساهمت في تحسين حياة الشعب.

زولفيا أستاذة مهتمة، مسكت بأيدي فتيات كثيرات وأتت بهن إلى رحاب الأدب، وعلّمتهن، وهي أستاذة بلا طمع، ولكنها شديدة.

زولفيا متحدثة عالمة وحساسة وذكية.

زولفيا أم مهتمة وجدة حبيبة...

ولكن هناك شيء مهم وغريب...

تصوّروا شجرة صغيرة في قمة نموها، ثم تصوّروها وقد ضربها البرق وخرقها، وهي سوداء وعريانة، وإنكم تعرفون كم هو صعب أن تعود تلك الشجرة «شجرةً» من جديد.

لم أذب من حبك

كي لا أحرم من سعادتك،

أحترق ولا أنتهي

كي أبقى معك...

لقد عانت السيدة زولفيا فاجعة تلك الشجرة الصغيرة، ووُلدت من جديد، ونالت جميع درجات الاحترام في أيامنا هذه بعد «ولادتها الجديدة» الباسلة، وما هي

القدرة التي يجب أن يملكها الإنسان لكي يستطيع أن يخرج من هذه الحالة!

وتعرض السيدة زولفيا تلك القدرة بجمالها الظاهري والباطني، بدرايتها، وحبها وموهبتها طوال حياتها.

وطبعاً، معروف من أين أخذت السيدة زولفيا هذه القدرة:

يا أيها المواطن، أنت سعادتي!

لا الغناء، ولا الحياة كاملة بدونك.

وسمّت السيدة زولفيا أحد أشعارها بعنوان «الصورة التي لم أستطع أن أرسمها»[1]. هناك مثل لدى شعبنا يقول: «إن للتواضع كمالاً». علاوة على ذلك يعيش الفنان دائماً بحس عدم الرضاء من عمله. وتبحث الشاعرة الأستاذة ذات الخبرة دائماً عن «ما هو لون الجسارة؟» و«أية كلمة تشير إلى الذكاء؟» ولكننا نرى صورا متعددة الألوان للحياة وحالة الإنسان.

وها هو بعض منها:

في المهد رضيع مثل السحاب...

ويستلقي القمر في النهر
مثل سيوف الفرسان...

لم أمسك أبداً
آثار السحاب
لو بقيت هنا كأنها
تغسل وجهي صباح مساء.

وكأنها تغطي رقبتي
مثل الشال الحريري.
وكأنها تعطي ناي السماء
وأجنحة الرياح لغنائي.

وكأنها تعطي أشعة الشمس
بكفيها لأشرب.
وتخيط بدلة لي من قوس السماء

وتلبسني إياها...

وهل الصور قليلة في كنز إبداعات زولفيا ؟

لقد أراها حميد عالم جان(*) - شاعر هذه البلاد - الأستاذ الحساس مصدر هذه الصور الملونة قبل أن يتوفى. والألوان لتصوير هذه الصور أيضاً هناك، في نفس المصدر.

والأمسيات الجميلة تدخل بالألوان،

مثلما يفتنني ضوء الفجر الأبيض...

وهذا الكون الجميل وهذا المكان الجميل هو الطبيعة، ولكن ليس كل وصف جميل نموذجاً للجمال، وتكتسب عناصر الطبيعة جمالاً حقيقياً عندما تكون «حية»، وعندما «تتحرك». والصور التي رسمتها السيدة زولفيا - وكل صور ومشاهد وطننا أوزبكستان مثلها - حية و تتحرك، لأنه:

يجري نهر الناس بجانبي

وأنظر:

أعرفهم كلهم.

ولا أعرف أسماءهم وأعمالهم

ولكن

أعرف أن لكل منهم سعياً عظيماً:

ويسرع كل منهم إلى وقت أجمل من اليوم

لكي يأتي بغد إلى اليوم.

ويفتح صفحة جديدة في كتاب الظفر

لم يرها التاريخ بعد في الحياة.

(كتبت الشاعرة هذه القصيدة منذ زمن بعيد - أكثر من أربعين سنة. ولكن، ألا تأتي هذه السطور بمشاهد اليوم أمام عيونكم؟ ألا تعكس الحركة فيها حركة ناس اليوم، ونشاط ناس البلاد المستقلة؟ هذا مثال صغير جداً على أن العمل الإبداعي الجيد لا يصبح قديماً، ويبقى دائماً ملحاً...).

والكنز الإبداعي للسيدة زولفيا - «فلاحة القلم»، كما اعترفت بنفسها متواضعة، - هو عالم ذو أسرار: ليس له حدود، وليس له... وتدخلون هذا العالم وتتمشون فيه وتضيعون، ولكن لا تفكرون بالخروج منه،

ستسحركم في هذا العالم مشاهد الدنيا وأحوال الإنسان التي كشفتها الشاعرة وهي تتجول في بلادها وفي العالم، ويحضركم ذلك السحر في العالم إلى فرغانة الجميلة ويأخذكم إلى مصر البعيدة، ويأتي بكم إلى عالم الهند الأسطوري، والحفلات الممتعة فيها، ويعرّفكم على الممثلين البارزين للثقافة العالمية، وفي هذا العالم ترون العلاقة العضوية الأزلية بين الجمال والخير وبين الشر، وتتأكدون أنه لو لم يكن الربيع والصداقة والمهنة والمساعدة والحلم... «لاكتشفها الإنسان بنفسه، مثلما تكتشف السعادة».

ولا ينحصر الكنز الإبداعي للسيدة زولفيا في جواهر الشعر فقط، بل إن لديها ترجمات ذكرناها أعلاه، ومقالات عن مواطنينا، وعن إبداعات الشعراء المعاصرين لها، وكذلك أوبرا «زينب وآمان» وهي حدث كبير في حياتنا الثقافية من جهة، ومن جهة أخرى إحياء لذكرى الشاعر الأستاذ حميد عالم جان... وباختصار، سوف تجدون كل ما تحبون، وسوف تشعرون بالرضاء والاقتناع.

ولكنكم ستشعرون بشيء آخر، وهو أن الشاعرة

التي تهديكم هذه اللذة تعيش بنفسها قلقة في خوف غريب:

لا تسرقوا قلمي ذات يوم،

لا تجعلوني بكماء وعرجاء...

وكذلك ستتأكدون أن الشاعرة التي تهديكم هذه اللذة هي إنسانة عانت كل متاعب الحياة والإبداع، ولكنها لا تشكو من عمرها الذي عاشته مهما كان فاجعاً ومليئاً بالمشقة، وتستنتج الخلاصة الإنسانية العادية الخاصة للبنت المسلمة:

تركت الأسف على عمري الذي عشته

ولا أرجو مثل عمري لأحد:

أحببت،

وترفهت،

وفقدت،

وعانيت،

وعرفت ما هو الاحترام،

وهذه هي الحياة الواحدة!

وفي الحقيقة، ماذا يحتاج الإنسان زيادة عن ذلك؟

ولكنّ للشاعرة رجاء ملحاً آخر، ولو بدا هذا الرجاء شيئاً زائداً بالنسبة لشاعرة مثل زولفيا، ولكنه يقتضي من الإنسان العالم ألاّ يستثنى أي حال من الأحوال في حياته:

حبي الحار،

ولحني،

وجسمي البارد،

يا وطني، أرجو ألاّ تحرمها من أحضانك!

هذه الكلمات يمكن أن تكون قدوة للجميع، وهي سعادتنا السامية ونيتنا العالية. اللهمّ لا تحرمنا جميعاً من نعمتك هذه!

ويعرف شعبنا احترام أبنائه وبناته الأحبة وتكريمهم، وكان تكريم إحدى بناته المحبوبات - منح زولفيا شاعرة الشعب وسام «الصداقة» وهو أعلى وسام في بلادنا المستقلة - احتفالاً كبيراً للشعب.

وُلدت السيدة زولفيا في بداية الربيع، والربيع

ينتظره ويستقبله الناس بالفرح من بين فصول السنة، لأن هذا الفصل يأتي بهواء جديد، وبحياة جديدة.

أنت بنتي تنمو كل يوم
أنت فرحتي أحياناً، وغضبي حيناً آخر.
وانتصاراتي في العمل، وآلامي بلا دواء،
كأنني أنتظر رسالة من الصديق، ومن الحب
أغنّي عنك، يا أيتها الحياة!

الهوامش

*) زولفيا – Zulfiya (1915-1999م). وُلدت زولفيا في طشقند، ودرست في معهد البنات 1931-1934م، ثم درست في الدراسات العليا في معهد بوشكين العالي للغة والآداب في أكاديمية العلوم في أوزبكستان في 1935-1938، ثم اشتغلت في دار النشر للأطفال ودارالنشر الحكومي بوظيفة محررة، ورئيسة قسم، وأخيراً اشتغلت رئيسة لهيئة التحرير في مجلة «السعادة» النسائية من عام 1953 إلى 1980م.

واشتهرت زولفيا كشاعرة بنشر مجوعتها الشعرية الأولى «أوراق الحياة» (عام 1932م) وكانت في السابعة عشرة من عمرها. ثم نشرت مجموعات

شعرية أخرى منها «قصائد»، و«أناشيد البنات» عام 1944م، و«جارجوي – قونغرات» (1947م)، و«يوم في الحقل» 1948م، و«الفتاة الطبيبة البيطرية» (1952م)، و«أغنية الصباح» (1953م)، وكذلك قصائد ومجموعات شعرية «إني أغني للصباح»، و«الناس الأعزاء على قلبي» (1958م)، و«أغاني لك» (1965م)، و«السلام عليكم يا أيتها الشعوب المحبة للسلام»، و«يا بني، لن تكون الحرب أبداً».

وكتبت قصائد ومقالات «يسأل شعري عن الشاعر»، و«آيدن»، و«القلم ذو الشمس» مكرسة لذكرى أساتذتها حمزة حكيم زاده، وآيدن، وآيبيك، وحميد عالمجان. وكذلك كتبت زولفيا على أساس قصيدتي «سيمورغ» و«زينب وآمان» لحميد عالمجان مسرحية وأوبيريت.

وترجمت قصائدها إلى الروسية، والإنجليزية، والألمانية، والهندية، والعربية، والفارسية ولغات أخرى. وقامت زولفيا بترجمة مؤلفات نيكرسوف، وليرمونتوف، وشتشيباتشيف، وإنبير، وأكرائنكا، وديلبازي، وأمريتا بريتام إلى اللغة الأوزبكية.

نالت زولفيا جائزة الدولة باسم حمزة عن مجموعتيها الشعريتين «خواطر»، و«الشلال»، وجائزة الاتحاد السوفييتي عن كتابها «المختارات»، وكذلك حصلت على جائزة جواهرلال نهرو الدولية، و«نيلوفر» الدولية عن إبداعاتها ونشاطها في حركة أدباء بلدان آسيا وإفريقيا. ومنحت زولفيا عدداً من الأوسمة العالية في الاتحاد السوفييتي وأوزبكستان. (تعريف من المترجم).

1) نشرت «**نوافذ**» قصيدة زولفيا هذه في عددها الثاني عشر الصادر في صفر 1421 الموافق مايو 2001 هـ، ص 155-160. (المترجم).

*) حميد عالم جان – الشاعر الأوزبكي المعاصر المشهور، وهو زوج زولفيا، توفي في عام ١٩٤٤م. (المترجم).

* * *

الجميلة

جولبان (*)
Chulpon

أنظر إلى السماء في الليلة القاتمة

أسأل عنكِ أزهى النجمات

---

*) عبدالحميد سليمان أوغلي يونوسوف (1897م – 1938م) أحد الممثلين البارزين للأدب الأوزبكي، وُلد في أنديجان، نشرت له مجموعات قصصية عديدة، منها «أسرار الصباح»، و«النهضة»، و«الينابيع»، ومجموعة شعرية «ساز» (آلة موسيقية)، ورواية «الليل والنهار» (1936م) ومسرحيات «خليل إفرنجي»، و«عصيان الخادمة»، و«الرفيق قرشيباييف»؛ وقام بترجمة قصص غوركي «الأم»، وبوشكين «دوبروفسكي»، و«باريس غادونوف»، وشيكسبير «هامليت». وقع = = ضحية سياسة القمع،

تخجل تلك النجمة وتحني رأسها

وتقول: «أراها في حلمي...

أراها في حلمي، ما أجملها

أجمل من النجوم، وأجمل من الهلال! »

أوجه عيوني إلى جهة الهلال

أسأل الهلال عنكِ

وهو يقول: «لقيتها في حلمي

وجهها الأحمر، وخمارها الأبيض

وبالأبيض جميلة، أجمل من الهلال

أجمل مني، وأجمل من النهار!.. »

تنشر نسائم الصباح شعرها

وتمر بجانبي، وأسألها عنكِ

واعتقل عام 1937م، وحكم عليه بالإعدام، وتم تنفيذ الحكم عام 1938م، وأثبتت براءته عام 1956م.

تقول: «رأيتها مرةً، وضَيَّعْتُ طريقي

وأبحث عنها بين التلال والجبل

رأيتها مرةً، ما أجملها

أجمل من الهلال، وأجمل من النهار!..»

هي تغادر ويشرق النهار، يوزع نوره

وأسأل النهار عنكِ

وهو يهرب ويختفي من الخجل

ويقول: «رأيتها مرةً، وليس في حلمي،

رأيتها في الواقع، ما أجملها

أجمل من الهلال... وأجمل مني!..»

أحببتكِ أنتِ وأنا المسكين؟!

أحببتكِ، وأتحرق شوقاً لأجلك،

وأخذت على عاتقي عملاً صعباً

وأنا أحببت... أحببت.. أحببت من؟

أحببتكِ، يا حبيبتي، ما أجملها،

أجمل من الهلال، وأجمل من النهار!.. »

1919م

* * *

لا ينتهي القلب

إركين وحيدوف(*)
Erkin Vahidov

لا ينتهي ديوان الشعر

في مدح المرأة في العالم

لأن العشق لا ينتهي،

ولا تنتهي الرغبة المكبوتة في الحب

*) أبرز الشعراء الأوزبك المعاصرين، ولد في فرغانة عام 1936م، نشرت مجموعته الشعرية الأولى عام 1961م، ومنذ ذلك الوقت نشرت له أكثر من ثلاثين مجموعة شعرية، منها «أغاني لك»، و«القلب والعقل»، =

كم كتب حافظ وسعدي ونوائي شعراً، ولا تَقُلْ

ماذا بعد؟ ولا ينتهي شعر شعراء الزمان

وإذا كان الشعر ميداناً لإظهار العشق

والفرسان في الميدان كثيرون، فلن ينتهي السباق

لا ينتهي التصنع والدلال عند أهل الجمال

ولا ينتهي الأنين والآهات عند أهل الحب

كل ما يحترق ينتهي، ولكن يا للعجب،

فالقلب لا ينتهي، وهو يحترق دائماً بنار العشق.

* * *

= و«الكواكب الحية»... قام بترجمة شعر يسينين، وأوكرائنكا، وسفيتلوف، وبلوك، وحمزاتوف، و«فاوست» لجوته إلى الأوزبكية. عمل رئيساً لهيئة تحرير ومدير دار النشر للطباعة «ياش غوارديا»، دار النشر والطباعة بسم غفور غلام، وترأس مجلة «ياشليك» («الشبيبة»)، وهو الآن رئيس اللجنة في المجلس الأعلى - برلمان أوزبكستان ورئيس اتحاد أدباء أوزبكستان.

قصائد من «دفتر الحج»

عبدالله عاربوف(*)
Abdulla Aripov

الحجاج

إن الحلال مطلب سامٍ في الإسلام

والهدى هو تاج التقوى للمسلم

*) وُلد في قاشقداريا عام 1941م، نشر أول مجموعة شعرية له عام 1965م، «النجمة الصغيرة»، ثم نشرت مجموعات شعرية كثيرة له، منها «الأم»، و«الذكريات»، و«قلعة النجاة»، و«دفتر الحج» إلخ، يعمل = =

ذات يوم تدخل الشيطان بين الناس

وسرق حاج محفظة حاج آخر

وهذا حاج مسن من بلد ما

فَقَدَ كل ما كان يملكه

ماذا يفعل؟ إنه يقف بلا حول ولا قوة،

الشكر في قلبه، والدعاء على لسانه

أما الحاج السارق فمسرور بما عمل،

ها هو يسجد في الحرم دون انقطاع

وقد اشتد سواد الحجر الأسود بالكعبة

من عمل هذا العبد..

العبادة

لا تقل إني راضٍ عن الدنيا أبداً،

محرراً في دور النشر المختلفة، وأميناً لاتحاد كتّاب أوزبكستان، قام بترجمة «الكوميديا الإلهية لـ «دانتي»»، وقصائد نيكرسوف وشيفتشينكو.

وإن شئت ...

فَقُلْ هذا في الصحراء

أو في الجبل ...

حتى لا يسمعك أحد فيسأل:

لماذا أنت راضٍ عن الدنيا ؟

وإن كنتَ غير راضٍ عن الدنيا

فلا تقل كلمة واحدة،

واصبر على العذاب والفراق

حتى لا يسمعك أحد فيسأل:

لماذا أنت غير راضٍ عن الدنيا ؟

لا تنظر إلى أحوال الدنيا بحيرة

بل كن هادئا أمام كل أحوالها ،

وعندما تكون وحيداً في الليل الطويل

افتح قلبك، واتجه إلى الله تعالى!..

الإنسان

يأكل كل ما أمامه ولا يردّ شيئاً
إنه شأن الحيوان غير العاقل أصلاً
يقول كل ما يأتي على لسانه
إنه شأن الغبي الناقص الفهم
خلق الله تعالى الإنسان
وكرمه على جميع خلقه
وطُرد إبليس من الجنة
لأنه لم يسجد للإنسان

انظر حولك لترى كيف ينبت النبات
واعلم أن الله يعلم كل آن وشان لك
هناك أيام معينة للصيام
ولكن ...
دائماً ابتعد عن الحرام!

التـوبة

هل ارتكبت ذنباً، يا أيها العبد المسكين،
واتبعت مكر الشيطان فجأة
ولم تبق راحة في قلبك وجسمك
وترافقك الندامة دائماً؟

والآن تبحث عن حل ونجاة في كل مكان
ولكن ليس لديك حرية ولا إمكان
تقفل أمام الشخص المذنب
كل الأبواب وعتباتها.

إن العالم لا تزال فيه رحمة
يتحرك مهد المحبة،
تُبْ، وتُبْ، وتُبْ فقط
فأمامك باب التوبة مفتوح.

رسالة إلى أمي وقصائد أخرى

محمد يوسف(*)
Muhammad Yusuf

رسالة إلى أمي

أفكر فيكِ صباحَ مساءَ

وصورة أمي هي الماثلهْ

*) محمد يوسف (1954م – 2001م)، ولد في أنديجان، اشتغل في جريدة «طشقند آقشامي» («طشقند المسائية») و«أوزبكستان آوازي» («صوت أوزبكستان»)؛ نشرت له حوالي عشر مجموعات شعرية، منها =

حنيني إليكِ ...

وشوقي إليكِ ...

ولا أستطيعُ

الحضور إليكِ ...

وحبّيَ في القلب تغتالُهُ

ليالي مدينتنا الغافلهْ !

أحِبُّ الجميع - كما قلتِ لي -

وضعتُ بهم ثقتي الغاليهْ

وخان الجميعُ...

وراح الجميع...

وهذا صديقي العزيزُ

يبيع

صداقتنا... والرؤى الحاليهْ

= «الأشجار المعروفة»، و«لي كلمة للبلبل، «ويبدو أن هناك كثيراً من غير الأوفياء»، و«سفينة العشق»، و«الالتجاء» إلخ.

ويشعل قلبي الصغيرَ ...

يصير

كما الشمس في ساعة القائلة

وتسخر مني نجوم السماءْ

لِما شاهدتْ من عناء الهمومْ

وكنتُ كمُهْرٍ أضاع المساءْ

جماعته ... بين تلك التخومْ

يخافُ تَغَوّله غائلهْ

أنا ذاهب... أستشير الطريق

وأرنو لسيارة ذاهبهْ

وأبكي...

وأندب حظي... وكم

أواسي نفساً غدت سائلهْ

أفكر فيكِ صباحَ مساءَ

وصورة أمي هي الماثلهْ

حنيني إليكِ...

وشوقي إليكِ...

ولا أستطيعُ

الحضور إليكِ...

وحبِّيَ في القلب تغتالُهُ

ليالي مدينتنا الغافلهْ !

صحيح – عن الحب ما قلتهِ

وفطرة قلبي هي الباقيهْ

نصيبي من الحب ذا

أن أكونْ

محباً ... وليس حبيبي لِيَهْ

أحِنّ إليكِ ...

وقلبي لديكِ ...

وأرجو لكِ الصحة ... العافيهْ

«محمدُ يوسفْ» فَدَى مقلتيكِ

يُقبّل وجنتك الساهلهْ !

الصياغة الشعرية: محمود عبدالمالك

النهاية

إذا تجمدت القلوب

وغابت عنها المحبهْ

يصبح العمل الطيب

مثل بيضة العنقاءْ

يكره كل واحد أخاهْ

وقد يَعَضّه إذا رآهْ !

ويتقاتل الناس في كل الأنحاءْ

ويتحيّن البطل فرصة ليقتل البطل

والبهلوان يظل كارها

صديقه البهلوان

والمطرب يشتم صاحبه المطرب

قبل بدء الغناءْ

أما المثقفون فهم لا يحتاجون للقتال

إنهم يدمّرون بعضهم غيبا

فالعالِم يهدم العالِم

والشاعر يهدم الشاعر بشعره

وكل يكون في عناءْ

إذا تجمدت القلوب

وغابت عنها المحبةْ

يصبح العمل الطيب

مثل بيضة العنقاءْ

يكره كل واحد أخاهْ

وقد يَعَضّه إذا رآهْ!

يتهدم بستان اسمه «العقل»

فكأنما مرّ بالبستان غول

والأمّهات حيرى ...

لا يعرفن بناتهن

والبنات...

نسين أسماء أمهاتهن

ويحمل الآباء أولادهم على الدوام

وهم يرجون منهم المساعده

ويبكي الآباء من ضرب الأبناءْ

وجوههم زرقاءْ

شعورهم بيضاء

تَصَبَّرْ...

فأنا لا أستطيع الكلام

وسأحاول أن أصبر

وسأبكي على نفسي

من ثقل حياتي علي

وإن تحدثت ...

فمصيري الفناءْ !

أغنية اليتيم

لا تحزن أيها القلب المسكين

ولا تحسب أنك وحيد

في هذه الحياة...

فأبي هو شجرة الحور الأبيض

وأمي هي الصفصافة الباكية!

يسبح القمر وحيداً في السماء

وأنا وحيد مثل القمر

أختي الكبيرة ريحانة

وأختي الصغيرة زنبقة

أفترش تراب الأرض المالح
وغطائي غيوم في السماء
أخي الكبير جبل راسخ
أخي الصغير عصفور يطير

والبرق ابتسامتي.
والمطر دموعي،
والأسد حارسي
والنمر قريبي...!

ولا أعرف من هو عدوي،
ولكني أفديه إن كان شجاعاً،
ولا أعرف لي صديقاً،
وحبيبي هو الله!..

أغنية الهنود

بطشت الخنازير ببستاني،
وكان أحدها أكثر بياضاً وسمنةً من الأخرى
وكانت تلعق كل أنحاء جسمي
وتطلب خبزاً
وهي لا تعرف الشبع،

وتصيح و ترقد على الأرض مبسوطة
وتهدم حدائق الورد التي أنسقها
وتخرب كل ما أبنيه بعرقي
وتنجس كل ما هو طاهر.

كيف أصارع هذه الخنازير
وجلدها مثل جلد التنين
وشكلها يشبه البراميل

ورؤوسها مثل أعجازها!

بطشت الخنازير ببستاني،
وكان أحدها أكثر بياضاً وسمنةً من الأخرى
وكانت تلعق كل أنحاء جسمي
وتطلب خبزاً
وهي لا تعرف الشبع،

ورحمتها، إنها مخلوقات مسكينة،
وليس عندي نية سيئة،
قد هدمت بستاني، ولكنها..
ولكنها طلبت مني التحدث بلغتها.

يارب، تعبت من الخنازير اليوم
والألم يعتصر قلبي
يا الله، ساعدني

فقوتي لا تكفي لأصارع الخنازير.

كرستينا

كرستينا!

جارتي الحميمة.

حذاءها بكعب عال

شعرها أصفر

إنها جميلة.

وهي جارتي، ولكنها... آه...

لكنها تحب قطتها أكثر من الجيران...

كرستينا!

جارتي في الشقة المجاورة،

عيونها زرقاء

وأنفها...آه...

لها ولد

وكلبان –

تركها زوجها

هذا قدر!

والقدر الأزلي،

إن المطلقات كلهن جميلات.

كرستينا.

حديقة بلا راعٍ

وهندباء برية في غبار.

كان زوجها صديقاً حميماً لي

وكان سائق قطار

يعود من العمل مرهقاً، وفي يديه رائحة الزيت

وينام في بيتنا إن شرب...

كرستينا!

جميلة ذات شعر أصفر

وتنظر بتكبر واعتداد...

وشقتي مليئة بالأولاد،

وشقتها مليئة بالحيوانات

وشقتي في الطابق الخامس

مفتوحة للضيوف طبعاً،

ويستحيي الإنسان قليلاً

عندما يشم الضيوف رائحة الكلاب في المصعد.

في الإيجار

يأتي صاحب البيت:

- ماذا تكتب؟

- شعراً،

ويبتسم، ويخرج قائلاً:

- طيب، اكتب.

وتأتي زوجة صاحب البيت:

- ماذا تكتب؟

- شعراً،

وتبتسم، وتخرج قائلةً:

- طيب، اكتب.

ويأتي ابن صاحب البيت، ويقول:

- كيف الحال، يا شاعر، هل تكتب شعراً؟

ويقول: - أعطني سيجارة،

ويبتسم، ويخرج.

وتأتي ابنة صاحب البيت،

تدخل صامتة، وتخرج صامتة،

وتغادرني، ويضيق قلبي...

وأدخن، ومن سيجارتي

تنتشر رائحة العطر.

* * *

قصـــائد

محمد علي(*)
Muhammad Ali

من أنا

إن كان العلماء في هذه الدنيا أربعة

وتصل شهرتهم إلى عنان السماء

*) ولد في أنديجان عام 1942م، نشرت له عدة مجموعات شعرية: «أحاسيس في الفضاء»، و«بلاد الآباء»، و«الضوء الأبيض»، و«إن كنتُ محباً، وإن كنتُ محبوباً»، والرواية التاريخية الشعرية بعنوان =

فسيعرف الكل دون شك
- وإن لم أقل هذا -
إن أحدهم هو جدي!

وإن اعترف العالم بأربعة شعراء
وصار شعرهم مهماً إلى هذه الدرجة
فسيعرف الزمن دون شك
- وإن لم أقل هذا -
إن أحدهم هو جدي!

وإذا عرفنا أن الفرسان الشجعان كثيرون
وقد انتخبوا من بينهم أربعة

= «الدنيا الباقية»، والرواية النثرية «القادة»، قام بترجمة القصيدة الهندية الشعبية «رمايانا» إلى اللغة الأوزبكية، وكذلك قصائد لبيرون، بيورس، وبوشكين، وتاغور، اشتغل في دار غفور غلام للنشر، واتحاد كتاب أوزبكستان، وفي جامعة طشقند، وكذلك قام بتدريس اللغة الأوزبكية في جامعة واشنطون (سييتل، الولايات المتحدة الأمريكية).

فسيعرف البشر دون شك

- وإن لم أقل هذا -

إن أحدهم هو جدي!

ستمر الأزمان ...

وتصبح أوزبكستان

إن شاء الله

دولة عظمى

وآنذاك سيتذكر الجميع

عظمة أجدادنا وأفعالهم

فهم بارزون في تاريخ الوطن!

الوطن

سافرتُ...

ابتعدتُ...

تغربتُ عنك

ولكنني سأعود إليك

لتقول لي في النهاية
من عاش في بلاد الغربة
هل يكون سعيداً؟

إذا رميت الحجارة إلى الفضاء
....
فسترجع إلى الأرض!

الحماية

في دار العلوم اجتماع كبير...
اجتمع مندوبون مختلفون من الغابة
والكثيرون من عالم الحيوانات
وأعضائه البارزون.

هنا الدب البطل والفيل و الحلوف،

والذئب والغرير والثعلب والضبع،

والسولق والجرذ والفأر،

والقرد والأرنب.

وباختصار اجتمع المجلس...

تنحنح الغرير – رئيس الاجتماع – وقال:

«أيها الأعزاء

نعرف جميعاً

أن الأرنب المجتهد

يقوم بعمل علمي،

وعمله يلاقي

استحساناً كثيراً

وهذا لا شك فيه!»

ويقف الأرنب على المنبر،

وسكتت القاعة إلا من أصوات مهموسة.

وبدأ العالم الشاب يتحدث

عن حقيقة عمله

وتجربته

وفضله

وخصائصه

والنفع الذي قد يعود به عمله على الشعب

وأعطى أرقاماً وأدلةً،

وأدهش الجميع.

وحينئذ قام الثعلب وقال:

- «كل شيء جيد، ولكنّ هناك سؤالاً،

الكلام هنا كثير، والعمل قليل،

ولا توجد مقالات نشرت،

ولا رسائل أصدرت...»

- «يوجد! - صاح الأرنب حالاً، - كل شيء موجود!

والمقالات في المجلات، والرسائل في المجلدات.

لا تسعها القاعة إن أتيت بها،

وقد تركتها في الدهليز، هناك، عند المدخل،

لنرَ، كي لا تقولوا إنني كذاب!..».

- «جيد» - قال الثعلب، - «لنرَ نحن الاثنين!..»

وخرجا إلى المدخل..

ولم تمض لحظات

حتى عاد الأرنب وحده،

ويلقى جلد الثعلب في الوسط.

واندهش أهل القاعة،

وسكتوا...

- «إحم... طيب» - قال الذئب، من بين الجميع

وهو يؤكد على كل كلمة ولا يستعجل:

- «لمْ يتقيد الشاب بالعادات،

ولم يستخدم أدوات مرئية،

لا توجد صور، ولا لوائح، ولا مشاريع،

أما الجداول فقليلة... »

- «كله موجود،» - صاح الأرنب، - «كله: لوائح، ومشاريع،

أما الأدوات المرئية فهي كثيرة جداً.

لا تسعها القاعة إن أتيت بها،

وقد تركتها في الدهليز، هناك، عند المدخل،

لنر، كي لا تقولوا إنني كذاب!..»

- «جيد» - قال الذئب، - «لنر نحن الاثنين!..»

وخرجا إلى المدخل...

ولم تمض لحظات

حتى عاد الأرنب وحده،

ويلقى جلد الذئب في الوسط.

واندهش أهل القاعة،

وسكتوا...

ويفتح باب القاعة بشدة

ويدخل النمر غاضباً،

ويقول: «طيب... هل هناك أي سؤال علني آخر

من أي واحد منكم

على تلميذنا الأرنب؟»

والقاعة صامتة.

وارتفعت الحماية إلى قمتها

وهكذا وصلت الحماية إلى النهاية..

الملك والشاعر
أسطورة

كم من أحلام يحلمها الإنسان!..

رأيت في حلمي معركة أسطورية،

وأنا - لسبب ما - لست في المعركة،

اسمع، أنا جالس في مكان آمن

وآنذاك كنت شاعراً أيضا ، يا للأسف،

وأمامي أوراق، وريشة، ومحبرة،

أما الفرسان فيقاتلون في المعركة،

وأنا أكتب أشعاراً دون انقطاع،

وكان نصر الدين أفندي ملك البلاد ،

يقاتل في المعركة أيضاً،

وبطش الأعداء في بلادي...

وكم من أحلام يحلمها الإنسان...

أصوات السيوف والخيول..

اضرب، ياه! الصيحة - ما أجمل الحياة!

وفجأة دخل شخص ما

ودفعني على كتفي بالسيف وقال: "أنت!

لماذا تجلس هنا، ومن أنت؟

ألا ترى أن هناك معركة؟"

التفتّ إلى الوراء وابتسمت فرحاً،

ها هو الملك أمامي على فرسه.

قلت «أنا شاعر!»

- «ولماذا لستَ في المعركة؟»

وأشرت إلى أوراقي: - «هذه هي معركتي»،

- «أين سلاحك، يا صقر؟»

- «ها هو!» ورفعت قلمي مغروراً،

«يقاتل الفارس في ساحة القتال،

وأكتب قصيدة الشرف والنصر،

وأفكر دائماً، يا مليكي، فيك أيضاً،

وأفكر في بساتين البلاد وأراضيها وسمائها،

وأفكر في شعبي ، وهذا همي،

وراحة شعبي - فرح لقلبي.

أما الآن فأسبّ العدو

ولا أرتاح حتى يغادر العدو

وانظر هذه القصائد، ها هي مليئة بغضبي وقهري.. »

- «كفى، يا شاعر! إن حياتك تنقضي بالكلام،

هل تستطيع أن تقوم بشيء آخر غير هذا ؟

مثلاً، تأخذ السيف وتقاتل في المعركة

وكف عن سب العدو الآن... »

- «أما أنا فأفدي الوطن بعمري،

ولكن شعري ألا يصبح يتيماً ؟! »

ونظرت إلى أوراقي بمحبة

وكانت الدنيا منيرة بها.

وجالت عيون الملك

ومسك قبضة السيف،

- «لا يهمك أن تصبح بلادك يتيمة،

وتفضل ألاّ يصبح شعرك يتيماً.

وستنفع من؟ و ماذا ؟ أيها الرجل المسكين،

غضبك بلا فائدة، وحبك بلا نفع؟

اسجنوه، إنه مجرم!» - قال الملك،

دخل الجلاد ، اسمه (مَقَاتل)

فأخفيت أوراقي عنه...

واستيقظت،

والحمد لله، وقد حل الفجر.

* * *

قصـيدتـان

آيْدن حاجييفا (*)
Oydin Hojiýeva

ليلة القدر

تصطدم قراءاتي ليلاً ونهاراً

بحافة السقف الحديدي وترجع إليّ

*) ولـدت فـي بـخـارى، نـشـر لـهـا أكـثـر من عشـريـن مجـموعـة شـعـريـة مـنـهـا «الأغـانـي التـي أحـبـهـا»، و«ندى الصباح» (باللغة الروسيـة)، و«زهرة الحلم»... وكذلك لهـا كتـاب مـقـالات بـعـنـوان «ابـحـث عـن الينـابـيع»، =

وأبياتي التي كتبتها بحبي
هي كل ما وجدت من الراحة في هذه الدنيا.

ونزل نور الهداية على رأسي
فجأة جاء مثل صوت الحجر
واستيقظ الشعب الملحد الأصم
على أصوات التكبير، وكان نائما

بكيت وصليت للخالق تعالى
وهابت البشرى من النجوم ومن القمر
وطلبت السعادة في ليلة القدر
ونمت الأزهار في حلمي.

وسقطت أعمدة السقف الحديدي
وبطل السحر الذي غطى العيون

= وقصص وقصائد للأطفال، تعمل رئيسة هيئة التحرير في مجلة «كولخان» («الشعلة») الخاصة للأطفال.

وزُرعت البركة والعناية مثل الأزهار

على الأرض الخالية من الذنوب

لو أمسكت بابي لأصبح ذهباً،

لو أمسكت مهدي لأصبح ذهباً،

لو شربت قطرة من الماء لأصبح ذهباً،

وإن أردت شيئاً أصبح ذهباً(*).

طلبت نور الإيمان لشعبي

طلبت شفاء القرآن لقلبي

انصرف يا كفر الغفلة، يا غول الظلم

طلبت الحرية أعلى درجات الإحسان!

1991م

*) في اعتقاد الأوزبك أن من يرى ليلة القدر يتحول كل ما يلمسه ذهباً.

الأوزبك

يستطيع أن يصرف على عشر

حفلات عرس

وعلى مائدته خبز يابس

في حظيرته أبقار وأغنام

ويغلي في قدره حساء بلا لحم

ليس لديه جبة جديدة

فهي مرقعة

وفي منديله كسرة من خبز الشعير

وإذا جاء عدو له ضيفاً

أجلسه باحترام في صدر المجلس

وكان هو خادماً متواضعاً له

هناك ناس يحذون القملة

ويبنون قصوراً في الهواء

ولكن الأوزبكي يزرع ويحصد ويأتي للسوق

ويقدم محصوله للشعب وسعره

أرخص من «مجاناً»

يحترم عنزه وغنمه في التلال

ويحافظ على صحن كلبه

ويحترم الرضيع في المهد

ويحترم عربة رضيعه

لا ينظر إلى أراضي الغير

واستقرّ في حقله وتلاله راضياً

وصادق فأسه ولازمها

ورضي بقدره وهو يشكر الله على هذا

خلقه الخالق هكذا شاعراً

خلقه الخالق صابراً

1990م

الـــزار

عبدالله قادري(*)
Abdulla Qodiriy

قصة وهمية

عندما كان والدي يبدأ قصته هذه كان الخوف يتملكني، وكنت أقول في نفسي وأنا ألتجئ إلى الله تعالى: «اللهم لا تجعلني ألاقي جنّاً مثلها!».

*) عبدالله قادري (1894-1938م)، وُلد في طشقند، وهو أحد الرواد البارزين في الأدب الأوزبكي. نشر روايته الأولى «الأيام الماضية» في ثلاثة مجلدات في عامي 1925-1926م. وروايته التاريخية الثانية بعنوان «العقرب من المحراب» عام 1928م، له عدد من المقالات والقصائد =

جاءت خالتي يوم أمس تزورنا، وجلس أبي وأمي وخالتي بعد العشاء يشربون الشاي ويتحدثون عن أشياء مختلفة، ودار الحديث وتوقف عند موضوع الجن والملائكة والغول في هذه المرة أيضاً، أما أبي فلم يمتنع عن حديثه حول «الزار» أي حفلة الجن التي شاهدها بنفسه، وكانت قصة أبي هذه مخيفة جداً بالنسبة لي، ولذلك رقدت في فراشي، وتغطيت باللحاف، ونظر أبي إليّ وابتسم، وبدأ حديثه عن «حفلة الجن»:

«- كان هذا بعد عدة أيام من زواجي، كنت مشغولا بأمور المعيشة، ولم أستطع أن أقوم بترتيب كرم العنب في مزرعة لي خارج المدينة، وذات يوم وجدت فرصة وذهبت إلى المزرعة فوجدت أن غصون العنب قد طالت، ونما السُعد(*) بمقدار كفين، ولذلك وجب تعديل إسنادات الكرم، وعندما ذهبت إلى المزرعة في اليوم

= والقصص القصيرة والطويلة منها «أحوالنا»، و«إلى شعبي»، و«حفلة العرس»، و«عابد الفأس»... قام بترجمة قصة «الزواج» لغوغول، وقصة «بستان الكرز» لتشيخوف وقصصاً أخرى للكتاب الغربيين إلى اللغة الأوزبكية، حكم عليه بالإعدام وتم تنفيذ الحكم في عام 1938م، وأثبتت براءته في عام 1956م.

*) نوع من الحشائش.

الرابع كان المطر قد نزل ليلاً وطالت غصون العنب، كأنها كانت تنتظر المطر، وانحنت على السُعد وكأنها زعلت مني لأني لم أقم بتقليمها في الوقت المناسب، وقررت أن أكمل عمل العنب مهما كان ذلك. فكّرت أنني سأظلم نفسي وأظلم العنب إن لم أكمل قطع غصونه الزائدة.

لقد تبينت أنني أخذت كمية من حبال القنّب أقل من المطلوب، وأنه قد انتهى في الظهر، والذهاب إلى السوق لإحضار حبل القنّب يستغرق وقتاً وقد يحل المساء حتى أعود، وعدا ذلك بقي جزء قليل من كرم العنب. ما العمل؟ ولم أفكّر طويلاً وبدأت أقشر أغصان أشجار التوت، والصفصاف، والحور الأبيض.

ومضى وقت بمقدار ما يصنع فيه إبريق من الشاي حتى جمعت كل ما قطعت من قشر الأشجار، وأخذته، ثم دخلت المزرعة.

وأخيراً، تخلصت من قطع غصون العنب عندما حل الظلام تماماً، ثمّ غسلت يديّ ووجهي، وكان الظلام قد غطّى كل مكان. ولم يبقَ أحد من الجيران الذين جاؤوا للعمل في مزارعهم، وذهبوا كلهم إلى المدينة، ولم يكن أي صوت في الشارع إلاّ أصوات الجراد والضفادع.

وخرجت من المزرعة قبيل صلاة العشاء، وبدأت أمشي وأنا أتعثر بأشياء مختلفة في طريقي."

وخاطب أبي خالتي، وقال: «- إنك تعرفين أن مزرعتنا محاطة بساحات كثيفة الأشجار...

مشيت عبر هذه الساحات لكي أخرج إلى الشارع الكبير بسرعة، وقد كانت مظلمة ومخيفة جداً، وكانت قطعة أرض «الفخاري حَمْدَمْ» بيني وبين الشارع الكبير».

وعندما وصلت قصة أبي إلى هذا المكان تغطيت بلحافي بشدة.

وواصل أبي حديثه:

«- مشيت خطوة وأخرى في اتجاه حقل «الفخاري حَمْدَمْ»... ورأيت ضوءاً من بعيد، وتلفتّ حولي واستغربت... كان الضوء في الساحة ساطعاً جداً... وليس هذا فقط، بل كانت تُسمع من هناك أصوات أناس يتحدثون، ورقص، وأحياناً، تُسمع ألحان «دوتار»(*)

*) الدوتار والطنبور: من الآلات الموسيقية الشرقية.

و«طنبور» وآلات موسيقية أخرى، وكانت هذه الأصوات ضعيفة ولكنها تؤثر في القلب.

وتجمدت، ووقفت في مكاني وقتاً ما، وفي الحقيقة، كان غريباً أن يحدث مثل هذا الشيء في مكان خرب يمكن أن يكون عشّاً للبوم، ومع ذلك فقد مررت بهذه الساحة صباحاً ولم يكن ما يشير لحفلة هنا آنذاك. وفكّرت: من الممكن أن يكون الشباب قد بذلوا جهوداً في النهار.

وأردت أن أعبر الساحة التي تقام فيها الحفلة وقفزت فوق السور... ياه... كانت الساحة منيرة كما لو أنها في النهار، والمصابيح معلّقة على غصون الأشجار، والبسط مفروشة على الأرض. وأقيمت «سماورات»(*) في جهة، وفي الجهة الأخرى قدور كبيرة يطبخ فيها طعام، وفي وسط الساحة اجتمع حوالي مائة شخص بينهم شباب وكبار، يعزفون على آلات موسيقية ويضربون الدفوف، ويقيمون الحفلة.

وحينئذ استقبلني شخص مسرعاً، وخاطب الحضور وقال:

*) «سماورات»: أباريق كبيرة للشاي.

- ها قد جاء إلينا «أخونا أوسر».

والتفت الحضور إليّ وقالوا:

- تفضل، تفضل، هل أكملت شغلك في المزرعة، أيها «الأخ أوسر»؟

ولم أذكر الآن ما أجبتهم به آنذاك، لأنني كنت حائراً.

وأصروا على جلوسي في صدر المجلس بغير إرادة مني، وكما تعودنا، كان عليّ أن أقرأ الفاتحة(*) عند الجلوس في المجلس، ولكن شغلتني الإجابات عن أسئلتهم والمحادثات معهم، ونسيت قراءة الفاتحة... وبعد قليل جمعت أفكاري، ونظرت إلى الحضور في المجلس، وكأنني رأيت أكثرهم في مكان ما... ثم نظرت إليهم بدقة، يبدو أنهم ناس لا أعرفهم ولم أرهم من قبل. ولكن أدهشني شيء آخر، فهم يتعاملون معي وينادونني باسمي، ويسألونني عن الأشياء التي عملتها اليوم، وهم يعرفون أنني قشرت أغصان الأشجار لأعدّ منها حبلاً.

*) الفاتحة: دعاء قصير (المترجم).

وتكلم واحد من بينهم لا أعرفه، ربما كان رئيس المجلس، وقال:

- احضروا السفرة لـ «الأخ أوسر»!

عارضه آخر من بين الذين يجلسون في صدر المجلس:

- سنقيم حفلة، ثم نفرش السفرة للجميع، - ثم توجّه إليّ وقال: - ربما أنك أيضاً اشتقت إلى الحفلة، وسنقيم الحفلة قبل كل شيء، ما رأيك؟

ولم يبق لي شيء إلاّ أن أوافق على فكرته لكوني ضيفاً هنا ولو كنت جائعاً.

وبدأ العازفون يعدون آلاتهم الموسيقية، والتي أعرف بعضاً منها مثل: «الدوتار»، و«الطنبور»، و«الجنك»، و«الناي»، و«الدف»(*)، ولا أعرف بعضها الآخر ولم أرها من قبل. وتم ضبط الآلات الموسيقية، وبدأ العازفون يعزفون لحناً هادئاً مؤثراً.

وكان اللحن ساحراً... وبدأت أنحني، وأكاد

*) آلات موسيية أوزبكية شعبية.

أغوص في الأرض، كنت مضغوطاً وأسيراً لهذا اللحن ولا أعرف أين أضع نفسي. ويطور العازفون اللحن قليلاً قليلاً... ولم أستطع أن أصبر وبدأت أبكي، ولا أعرف لماذا أبكي... بكيت طويلاً، وانتهى اللحن أخيراً. انتهى ولكنه أنهاني أنا أيضاً، كنت مجروحاً وكأني كنت تحت حجر الرحى، وليست لي قوة على الحركة. وفتحت عينيّ، وكان الحاضرون ينظرون إليّ ويبتسمون من حالتي، ونظرت إلى الأرض وأنا خجِل.

ويستعد العازفون لعزف لحن آخر، ولكني كنت خائفاً من الاستماع إلى لحن يشبه الأول، وبدأ قلبي يخفق، ربما أموت قبل أجلي إذا سمعت لحناً يشبه الأول...

وبدأ اللحن الثاني... وجرى ماء الحياة في جسمي مع بداية اللحن، وشعرت بلذة ما في نفسي، وكان اللحن ذا ذوق عجيب، ولاأعرف كيف أسميه أو أصفه.

وحينئذ حضرت فتاة شابّة - ذات خمس عشرة أو ست عشرة سنة - إلى وسط المجلس، شعرها مجعد مفلفل، وجفناها ممتلئان وعيناها جميلتان، وكانت تلبس

صدرية مزركشة من المخمل. وعندما مشت عدة خطوات في الوسط، دقت الأجراس في رجليها، وبدأت الفتاة ترقص على اللحن.

ويستمر اللحن، وكأن صوت الآلة الموسيقية النفيسة يجعل الفتاة ترقص بحركات غير إرادية. وينزل الفرح على الدنيا حيناً، وتنزل الروح عليها حيناً آخر، وكأنها......، وتهز الأراضي وتهدم الجبال، وتحرك غصون الأشجار.

وأخيراً، ملأت الفرحة قلبي، ثم خرجت منه، وأقامتني قوة ما من مكاني، ولم أقم بإرادتي، وبدأت أرقص بجانب الفتاة».

ولم تستطع أمّي وخالتي أن تصبرا، وضحكتا، أما أنا فتصورت كيف يرقص أبي.

وواصل أبي حديثه وقال:

«- إذن، بدأت أرقص، وأنا أحاول أن أرقص مع الفتاة مهما كان، أما الفتاة فرقصت قليلاً معي ثم خرجت من الوسط، وذهبت إلى الطرف، ولكني لم أتوقف عن رقصي، ولم أفكر في التوقف، والناس يصفقون لي،

ويصيحون بي كأنهم يسخرون مني، وأنا لا ألتفت إليهم وأستمر في رقصي...

فجأة عثرت بشيء ما ووقعت على الأرض، ووقفت على رجليّ، وحاولت أن أستمر في الرقص، ووقعت من جديد.

وبعد وقت قليل قمت ونظرت حولي... لا يوجد أحد هنا، ولا آلة موسيقية واحدة، ولا شيء آخر... لا أحد، ولا شيء!.. وأنا واقف في حفرة في وسط الساحة المظلمة...».

وتحدثت عن هذا الحدث الذي شاهده أبي إلى المعلم، فابتسم وقال:

- إنه وهم، إنه تخيل!

- هل في الحقيقة هذا وهم؟ إذن، كيف يحدث مع الإنسان؟ - سألته، وأجابني:

- في الجمعة القادمة سأخبر الأولاد عن الوهم، إن حضرت هذا المجلس، ستعرف كيف يحدث الوهم!

سأذهب إلى المدرسة في الجمعة القادمة لأستمع إلى

حديث معلمنا كيف يحدث الوهم. إن وجدتم فرصة، فتعالوا أنتم أيضاً يوم الجمعة القادم.

* * *

أيـها الولـد اللص

غفور غلام(*)
Ghafur Ghulam

قصة واقعية

مرّت عدة سنوات على وفـاة والدنا ، وفـي ربيـع هذه

*) غفور غلام (1903–1968م)، وُلد في طشقند، نشر له حوالي عشرين مجموعة شعرية، منها «الأناشيد الحية»، و«كوكان»، و«أنت لست يتيماً»، و«الاشتياق»، و«سيكون الاحتفال في شارعنا أيضاً»؛ كان عضواً في أكاديمية العلوم في أوزبكستان، اشتغل في جرائد «كمبغل دهقان» («الفلاح الفقير»)، و«قيزيل أوزبكستان» (أوزبكستان الحمراء»)، و«شرق حقيقتي» («حقيقة الشرق»).

السنة – السنة السابعة عشرة(*) – فقدنا والدتنا أيضاً، فأصبحنا أيتام الأبوين، وجاءت إلينا جدتنا – أم والدتنا المرحومة – لتعيش معنا وتراعينا نحن الأيتام الأربعة، وكنا ندعوها «الجدة السمراء» محبة ومداعبةً لها.

كنا ننام كلنا مع جدتنا في سقيفة مكشوفة من الأمام، ونحن نتدثر بأغطية بالية على بساط وحيد قديم من صنع (أوراتيبة).

وفي إحدى ليالي نهاية شهر سبتمبر وبداية الخريف، والجو بارد نوعاً ما، كنا ننام نحن الأيتام كلنا متلصقين جنباً إلى جنب، نستدفئ ببعض، وفي آخر السقيفة إلى جانبنا كانت ترقد «جدتي السمراء» مثل أم الطيور، وقد تجاوز عمرها ثمانين عاماً، وكانت تمصّ (ناصاً)(*).

في هذه الليلة، بعد منتصف الليل، استيقظت على أصوات و ضجة، وكانت جدتي تتحدّث بصوت عال جداً مع شخص ما، وكانت دارنا كبيرة وشكلها مربع، وقد

*) عام 1917م. (المترجم).

*) الناص: نوع من التبغ الشعبي. (المترجم).

ورثناها عن الوالد والجد، وهي محاطة من جهاتها الأربع ببيوت كبيرة عالية، وفي الجانب الشمالي يسكن أبناء عمنا، ولكنهم في الصيف كانوا ينتقلون إلى الاستراحة، ولهذا السبب كان ذلك الجانب فارغاً.

تصوّروا، جاء لصّ إلى بيتنا! يا للعجب! يبدو أن هناك في الدنيا أشخاصاً يعتقدون أننا مثل الناس؟! سأتحدث عن هذا لأصدقائي بكل غرور وافتخار: «جاء إلي بيتنا لصّ». ويمكنني الحديث رافعاً رأسي، ولكن هل يصدقونني؟

صعد ذلك اللص إلى سطح بيت أبناء عمنا، وجاء ماشياً بهدوء إلى جهتنا، ولكنه عطس لمّا جاء أمام جدتنا، وكانت جدتي ترقد وهي تحضن مخدّة، وتفكر، وتحت لسانها (ناص)، وبصقت جدتي (الناص)، ونظرت إلى السطح وقالت:

- أيها الولد اللصّ، يا أيها الولد اللصّ، ربما صعدت إلى السطح لتكسب شيئاً ما من لقمة العيش، وشغلك حسّاس، أليس من الأفضل أن تصعد بعد التخلص من الزكام؟

- يا جدتي، أليس من الأفضل أن تهدئي وتنامي ليلة واحدة؛ إنك تعرقلين عملنا لنكسب شيئاً ما - قال اللصّ.

وربما استيقظتُ عندما وصل الحديث إلى هذا الحد تقريباً، وسأكتب ما تبقّى من الحديث كما سمعته.

- أيها الولد اللصّ، وهل أستطيع أن أنام وقد جاءت عليّ هذه المصيبة؟! وها أنا لم أنم منذ ستة أشهر ولا ساعة في الليل، أمّا في النهار فأمشي ورأسي مثل الدوامة، وأجلس في مكان ما يأخذني نعاس، وأنعس مثل نوم الطيور، وفي الليالي أغرق في الخيال.

- بماذا تفكرين، يا جدتي؟ - سأل اللصّ، ثمّ خلع معطفه ولفّه، ووضعه على حافّة السطح، وحضنه كمخدة واستلقى.

- بماذا أفكر؟ أفكر في مستقبل أيتامي الأربعة هؤلاء، أيها الولد اللصّ. وأنت ترى الزمن، والحياة صعبة، وهي أقسى من الحجر، ومن الأصعب أن تكسب قطعة خبز بمقدار عين الجمل، ولا يستطيع خالهم الوحيد - وهو سائق العربة - أن يعطيهم شيئاً وعليه أن يعيل

عائلته، ولم يبق شيء في البيت نراه أو نمسكه، نبيع شيئا بعد شيء، ونأكله، ولا يكفي جبل من المال إن صرفت وأنت لا تكسب شيئاً. يا... متى سيكبر هؤلاء الصغار، ومتى سيأكلون من كسب أنفسهم؟ ويفكر الإنسان في هذا أراد أم لم يرد. وعلاوة على ذلك، فإن واحداً من هؤلاء الأيتام ولدٌ ذكر، وهو الأكبر، أمّا البقية فهنّ بنات. وقد تجاوز الولد الرابعة عشرة من عمره، ولم يبلغ الخامسة عشرة. ومتى ستجد أولئك البنات مكانهن في الحياة؟ إن لم يوجد أحد يصرف عليهن ويعولهن، ومن يريدهنّ؟ إن الزمن صعب، أيها الولد اللصّ، الزمن صعب!

- أنت تقولين الحقيقة، يا جدتي، - قال اللصّ، - وفي رقبتي ولدانِ وزوجة وأمي العجوز، وكما يقولون إن الدجاجة الواحدة تحتاج الحبوب والماء، وعليّ أن أعولهم. أدخل في النار، وأمشي على حد سكين لأكسب أربعة أرغفة. أمّا أنا ففي ذراعي قوّة، لو أردت أن أعمل، وسليم عقلياً. وما رأيك، هل تعجبني مهنتي هذه؟ وأنا ابن صانع أحذية ولأبي كثير من الأولاد. وأمّا الزمن فانقلب. قالوا إن الحرب

ستنتهي عندما يصبح (كيرينسكي)(*) قيصراً، ويبدو أن الحرب لن تنتهي قريباً، والزمن للأقوياء حتى الآن.

- ألا تستطيع أن تقوم بشغل آخر، أيها الولد؟ - سألت الجدة.

- أيّ شغل أعمله؟ فإن كل حرفة في أزمة. وهل أقوم بصنع نعل، وهو شغل أبي. أولاً، لصنع الأحذية لا يوجد جلد، ولا شراس، ولا مسمار، ولا صبغة. وتكلفة الخامات أغلى من سعر الحذاء الجاهز بثلاثة أضعاف. ولو أشتغل حمّالاً لا يوجد هناك الأغنياء الذين يشترون الحبوب والخضار بأكياس كبيرة. منذ عدة أيام استبدل (الأب بوامات) - وهو من أكبر صانعي الأحذية في حيّنا - بُودَيْن(*) من الذرة بجميع أدوات صنع الأحذية، وكان تصرفه صحيحاً، لأنه لم يبق هناك فلاّح أوزبكي، أو كازاخي، أو قرغيزي ليلبس أحذيته التي يصنعها، وبقي أيتامهم فقط، وهم متشردون في مدينتنا، فهناك بضعة عشر يتيماً يمدّون

*) كرينسكي: رئيس الحكومة الروسية المؤقتة التي جاءت على السلطة بعد انقلاب النظام القيصري في فبراير عام 1917م. (المترجم).

*) بود: وحدة وزن زنتها 16,38 كيلوغراماً. (المترجم).

أيديهم ويسألون الصدقة قائلين: «يا عمي، أعطني خبزاً»، وهم في كل ركن حيث نظرت، وفي كل بيت حيث دخلت، وهم يسألون خبزاً، نعم، خبزاً، وأنا لا أستطيع أن أكسبه لأولادي. ولست أنا وحدي فقط، بل إن جميع صانعي الأحذية، وجميع الحرفيين، ومنهم السنّانون، والنسّاجون، وحتى مدرسو المدارس والعلماء، كلهم في نفس الحالة، وهم محتاجون للمعقة من حساء الخضار، وهم متشردون.

- نعم، يلعنها الله الحرب! ربما هذا آخر الدنيا، أيها الولد اللص. نعم، وربما هناك رزقٌ لهؤلاء الأيتام. طيب، والآن أسألك أنت، إنك دخلت هذا الطريق الحرام من اليأس، فلماذا لا تذهب إلى بيوت الناس الأغنياء؟ فهناك في هذا الحي (كريم قارئ)، بائع الأقمشة، و(عادل خوجه باي)، المقاول، و(محمد يعقوب باي)، صاحب المال. وأموالهم كثيرة، وبيوتهم مليئة، وحتى ولدهم في المهد يأكل الطعام في طبق على أطرافه بيت مكتوب. ولماذا لا تذهب إليهم، ولا تثقب سطوحهم؟

- أنت بسيطة، يا جدتي، أنت بسيطة، - قال اللصّ، -

هل من الممكن الذهاب إلى بيوت الأغنياء، وأسوارهم عالية، وأبوابهم من الحديد، وفي بيت كل واحد منهم كلبان أو ثلاثة كلاب، كل واحد منها مثل حمار، وتنبح تلك الكلاب أسبوعاً إذا طارت فراشة فوق صحن دارهم، ويحرس باب (عادل خوجه باي) حارس روسي معه بندقية. وأنا أريد أن أعيش، وإذا لم أقتل، أرسل منفياً إلى سيبيريا.

- كلامك هذا صحيح أيها الولد اللص، ولكن كن حذراً، ولا تضر بسمعتك أمام الناس، - قالت جدتنا.

- كلامك حق، يا جدتي، ذات يوم سرقت أربع دجاجات وديكاً من حظيرة (عارف فاسد).

- هل تقول إنك سرقت الدجاج والديك؟ إن هذه المخلوقات قد تصيح، ألم تفضحك؟

- لكل مشكلة حل، آخذ معي قارورة من الماء عندما أذهب لأسرق الدجاج، ثمّ أقترب منها وأملأ فمي بالماء وأرش على الدجاجات، ولا يوجد أي مخلوق في العالم أحمق من الدجاج، وهي تفكر أن السماء تمطر، فتخفي رأسها تحت جناحها، وتسكت، وأنا آخذها من عنقها

واحدة واحدة وأضعها في الكيس.

- هكذا تقول، يا إلهي، إذن، هناك لكل مهنة جهة حسّاسة.

- ولكنّي، يا جدتي، كنت على وشك الفشل والانكشاف، وأعطيت ديكاً لـ (رحمان خوجه)، وهو (إيلّيك باشي) - عمدة حيّنا، وهو أقفل القضية، و(رحمان خوجه) يتعامل معي تعاملاً جيداً، إنه رجل طيب، في السنة الماضية أعطيته رشوة ثلاثة وثمانين روبلاً، جمعتها بعد بيع بعض الأشياء، وقلت له: «يا عمدة، إنها كل ما جمعت»، وأعفاني من الذهاب إلى (رابوتشيي)(*).

- أيوا، ولا يلحقه شر، طيب، الآن يا أيها الولد اللص، سيحل الفجر بعد قليل، وهذه النجمة المنيرة قد وصلت إلى القمة، وانزل إلى الأسفل من الشجرة بجانب المطبخ، ولم يبق لدينا خشب مقطوع، وهناك في المطبخ بعض قرمة خشب من شجرة اللوز التي كانت في دارنا

*) رابوتشي: كلمة روسية، تعني عامل، وكانت الحكومة الاستعمارية الروسية تأخذ رجالاً من الجمهوريات الإسلامية المستعمرة كعمال للأعمال الشاقة في سيبيريا، وذلك أثناء الحرب العالمية الأولى. (المترجم).

في زمان ما، وخذ فأسا، واقطع لنا قليلاً من هذه القرمة، وأنا سأشعل النار وأغلي الشاي، واحتفظت برغيفين صغيرين أعطاهما خالك أمس، وسنشرب الشاي معاً.

- لا، يا جدتي، من الممكن أن أقطع لك قرمة خشب، ولكن لن أشرب معك الشاي، لأنك سوف تعرفينني إذا نورت الدنيا، ولم أرمِ وجهي بعد، لديّ عار، وأنا استحي.

- يا إلهي، هل ستعود من البيت المبارك بدون أي شيء، أيها الولد اللصّ، فخذ شيئا ما. واصبر، ماذا تستطيع أن تأخذ، أيوا، في المطبخ يوجد قدر ذو نصف بود، وقبل فترة طويلة كان الناس كثيرين في دارنا، وكنا نأكل من القدر الكبير، وأمّا الآن في هذه الدار الكبيرة المزدهرة بقي هؤلاء الأيتام الأربعة فقط، ومتى سيطبخون في هذا القدر الكبير، فخذه، وبعه، وقد يفيدك في يوم ما، أيها الولد اللصّ.

- لا، يا جدتي، لا تكوني متشائمة، وستمضي هذه الأيام بسرعة، وسوف ننساها، وستجتمع الأسر

الكبيرة، وهذا القدر الكبير سيكون صغيراً، هذا هو رزق الأيتام، فليستفيدوا بأنفسهم، وسوف نخدم في أيام زفافهم، إن شاء الله، والآن سأودعك، يا جدتي، وأنا سأذهب، وقد نورت الدنيا في الجهة الجبلية.

- مع السلامة، أيها الولد اللصّ، زرنا أحياناً.

- طيب، يا أمي، طيب...

أما أنا فقد كنت أعرف ذلك الرجل اللصّ، ولكنني حتى الآن لم أقل لأحد من هو!

* * *

معلم الآداب

عبدالله قهار(*)
Abdulla Qahhar

دخل الرفيق باقي جان بقاييف، «معلم الآداب» أي «معلم الفنون الجميلة» - هكذا يسمى نفسه - الحظيرة، وزعل، لأنه وجد قرادة في أذن البقرة! وأزعلته البقرة

*) عبدالله قهار (1907-1968م)، وُلد في مدينة خوقند في منطقة فرغانة، نشرت له رواية «مصابيح قوشجينار»، ومسرحيات كوميدية عديدة، منها «الأسنان المريضة»، و«صوت من التابوت»، و«أمهاتي العزيزات»، ونشرت له قصص طويلة أيضاً: «الزمِّير»، و«الحب»، و«حكايات من الماضي»، وقام بترجمة رواية «جامعاتي» لغوركي و«الخيل ذو النار» لغلادكوف، و«الحرب والسلام» لتولستوي إلى اللغة الأوزبكية.

أكثر من القرادة، فقد أراد بقاييف أن يخلص البقرة من القرادة، ولكنها هزت رأسها ونخرت.

- يا لها من حيوان! هذه ليست بقرة، إنها حيوان! - قال وهو يغلق باب الحظيرة بقوة، - يا لها من حيوان!

وكانت زوجته مُكَرَّم تملأ إبريق الشاي (السماور) في الفناء.

- يا لها من حيوان! - قال بقاييف - لا بد من بيع هذه البقرة وشراء خنزير بثمنها!

- تربية الخنازير في المدينة ممنوعة - قالت مُكَرَّم، وهي تضع الفحم في السماور.

- لماذا؟ هل هي ممنوعة؟ من قال ذلك؟ أأنا الذي قال ذلك؟ نعم، هذا صحيح... طبعاً، إنها ممنوعة...

- ادخل البيت، جاءت حميدة.

كانت حميدة فتاة ذات ست عشرة سنة، ذكية ومرحة، قد فرحت لمّا رأت زوج أختها.

- لو عرفت أنك في البيت لأحضرت كراستي... يا للأسف...

وظهرت علامات الفرحة على وجه الرفيق باقي جان بقاييف، وغابت عن خياله قرادة زرقاء في أذن البقرة وخنزير يهدم أطراف القنوات في الفناء.

- سمعت أنك حوّلت دراستك من المعهد العالي إلى كلية العمال والعاملات، هل هذا صحيح؟ - قال - إحم... تصرفت جيداً. أنا قلت لك حولي دراستك إلى كلية العمال والعاملات، أليس كذلك؟ إحم...أفّ، أصابتني حرقة... كلية العمال والعاملات جيدة، وأنا كنت فيها ذات مرة، وقد كُتبت على باب مكتب الإدارة كلمة «براكتيكوم»، وهذا ليس صحيحاً، والكلمات «براكتيكوم»، «مينيموم»، «ماكسيموم» كلها كلمات لاتينية أو قريبة إلى اللاتينية، وأنا شخصياً أعتقد هكذا.

صمتنا فترة قصيرة.

- يا أخي باقي جان - تحدثت الفتاة على استحياء، - أردت أن أسألك عن شيء... قرأنا في الفصل قصة «رغبة في النوم» لتشيخوف، ونريد أن نحاكم الفتاة التي قتلت طفلاً، وستقوم رحيمة بدور أم الطفل،

وسيقوم شريف جان بدور المدعي، وكذلك سيكون هناك قضاة، أما أنا فأريد أن أبرّئ الفتاة، وأتهم مديرها الذي استغل الفتاة الشابة دون رحمة، هذا كله... وأنا كتبت هكذا، وأريد أن أعرف رأيك في هذا الموضوع، وأراد تشيخوف أن يقول هكذا، أليس كذلك؟

فكّر الرفيق بقاييف قليلاً، ثم سألها:

- ومن يدرّس الفنون الجميلة؟ هل هو حكيموف؟ إنه رجل غبي؛ لا يعمل ولا يطور نفسه، وهو يضحك عندما أقول إن علامة الاستفهام توضع دائماً بعد حرف «هل»، ولكن الأمر ليس في هذا فقط...

دخلت مُكَرَّم وهي تحمل السماور، وأسرعت حميدة وقامت وأخذته من يدي أختها، ووضعته على المائدة، وقد أرادت أن تلوم زوج أختها على أنه جالس مكتوف اليدين، وزوجته الحامل تحمل السماور، ولكنها استحيت وسكتت. أما الرفيق باقي جان بقاييف فيبدو أنه كان عطشان، فقد شرب أربعة أكواب من الشاي، وعرق.

- إن شرب الشاي جيد، وخاصة بعد تناول طعام «شيشبرك»، - قال وهو يمسح عرقه على وجهه، - إحم... لقد طالت لحيتي، لو لم يكن حلاقون لأصبح

الناس قروداً...

- يا أخي باقي جان، ما أكملت كلامك في الموضوع، - قالت الفتاة، - أليس رأي تشيخوف هكذا مثل ما قلت أنا؟

وطلب الرفيق بقاييف كوباً آخر من الشاي.

- تشيخوف؟ إحم... لا بد من النظر قبل كل شيء في الموضوع عندما نتحدث عن الواقعية البورجوازية، ولا بد من فهم الواقعية الموضوعية مثلما فهمها الواقعيون البورجوازيون، ومثلما صوّروها، ولا شك أن إبداعات تشيخوف في حقيقتها من البداية إلى النهاية هي الواقعية البورجوازية الأولى، يعني... إحم... يا مُكَرَّم، هل وضعت بيضة للدجاجة؟ لا بد من وضع بيضة للدجاجة وإلاّ ستكون متشردة. يا إلهي، إنه لا يوجد مخلوق أغبى من الدجاجة، تبيض إن وضعت بيضة! ولماذا تبيض إن وضعت بيضة؟ ولماذا يصيح الديك في الفجر؟ إنه سكولوجيا عجيبة! أتدرسون علم الأحياء؟

وتحدثت حميدة عما درست في علم الأحياء وماذا

ستدرس أيضا في هذه السنة الدراسية، وأضافت أنها تريد أن تشير إلى أسباب فيزيولوجية في كلمتها - التبريرية، وأعادت الحديث إلى تشيخوف.

- إحم، - قال بقاييف، - لديّ رأي خاص عن تشيخوف، فليقل الآخرون ما يريدون، في اعتقادي أن وجهة نظره تختلف تماماً عن وجهات نظر بوشكين وليرمونتوف، وذلك رغم أنهم كتّاب من عهد واحد، ومن طبقة واحدة، وفي بلاد واحدة!

- لم يعش تشيخوف مع بوشكين في عهد واحد، وفي مكتبتنا توجد صورة له مع مكسيم غوركي، وربما توفي تشيخوف في عام 1904م.

وقع الرفيق بقاييف في حالة محرجة قليلاً.

- أنتم تتحدثون عن أي تشيخوف؟ أعطيني الشاي!.. عن هذا الـ(تشيخوف)؟ صحيح، أنه قد توفي إما في النصف الأول أو في النصف الثاني من عام 1904م... أعطيني منديلاً آخر، أشم رائحة بصل، أما أنا فأتحدث عن ذلك الـ(تشيخوف)، عن تشيخوف الذي

كان ممثلاً للواقعية البورجوازية الأولى.

- وقصة «رغبة في النوم» لأي تشيخوف؟ - سألت حميدة.

- بلا أي شك لهذا الـ (تشيخوف)، ونشرت هذه القصة في مجلة «سوفريمينّيك» لأول مرة.

وبعد ذلك تحدث الرفيق باقي جان بقاييف حديثاً طويلاً، ولم تفهم حميدة شيئاً منه، ولم تعرف عم يتحدث؛ وأن هناك كاتباً اسمه ديتيردينغ كتب إلى ناقد مشهور اسمه شيلّينغ وقال: «سيكبر ابنك ويصبح غلاماً، حتى تحتاج لخدمة غلام»؛ أمّا مركس فقد صنّف دوبروليوبوف في قائمة واحدة مع ميرينغ؛ وهناك كاتب مسرحي اسمه ستيندينغ كتب قبيل وفاته إلى ناقد اسمه ديمبينغ: «إن الله خلق جميع الحيوانات، ولكن لا يعجبني الضبّ»... أما حميدة فدارت رأسها، وتثاءبت مرة ثانية بهدوء.

وكان الظلام قد حل عندما ودّعت أصحاب البيت وخرجت إلى الشارع، ولم تحصل على أي فكرة من زوج أختها عن قصة «رغبة في النوم»، وتساءلت عما أخذت

من كلام زوج أختها ، ولكن لم يكن في رأسها إلاّ هذه الكلمات: «براكتيكوم»، «مينيموم»، «ماكسيموم»؛ «ديتيردينغ»، «ستيندينغ»، «شيلّينغ»، «ميرينغ»، «ديمبينغ»...

* * *

عصيان الكنائن

سيد أحمد(*)
Sayid Ahmad

أصبحت البنت الصغرى لأُستى مَحْكَم واسمها إنابَت فتاة ثرثارة، وتخاف منها أخواتها وزوجات إخوتها، وهي تقول كلاما يؤثّر على أي أحد، وهي منذ

*) سيد أحمد حسن خوجاييف، وُلد عام (1920م) في طشقند، نشرت له الرواية الثلاثية «الأفق»، عدة مجموعات قصصية، منها «المحبة»، و«قصص فرغانة»، و«ذو القلب الرجالي» وغيرها، اشتهر ككاتب مسرحي، له مسرحيات عديدة، منها «عصيان الكنائن» (كتبها على أساس هذه القصة)، و«العريس» وغيرهما. قام بترجمة بعض الأعمال الأدبية إلى الأوزبكية وكذلك ترجمت قصص عديدة له إلى اللغات الأجنبية المختلفة.

بدأت الكلام لا تترك أي شيء بلا رد ، وكانت تقول لها عمتها الشديدة التي تشبهها ، وهي تؤكد:

- إن كانت حماتك امرأة حليمة هادئة الطباع، عندما تتزوجين، ستقتلينها قبل أجلها ، وإن كانت الأم الحاجة لا تستطيع أن تتعامل معك، فإن أية امرأة أضعف منها ستموت منك حتماً.

وكانت إنابت تزعج ليست زوجات إخوتها فقط، بل تزعج كنائن الجيران أيضاً.

ورفضت أم إنابت خاطبتين أو ثلاثاً، وليس بسبب أنها لم تعجب بهن، بل من باب العدالة والرحمة، كانت الخاطبة الأولى إمرأة حليمة، ستحولها إنابت إلى «خوخة جافة» خلال يومين، أما الثانية فكانت مثل الملك، وتقول بعد كل جملة: «أفديك بعمري، يا عزيزتي». وإن رفعت إنابت صوتها أمامها فسيغمي عليها.

وهكذا، فإن الأم التي رفضت عدة مرات، قبلت اقتراح الخاطبات اللواتي جئن ليخطبن ابنتها للابن الأصغر لأم «الإخوة الأبطال السبعة» الذين يسكنون بعد

خمسة أحياء منها، وقطعت رغيفاً أحضرنه(*). فاشتهرت أم «الإخوة الأبطال السبعة» في المدينة كلها، وكانت متشددة مع كل كنائنها، وحصلت على لقب «العجوز الجنرال».

بعد يوم الخطبة قالت عمة إنابت لها، وهي تؤكد:

- انتهى أمرك! وحماتك «ستأكلك حية».

- «تأكلني» أنا؟! إنها ستحاول بلا فائدة. سأجعلها تمرّ عبر فتحة الإبرة.

وخلاصة الكلام، قالت هذه كلمة، وردّت الأخرى، وانتهى الأمر بإقامة حفلة الزفاف. وأصبحت إنابت بعد شيء من التجميل عروساً مثل الهلال، وقد ازدهرت مثل الوردة في اليوم التالي بعد حفلة الزواج.

وانتهت حفلة الزواج التي انتشرت شائعات عنها في المدينة. وخلال ثلاثة أيام قامت السلائف الست بتنظيف الأواني، وغسلن السفرات والمناشف، وعلقنها على الحبل.

*) قطعت رغيفاً أحضرنه: حسب العادات الأوزبكية تأتي الخاطبات بثمانية أو عشرة أرغفة، وتضع صاحبة البيت بعضاً منها على المائدة، فإن قبلت الخطبة تقطع رغيفاً منها وإلا فتتركها. (المترجم).

جلست الأم في السقيفة، كانت تسبّح، ولا تتدخل في أعمال الكنائن، بل تنظر إليهن، وتأتي الكنة الوسطى إليها كثيراً، لتعدل المخدة وتجدد الشاي.

أما إنابت فاستحيت أن تقف بلا عمل أمامهن، وساعدتهن قليلاً، وجهّزت الكنة الوسطى الشاي، وذهبت إلى العجوز، وكانت سلفتها الصغيرة جالسة بجانب إنابت، ودفعتها بهدوء وقالت لها:

- هل ترين الجاسوسة؟ احذري منها، إنها عميلة العجوز الشريرة.

استغربت إنابت وضحكت ضحكة مكتومة.

- لا تضحكي، يا سلفتي العزيزة، سوف تعرفينها عندما سيحدث معك شيء ما.

ولم يمرّ أسبوع حتى انكشفت أسرار هذا البيت لإنابت.

وأصبحت إنابت زوجة للابن السابع، وكان للعجوز سبعة أبناء، ربتهم كلهم، وعلّمتهم، ولا يفعل الأبناء أي شيء إلاّ بإذن الأم، ويأتون برواتبهم ومكاسبهم

ويقدمونها لها، ويأكل الأبناء السبعة والكنائن السبع من قدر واحد، ولا تستطيع إحداهن أن تطبخ بنفسها، وقد أخذت العجوز مفتاح المستودع، وربطته إلى زر بدلتها، وكانت تدخل إلى المطبخ كل يوم بلوازم الطبيخ، ولا تخرج منه إلاّ بعد أن تغلي القدر.

وتوكل العجوز كنتها الوسطى بهذه الأمور عندما تذهب إلى مكان ما، وحينئذ أيضاً يبقى المفتاح عندها، وتعطي كنتها لوازم الطبيخ في كيس فقط.

طبعاً، لا تضيق العجوز على كنائنها في المعيشة، ولكنها تتصرف حسب خطة مرسومة، ودون أن تبذر في لوازم الطبيخ، وفي المساء عندما يقدم الطعام، ويبقى شيء زائد منه، تبدأ تثرثر، وتجبر الجميع على أن يأكلوه حتى آخره، وإلاّ تأكله مضطرة بنفسها.

وكانت الكنائن كلهن يعملن، وفي الصباح بعد الفطور تدخل العجوز إلى غرفتها، وتخرج منها بمحفظتها، وتعطي لكل ابن «سوماً»(*) واحداً، ولكل من

*) «سوم»: تسمية أوزبكية للعملة النقدية الروسية وهي «روبل»، وفي الروبل الواحد مائة كوبيك يسمى بالأوزبكية «تيين». (المترجم).

الكنائن نصف «سوم»، أما أحفادها اللذين يذهبون إلى المدارس فتعطيهم عشرة «تيينات»، ثم تدخل غرفتها بمحفظتها.

وفي اليوم الخامس عشر من كل شهر يأتي أبناؤها وكنائنها برواتبهم واحداً واحداً، ويضعونها أمامها، وتعدها العجوز بلا استعجال، وتعبس إذا كان المبلغ أقل من ألف «سوم».

وكانت هناك عادة أخرى للعجوز، ففي المساء عندما يدخل الأبناء والكنائن إلى غرفهم كانت تنظر إلى المداخل أمام أبواب غرفهم، وتفحص أحذيتهم، وإن وجدت حذاء أحد ما قد مزق أو يحتاج لصيانة فإنها تجمعها وفي اليوم التالي تذهب بها إلى محل الإسكافي وتصلحها حتى ينتهي الدوام.

باختصار، كانت العجوز في هذا البيت مثل "المارشال". وكانت كل صغيرة وكبيرة في البيت تحت نظرها وإدارتها، وفي المساء كانت الأسر السبع تجتمع في السقيفة، لأنه لم يكن هناك غير تلفاز واحد لهذه الأسر السبع، وكانوا يشاهدونه جميعاً، وإن بدأت العجوز

تتشاءب تغلق الكنة الوسطى التلفاز فوراً، وإن لم يكتمل عرض الفلم أو الحفلة الموسيقية.

وكانت الكنائن تخاف من هذه العجوز ومن هذه الكنة الوسطى بالذات، وإن كان هناك أي نزاع في البيت فسببه الكنة الوسطى، فهي تتمشى في الليالي بجانب نوافذ سلائفها، وتستمع إلى كلامهن، وتخبر به العجوز في صباح اليوم التالي، وإن كان هناك شيء في الليل لدى أسرة من هذه الأسر فإن العجوز كانت تذيعه في الصباح فبل شروق الشمس.

وخلاصة الكلام، كان هذا البيت يشبه مملكة، لها مليكتها ووزيرتها، وكانت لهذه «المملكة» قوانينها وأنظمتها.

ولم تنتبه إنابت في البداية إلى هذه الأشياء وهي تستمتع بحياتها كعروس، ولم تزعجها الكنة الوسطى لكونها عروساً جديدة. وبعد مرور شهر تقريباً انكشف «نقصان» إنابت أيضاً.

وفي صباح أحد الأيام خلال الفطور سكبت العجوز

كأس الشاي التي قدمتها لها إنابت في صحن الفناء قائلة:

- أنا لا أشرب الشاي من يد امرأة قلبها أسود.

استغربت إنابت، وصبت الكنة الوسطى شاياً آخر، وقدمته للعجوز، وهي تتقدم قليلاً منحنية، وتمسك بأصبعها الخنصر كم يدها التي تقدم بها الشاي، فأخذته العجوز.

وسكبت إنابت شايها في صحن الفناء أيضاً، وقامت ودخلت إلى غرفتها وصفقت الباب بشدة، وأراد زوجها أن يقوم من مكانه ليدخل وراءها، ولكن العجوز نظرت إليه عابسة، فبقي جالساً في مكانه.

وكانت سلفتها الصغرى في منتهى الصبر، ودقت نافذة إنابت حين ذهبت العجوز إلى بيت أحد أبناء أختها، وتحدثتا عن شيء ما بصوت مهموس لكيلا تسمع السلفة الوسطى، التي كانت تكنس السقيفة.

- لا بد من تأديب العجوز، إنها تجاوزت كل الحدود، أما أبناؤها فيزعلون عندما نتحدث عن أمهم.

واجتمعت السلائف الست أمام السقيفة بعد أن

أكملت السلفة الوسطى كنسها ، وحملت سلة، وخرجت إلى الشارع، وتهامسن طويلاً، وعندما رجعت السلفة الوسطى تفرقن، وذهبت كل واحدة إلى غرفتها ، وبقيت إنابت وحدها في الفناء.

- اسمعي، أنت عروس جديدة، ولا تسمعي كلام هؤلاء المفتريات، وإن سمعت كلامي سيكون كل شيء على ما يرام. هل تعرفين لماذا سكبت أمي(*) الشاي الذي قدمته لها ؟

- لا ، - أجابت إنابت واهتمت بمعرفة سبب ذاك التصرف.

- إنك قدمت الشاي بيدك اليسرى، والإنسان ذو القلب الأسود هو الذي يقدم الشاي بيده اليسرى.

اندهشت إنابت، ثم قالت:

- لا ، هل هذا كلام معقول؟ وأنا تزوجت من ابنها أو من أمه؟! قولي لها لتجلس داعية لأبنائها ، وإلاّ سأضعها في فرامة اللحم.

*) «أمي»: تسمي الكنة حماتها بـ «الأم» حسب العادات الأوزبكية. (المترجم).

رفعت سلفتها حاجبيها وقالت:

- ياه! لديك لسان طويل. ستصبحين عاقلة عندما تسمعين كلمتين مُرّتين من حماتي، فاعرفي، و العجوز هنا في هذا البيت هي صاحبة القرار.

وبعد هذا الحديث بدأت العجوز تتعامل مع إنابت بغير مودة، وأما السلائف الست فكن يتهامسن كل يوم، ويتشاورن حول شيء ما.

واتضحت مشاوراتهن في يوم الأحد صباحاً.

عندما استيقظت العجوز في الصباح، وذهبت لتتوضأ، كانت الطاولة الكبيرة في السقيفة مفروشة بسفرة حمراء، واجتمعت الكنائن والأبناء، وكانوا يجلسون صامتين، وانتظروا حتى تتوضأ العجوز وتصلي، وبعدما صلت العجوز نادتها إنابت:

- يا أمي، تعالي إلى هنا!

- أيوا، ماذا حدث؟ هل هذا بيت أو إدارة؟ ولماذا اجتمعتم؟ هل هناك اجتماع؟

قالت الكنة الأكبر من إنابت:

- ليس اجتماعاً، بل إنها محكمة، يا أمي، تعالي هنا!

ثرثرت العجوز شيئا ما، وبدأت تبتعد، وقالت الكنة الكبرى:

- إذا لم تأتي، سنحكم عليك غيابياً.

فكرت العجوز أن هذا شيء مضحك، واقتربت من السقيفة وجلست على حافتها.

وقامت إنابت من مكانها وقالت:

- اجتماع المحكمة مفتوح، هناك مسألة واحدة، وهي شكوى الكنائن السبع من حماتهن، وإصدار الحكم عليها على أساس قانون الإجراءات الجنائية، هل لديكن أية إضافات؟ لا، لا يوجد، إذن، نستمع إلى كلمة الكنة الكبرى، يا أيتها المدعية، قومي، وقولي!

وقامت الكنة الكبرى من مكانها خائفة، وهي لا تجرؤ على النظر في وجه عمتها، وبدأت تتكلم:

- لقد مرت أربع عشرة سنة منذ أتيت كعروس إلى هذا البيت، وأنا بين يدي هذه العجوز، وخلال هذه السنوات الأربع عشرة كنت كأنني لا أعيش في بيتي، بل في بيت للإيجار، أما زوجي فهو لين مثل خرقة، ولم أحس

بالراحة يوماً في حياتي الزوجية، والله أقول الحق، وربما لا تصدقن، خلال هذه السنوات الأربع عشرة لم أقطع عنقود عنب في هذا الفناء، وبإمكانكم فهم الباقي.

وجلست الكنة الكبرى، ثم قامت الكنة الثانية وقالت:

- إنها تقول لي دائماً «أنت بنت الممثلة، ومثلت أمك دور الساحرة على خشبة المسرح، لا تجلسي على فراشي، لا تشربي من كأسي، وأنت ستقومين بسحري»، ولقد مرضت بالزكام قبل سبع سنين، ومنذ ذلك الوقت أصبح اسمي «مخاط»...

وحاولت العجوز أن تقوم من مكانها، ولكن إنابت قالت بجرأة:

- اجلسي!

وجلست العجوز، ولم يكن واضحاً، هل كانت خائفةً، أو حيرى، أو غضبى!

وقامت الكنة الوسطى من مكانها وكذّبت كلام الأخريات:

- ليت كل الأمهات يكنّ مثلها ، وهي مثالية، وبفضلها فإن معيشتنا كاملة، ونحن مبسوطون من قلوبنا ، وأنا لم أوقع الشكوى.

وهاجمتها الأخريات.

- أنت عميلة حماتنا ، وتخبرينها دائماً عنا ، وأصبحت قريبة لها بعد أن ساعدتها في تركيب الأسنان الاصطناعية، ومن سمح لك بالحديث؟

وقامت العجوز من مكانها وصاحت في أبنائها:

- أي رجال أنتم؟ تهاجمني زوجاتكم، وأنتم تشاهدونني؟

وأحنى أبناؤها رؤوسهم، وهم ينظرون إلى الأرض، ويضحكون ضحكاً مكتوماً.

ورفعت إنابت ورقة بيدها:

- استمعوا! أعلن الحكم، نحن نوافق على أن نعيش في هذا البيت، إذا أعطتنا حماتنا مفتاح المستودع، وإذا سمحت لكل أسرة بمعيشة مستقلة، ولم تأخذ رواتبنا ، وإذا لم ترض بشروطنا سنغادر البيت، وإدارتنا في العمل تقدم شقة لكل منا. هل أنت راضية بشروطنا ؟

- كلاّ! - قالت العجوز، وقامت من مكانها ولوحت بيدها ودخلت غرفتها.

ووقف الجميع مشدوهين مفتوحي الأفواه، ونظر بعضهم إلى بعض، كأنهم يسألون «وماذا نفعل الآن؟» ورفعت إنابت صوتها، وبدأت تتحدث لكي تسمع العجوز من داخل البيت:

- وأما إذا قبلت حماتنا بشروطتنا فسيعطيها كل منّا خمسة «سومات» كل شهر، أي الأبناء السبعة والكنائن السبع نعطيها خمسة «سومات» فيكون المجموع سبعين «سوماً»، ولا تدخل في هذا مصروفات الأكل والملابس، وكذلك مصروفات زياراتها للضيافات على رقبتنا أيضاً.

وأغلقت العجوز الباب بقوة، كأنها تقول «اسكتي!».

وفقدت الكنائن ثقتهن بأنفسهن بعد هذه المحاولات التي لم تؤثر على العجوز، وبدأن ينظرن بعضهن إلى بعض، وغمزت إنابت لهن، ثمّ قالت بصوتٍ عالٍ أيضاً:

- إن الحكم نهائي، وتعطى مهلة لساعة واحدة للرد أو

الاعتراض، وبعد ساعة واحدة يذهب كل منا إلى السوق ليحضر شاحنة، ويبدأ الانتقال إلى حي تشيلانزار، ويمكنكم الانصراف.

ويصرف الباب، ويُفتح بهدوء، ويظهر رأس العجوز.

- وللهزل حد، تباً لحركاتكن!

- هذا ليس هزلاً، بل إنه صدق. وننتظر ردك خلال ساعة.

ورجعت العجوز ببطء، وجلست في مكانها، وقالت:

- طيب، وماذا تردن أن أفعل؟

- أعطينا حريتنا، ولأكبر كنائنك ثلاثة أطفال، ولتقم بمعيشتها بنفسها، وكذلك الأخريات، وأنت تختارين ما شئت من بين الطبخات السبع التي تجهزها الكنائن السبع، وتتمتعين بها بكل احترام.

- هل تردن الطبخ في سبع قدور في يوم واحد؟

- طبعاً، وكل منّا يأكل ما يشاء.

تمتمت العجوز.

- أنت أثرت على الكنائن اللواتي لم يقلن شيئاً طول هذه السنين، وأنت أثّرتِ على ابني، - قالت العجوز ونظرت إلى إنابت غاضبة.

- هل أنت راضية أم لا؟ - سألت إنابت، وقد فهمت أن العجوز تنازلت قليلاً ولذلك استمرت لكيلا يفتر الحديث.

أما العجوز فغضبت أكثر:

- إن أردتم الانتقال، فانتقلوا، سأعرض البيت للإيجار، وأقيم الدعوى عليكم في المحكمة وأطلب النفقة.

ضربت إنابت على الطاولة بكفها.

- طيب، بقيت خمس دقائق من المهلة، وليذهب أحدكم للسوق ليحضر شاحنة، وسننتقل بسبع شاحنات.

وارتبكت العجوز، وجالت عيونها، وقد وصلت الكنة الكبرى إلى الباب قبل أن تقول العجوز شيئاً ما.

- قفي! لا تستعجلي!

قالت العجوز، ثم دخلت غرفتها، وخرجت بعد قليل، ورمت المفتاح في صحن الفناء.

- خذن! وإن أردتن، اطبخن في عشر قدور! وماذا يحتاج بطني الوحيد؟ افعلن ما تشأن.

وزادت إنابت:

- نحن، الكنائن وأبناءك، حسبنا وعرفنا، إن هناك مبلغ ستة عشر ألف «سوم» توفرت من النقود التي أعطيناك إياها، فعليك توزيعها علينا جميعاً.

- لن أعطيكم شيئاً! ليس لكم أي «تيين»، ولماذا أعطيكم ما جمعته لأجل مراسيم دفني؟

وقالت الكنائن كلهن سوياً:

- طيب، طيب، لتحفظها، ولكنها لاتأخذ شيئا بعد ذلك.

وسكتت العجوز، وكأنها كانت شاكرة لأن النقود بقيت معها.

وفي نهار ذلك اليوم أقام الأبناء السبعة مواقد في

سبعة أماكن من الفناء، وفي المساء غلت سبع قدور في نفس الوقت.

وزاد نفوذ واحترام العجوز، وكانت الكنائن السبع ينادينها من الجهات السبع بأصواتهن اللينة، ويقلن:

– يا أمي، الأرز جاهز، تعالي؛ يا أمي طبخت «لغمان»، تعالي إلينا!

ولم تذهب العجوز بغضب لأي واحدة منهن، وامتلأت المائدة في السقيفة بأكلات مختلفة بينما كانت العجوز تصلي العصر، وكان هناك «لغمان»، والأرز، و«الشولة»، والشوربة أيضاً، و«شيشبراك»، و«قاورما»(*) في صف واحد.

وتذوقت العجوز قليلاً من كل أكلة، وقالت في نفسها: «إن صغيرتي تطبخ أفضل».

وغرقت العجوز في الاحترام، وكانت إحدى الكنائن تفرش، وأخرى تصنع الشاي، وتنظف الثالثة حذاءها، وتأتي الرابعة بصابون معطر جديد... أما كنتها الصغرى

*) «لغمان»، والأرز، و«الشولة»، والشوربة، و«شيشبراك»، و«قاورما»: أكلات شعبية أوزبكية. (المترجم).

فجاءت بكأس كبيرة ملأى بعصير البطيخ، ثم وضعت منديلاً على كتفيها:

- اربطيه في الليل، ولا تتعرضي للزكام، يا أمي العزيزة.

ومازالت العجوز غاضبة حتى الآن، ولكنها اعترفت فجأة بعدالة الأمر، عندما استلقت ووضعت رأسها على المخدة، وأغلقت عينيها.

- كنت أتعب نفسي طوال هذه الفترة، هل هذا كله ضروري لي؟! فليتصرفوا كما يشاؤون! ومن كلفني أن أكون «الأم الحاجة»؟

نامت العجوز غارقة في هذه الأفكار، وهي تنام لأول مرة نوماً هادئاً منذ أن بدأت تُزوّج أبناءها.

وأطفأت الكنة الكبرى المصباح لكيلا تزعجها في نومها.

وتمشت الكنة الوسطى في الفناء ليلاً، وهي لا تستطيع أن تتعود العادة الجديدة، واستمعت إلى نوافذ الكنائن واحدةً واحدةً، وفي الصباح بدأت تهمس في أذن العجوز شيئاً ما، فقاطعتها العجوز:

- يا بنتي، اتركي عادتك هذه. أنا استقلت من وظيفة «الأم الحاجة»، وأقيلك أيضاً من وظيفة «الجاسوسة».

وسمعت الكنائن كلهن هذا الحديث، وضحكن ضحكة عالية.

ومنذ خمس عشرة سنة تغلى سبعة «سماورات» - أباريق الشاي - في هذه الدار في آن واحد...

* * *

أمانــة القيــامة

أولماس عمربيكوف(*)
Ulmas Umarbekov

طلعت الشمس وارتفعت عن الأرض بمقدار قطعة شمام عندما وصل «الأب سرسان باي» إلى وسط

*) أولماس عمربيكوف، (1932 -1995م) وُلد في طشقند، نشرت له الرواية «إنه من الصعب أن يكون إنساناً»، ومسرحيات «أمانة القيامة»، و«لا تسرعي، أيتها الشمس»، و«المحكمة» و«اللجنة»، و«اليوم الأول من الخريف» وغيرها. وكذلك نشر له كتاب «اللقاء عند الثلوج العالية» (في اللغة الروسية)، وعدد كبير من القصص القصيرة والطويلة. وكان وزير الثقافة في أوزبكستان، ورئيس اللجنة في منظمة التضامن لدول آسيا وإفريقيا، وكان نائب رئيس مجلس الوزراء في أوزبكستان.

المنطقة. الناس في السوق قليلون، ولا يعرف هل سبب ذلك أن الوقت مبكر أو أن الجو بدأ يبرد ويقل عدد الذين يريدون التسوق، ولا توجد الأصوات والضجة المعتادة التي تكون في أيام السوق(*)، وفرح الرجل المسن وقال لنفسه: «هذا جيد، ولم أتأخر في هذه المرة، والسوق في قمتها».

فكّر بهذا وشد لجام جواده، وبدأ الجواد الذي كان يتنفس وأذناه قد تدلتا، يتجه إلى الأسفل في اتجاه النهر وكأنه كان ينتظر هذا الأمر، إنه يعرف هذه الأماكن جيداً مثل صاحبه، ويأتي كل يوم أحد إلى هذا المكان منذ أن كبُر ووُضع عليه سرج، وهو يعبر جبال "حصار"، ويتوقف عند «الشاي خانة» المبنية كأنها مؤقتة بجانب جسر خشبي ضيق. وتقام السوق منذ سنوات الحرب – من آخر الخريف إلى بداية الربيع – هنا في هذا المكان قرب النهر الذي توسع نتيجة فيضان السيل توسعاً غير منظم. ومن هنا ودّعوا إلى جبهة القتال شباباً اجتمعوا من أطراف

*) يوم السوق: يوم واحد في نهاية الأسبوع أي يوم الأحد يخصص للسوق، وهنالك مكان خاص يجتمع فيه المشتري والبائع من التجار والحرفيين والفلاحين والمزارعين، ولذلك نجد في اللغة الأوزبكية كلمة يوم السوق تستخدم بمعنى يوم الأحد. (المترجم).

مختلفة. والشاي خانة ذات أعمدة بالية خربة علامة من تلك السنوات القلقة...

وكان «الأب سرسان باي» يربط جواده بأحد هذه الأعمدة في الأوقات الماضية، أما هو فكان يتجول في السوق أو يجلس في الشاي خانة حتى الظهر، وبعد انتهاء السوق يصلى صلاة الظهر ويرجع إلى بيته. ولم يستطع الجواد أن يعتاد على هذا النمط لمدة طويلة، وقطع حبله مرة أو مرتين وهرب، وأزعج أهل السوق كلها، ومرة أو مرتين توقف في منتصف الطريق بعناد، ورفض أن يمشي، وضُرب بالسوط، أما الآن فقد اعتاد هذا الأمر، وصاحبه لا يربطه بحبل، وأصبح يصل بنفسه إلى العمود ويتوقف عنده وينتظر حتى يترجل صاحبه عنه، ثم يغلق عينيه ويرفع إحدى رجليه لترتاح، ويقف في مكانه دون حركة.

وفي هذه المرة أيضاً حصل نفس الشيء، ونزل الأب سرسان باي عن جواده عند العمود ودخل الشاي خانة. وتأوه الجواد ونظر حوله. وتحت الجسر كانت البقرة تلعق عجلها الذي قفّ شعره من البرد، وشعر الجواد بملل من النظر إليها، فتثاءب، ثم أغلق عينيه.

جلس الأب سرسان باي بجانب النافذة الكبيرة المكسورة الزجاج، وهذا المكان مخصص له من أول يوم بنيت فيه الشاي خانة، وإن جلس فيه أحد فإن يتركه عندما يرى «الأب سرسان باي»، ومن هنا يمكن مشاهدة ساحة السوق بشكل جيد، وكلٍّ مَن يعبر الجسر.

- كيف حالك، يا سرسان باي؟ - يقول صاحب الشاي خانة وهو يحضر شاياً ويسكب له ويضيف: - هل أتيت من جديد؟

- ماذا، هل أنا عبء عليك؟ - يرد سرسان باي بخشونة ويقطب حاجبيه النادرين اللذين اصفرّا من الشمس.

- لا تزعل، أقول هذا وأنا أشفق عليك، ولا شيء أسوأ من الانتظار.

لم يردّ الأب سرسان باي، كان مزاجه جيداً كأن نيته ستتحقق اليوم، ولكنه زعل من كلام صديقه. وكاد يقول:- «ما دخلك أنت؟ بع شايك!" ولكنه امتنع عن ذلك. إن كلام الأخ محمد عمر صحيح، لأن المسكين هذا انتظر ابنه عشر سنوات بعد أن وصلت رسالة تعزية له، وتعذبت زوجته بألم على ابنها دون رسالة أو خبر، وأصبح

نفسه نحيفاً، وأخيراً أعلن عزاءه، والآن هو مشغول في الشاي خانة.

وما قاله اليوم محمد عمر صحيح أيضاً، «أقول هذا وأنا أُشفق عليك...» وهل حالته تحتاج إلى الإشفاق، فكّر سرسان باي هكذا، وخدش شيء ما قلبه. وارتعشت شفتاه، واهتزّت لحيته الصفراء، وتوقف شيء ما في حلقه، وشعر أنه بدأ يرتخي، وصرخ عليه:

- يا أحمق، هل أنتظرك أنت، إن انتظرت؟! لا ينتظرك أحد إلا عزرائيل! أين أصبحت معلماً فتُعلّمني؟

ابتسم محمد عمر وقال:

- لا تزعل! أكاد أتقيأ عندما أرى وجهك كل سوق. أليس من الأفضل لك أن ترعى قطيعك في تلالك أو حقلك؟ ومن يحتاج إليك سيجدك. وطبعاً، أنت تعرف نفسك. وإن أردتَ فنَمْ هنا. وأنا أقول، حتى لاتموت في الطريق وأنت وحدك، يا غبي!

- إن مت سيوجد مسلم يدفنني، - قال سرسان باي وقد بدأ يهدأ، - الله يحفظني منك، إنك تقصر في عمل الشاي وبالتالي قد تقصر من كفني أيضاً.

- قل هكذا! ها هو شاي ساخن صنعته جديداً، فاشرب!

وسكب محمدعمر له شايا من إبريق صنعه جديدا، وقدم له، وجلس بجانبه لأن الناس كانوا قليلين.

وسأله سرسان باي جاداً وقال:

- هل سمعت شيئا ما؟

- لو سمعت لأرسلت إليك شخصاً، ولم أسمع أي شيء...

وساد السكوت بينهما. وشعر محمد عمر بعدم الراحة، وشرب قليلا من الشاي، وأنه لم يرد ذلك.

- كيف حال «زيبي»؟ هل هي بخير؟

- جيد، - أجاب سرسان باي ونظر إلى النافذة، - اليوم رضيت عن ذهابي بصعوبة، علمت أني سآتي إلى هنا فطردت الجواد إلى الحقل في منتصف الليل.

وسأله محمد عمر قلقاً وقال:

- هل شتمتها؟ هل غضبتَ عليها؟

- لا، إنها مسكينة، وضعها صعب، وهل أشتم الآن؟

- لا تشتمها. ليس لها أحد سواك أنت..

- لن أشتم، ولكن... - فجأة بدأ الأب سرسان باي يضحك.

- ماذا؟ - استغرب محمد عمر.

- أنا لا أشتمها، ولكن لماذا تطرد الجواد؟ إنها تعرف أنني سآتي ولو على الأقدام. وعدا ذلك فإن جوادي يجري إليّ عندما يسمع كحتي، وهي تعرف ذلك، فلماذا تطرد الجواد؟

- إنها تشفق عليك، - قال محمد عمر، وحاول أن يضحك أيضاً.

- ألا أشفق عليها؟! إني أشفق عليها أيضاً، والوحدة سيئة. وأنت تعرف هذا. ولكن ماذا أفعل؟ إنها أمانة القيامة! ولا أريد أن أدخل القبر وعليّ دين. وعليها أن تفهم هذا! ثم...

- السلام عليكم!..

دخل الناس وانقطع الحديث، وقام محمد عمر من مكانه.

وبعد قليل بدأت ضجة السوق كالعادة، اختلطت

صيحات الأطفال بخوار الأبقار والعجول وكلمات السماسرة مثل «هيا، اتفقنا، على البركة» وأصبح النهر حياً مثل فيضان الربيع، وقد ساد فيه السكون قبل قليل.

نظر الأب سرسان باي إلى النافذة من جديد، ومن كثرة العابرين كان الجسر يهتز مثل الجمال، ومثله كان يهتز آنذاك... عندما ودّع ابنه، وعندما ودّع حيدر علي...

ولكن آنذاك كان الناس يتجهون في اتجاه واحد، والكثير منهم لم يعبر هذا الجسر مرة أخرى، استشهد بعضهم، وضاع الآخر دون نبأ. ولم يكن أي خبر من ابنه خلال نصف سنة، ثم فجأة جاءت رسالة تعزية، وكان يومها في «أوزملي» يرعى قطيعه، وكان يرعى الأغنام في الحقل الذي بدأ ينمو فيه العشب في الجانب الآخر من النهر، وجلس تحت «قلعة الحجر» التي تهدمت وبقيت أسوارها فقط، ويذكر أنه عندما حل الزوال أراد أن يتغدى وأخرج من كيسه لبنة، وسمع صوت امرأة تبكي بصوت عالٍ في طرف القرية. ويعكس الجبل صوت البكاء، وكان الصدى قوياً جداً، وارتعش الأب سرسان

باي، ووقف ونظر إلى الأسفل، كانت هناك امرأة بشعر منكوش جاءت إلى ساحل النهر وهي تحرش وجهها، ولم يعرفها الأب سرسان باي في البداية، وعندما نزل إلى الأسفل قليلاً عرفها من فستانها الأزرق... عرفها وانقبض قلبه.

- زيبي! أنا هنا، يا زيبي! - قال واندفع إلى الأسفل.- لماذا تصرخين؟ ماذا حدث؟ - أمسكها الأب سرسان باي من يديها وهزّها.

- غفور... غفورجان... - لم تستطع الخالة زيبي أن تتحدث، وسلمت لزوجها ورقة تمسكها وهي تبكي بصوت عالٍ.

رأى الأب سرسان باي ورقة صغيرة زرقاء، وفهم كل شيء. وتسلم الأخ محمد عمر أيضاً عن ابنه رسالة مثلها... لم يقرأ الأب سرسان باي، ووقف في مكانه وتجمدت يداه ورجلاه، وأعطاه الله ولداً وحيداً ورآه كثيراً.

وضاع حيدر علي بدون أي خبر عنه ولقد ذهب إلى الجبهة بعد والده بشهر. ودّع ابن صديقه إلى مركز المنطقة، ولم يبق عنده أحد يودعه.

ويوم ذهابه جاء بغنمتين على العربة التي يسحبها الحمار، حين مرت سنة على وصول رسالة تعزية عن غفورجان.

- يا عمي، احفظهما عندك، - قال وهو خجلان، - كان أبي يحب الغنم، وإن عاد نعمل حفلة العرس... إن لم يكن هناك أي إحراج...

- نعم، يا بنيّ، - قال الأب سرسان باي، - سأضعهما مع القطيع، وليس هناك أي إحراج.

عندما ودّع حيدر علي ارتعش قلبه كانه ودّع ابنه على الجسر.

- في أمان الله، يا بنيّ - قال، ولكيلا يظهر عينيه الدامعتين نظر في كيس وضعت زوجته فيه بعض الأشياء، وقدمه له وقال: - «خذه، من خالتك».

- شكراً.

- إن كان في إمكانك زر قبر غفور، إنه في ستالينغراد.

ولا يعرف الأب سرسان باي هل سمع حيدر علي كلامه الذي قاله بين أصوات الناس والضجة أو لا، ولكنه رآه يهز رأسه ويقول شيئا ما.

هكذا، مرت أكثر من عشرين سنة. ولم يزر حيدرعلي ابنه، ولم يرسل أي خبر عن نفسه، والغنمتان اللتان تركهما عنده تكاثرتا وصار العدد أكثر من أربعين، وربط الأب سرسان باي على عنق كل منها خرقة حمراء لكيلا تختلط مع الأخريات. ولكنه لم يعد، ولا يعرف أحد هل هو حي أو مات. ولم تبق أية إدارة هناك لم يذهب إليها الأب سرسان باي، ولم يبق أي أحد هناك لم يسأله عنه، وهل من السهل أن يجد شخصاً لا يعرف اسم عائلته، ولا عنوانه؟

- يا سرسان باي، اسمع، لا تذهب إلى أي مكان، ولا تتعب نفسك، - نصحه أحد أصدقائه، ثم قال:

- إن عاد الإنسان من جحيم الحرب سليماً فهل يأتي إليك ليطلب منك غنمتيه اللتين تركهما منذ زمن؟! الحمد لله الآن النعم متوفرة، وإن كان هناك أي حاجة للغنم فالسوق مليئة بها، ومن الأفضل، أن تذهب إلى السوق، وأنت تعرفه، فإذا كان حياً وكان هناك ستراه.

وجد سرسان باي هذا الكلام معقولاً، ومنذ ذلك الوقت لا يترك أي يوم من أيام السوق، وفي الأيام

الأخرى يرعى قطيعه في التلال والحقول، وفي نهاية الأسبوع يعود إلى بيته. وقال له الرئيس عدة مرات: «كفى، أيها الأب سرسان باي، إنك اشتغلت كثيراً، ربما يكفي، أما الآن فليعمل الشباب!» ولم يسمع الأب سرسان باي كلامه، وكيف يستطيع أن يسمع كلامه، وعليه أن يرعى أغنام حيدر علي؟! ومن يرعى قطيع غيره وهو لا يعرفه؟

أما الشيخوخة فيبدو أنها تأخذ حقها... في الماضي كان لا يتعب وهو يقف عدة أسابيع على الأقدام، والآن يتعب خلال نصف يوم، ويريد أن يجلس. ذات يوم كان يجلس في تلال أوزملي بعد أن تعب، وسمع صوت طلقة رصاص من جانب النهر. ونزل إلى الأسفل خوفاً من أن يطلق أحد الرصاص على الأغنام.

كان تحت شجرة العنب المشبكة بشجرة الصنوبر بضعة شباب وضعوا زجاجة على حجر كبير، وأخذوا يطلقون الرصاص عليها، ورآه أحدهم وقال:

- يا أبي، هل اصطدتم كل الطيور الحجل، وملّحتموها؟ ولا طائر هنا؟

- صيد الحجل يكون في الشتاء، يا بنيّ. هل أتيتم إلى الصيد؟

- نعم، أتينا للصيد، قالوا إنه هنا توجد طيور الحجل.

- نعم، توجد، وهي كثيرة، ولكنها تكون في الشتاء.

- يا أبي! - صاح شاب يجلس تحت شجرة الصنوبر، - تعال هنا، واشرب هذا معنا.

صب الشاب شراباً ملء الكأس وقدّمه له.

- لا أشرب، يابنيّ، - قال الأب سرسان باي وابتسم: - لم أشرب أبداً.

- جرّب مرة واحدة، ثم نتحدث، - أصرّ الشاب وقام إليه متهادياً وقال: - خذه.

- أنا لا أشرب، يا بني، - قال سرسان باي ودفع الكأس، - قل كل ما تريد وأنا استمع إليك، ولكنني لا أشرب.

- كفى، لا تجبر الرجل! - قال واحد من الذين يضعون الرصاص في البندقية.

- طيب، إذن، سأشرب بنفسي، - شرب الشاب الكأس المليء ونفخ، ثم قال:

- يا أبي، الصيد هو سبب، فنحن أتينا إلى هنا للاستراحة، بِعْ واحدة من أغنامك، وسنعمل منها شيئا ما هنا ثم نغادر.

أحنى سرسان باي رأسه وسكت، ثم ابتسم وبحياء، وقال:

- للأسف، لا أستطيع البيع، يا بنيّ، وهذه الأغنام ليست لي، وإذا مررتم بالقرية فستجد الغنم في أي بيت، وأنا أعطيك بنفسي أيضاً، ولكن هذه أمانة، وإلاّ أعطيتكم بكل سرور!..

- هكذا تقول؟

- نعم، هكذا، يا بنيّ.

- وما رأيك، نأخذ واحدة بأنفسنا، - ابتسم الشاب.

- لن تفعل هذا، قلت لك إنها أمانة، يابنيّ.

غضب الشاب:

- يبدو أنك بخيل، ما هي الغنم؟ هل هي أفضل من الإنسان؟ يا «أكبر»!

- ماذا تقول؟ - ردّ عليه أحد الشباب.

- هيا، لنأخذ إحداها ونحضرها هنا، وسنخبر الرئيس بأنفسنا.

بدأ الشباب يتجهون إلى "قلعة الحجر".

- قفوا ! - صاح الأب سرسان باي، - هل أنتم أبناء مسلمين؟ قلت لكم إنها ليست لي! وليس صاحب هذه الأغنام هنا، لقد ضاع في الحرب، وأنا أراعيها منذ عشرين سنة... هل لديكم شيء من الإنصاف؟

توقّف الشباب، ثم رجعوا إلى الوراء واحداً واحداً.

وقال أحدهم:

- معذرة، لم نعرف ذلك.

سكت سرسان باي، وتغير وجهه، وارتعشت شفتاه.

- معذرة، يا أبي!

سكت الأب سرسان باي في هذه المرة أيضاً، ثم توجّه إلى القلعة بخطوات هادئة.

عندما تحدث عن هذا للأخ محمد عمر، ظل يفكر، ثم قال:

- لا تزعل، سأقول لك شيئا.

- ماذا؟

- أعط هذه الأغنام إلى المزرعة التعاونية، وهذا أفضل، ولا تعذب نفسك، ثم ما هو الفرق بين أن تكون الأغنام عندك أو عند المزرعة التعاونية، هل تأكلها المزرعة التعاونية؟ سترجعها عندما يعود حيدر علي.

ولم يردّ الأب سرسان باي.

ها هو الآن ينظر إلى السوق، ولا تترك نصيحة صديقه هذه خياله، ولكنه لا يعرف ماذا يفعل وعندما حل الزوال قلّ الناس في السوق، ولم يبق فيها إلاّ من لم يتمكن من بيع بضائعه ومن جاء للتجول فقط. وضاع المزاج الجيد الذي كان عند الأب سرسان باي من الصباح: وفي هذه المرة لم يلاق شخصاً يشبه حيدر علي.

«هل صحيح أنه مات؟ - خاف من هذه الفكرة المدهشة التي جاءت في باله، - لا، لايمكن أن يكون الموت بهذا القدر. لقد عاد الكثير ممّن ضاعوا في الحرب، وليس غريباً أن يعود. ولو أراد أن يقيم حفلة العرس،

لشاركت في حفلته أيضاً، ولأقمت حفلة العرس له بنفسي...».

جلس طويلاً مستغرقاً في مثل هذه الخواطر، حتى انتهى السوق وانتشر الجميع تقريباً، وبدت تهب رائحة الرز من المطبخ، أما الرجل المسن فظل في مكانه جالسا لا يتحرك.

- يا سرسان باي!

انتبه الأب سرسان باي إلى نفسه والتفت. وكان الأخ محمد عمر واقفاً أمامه.

- كفى الآن، اعمل ما قلت لك، وإلا ستنحف.

و لم يرد الأب سرسان باي، وأخرج «سوماً» واحداً من ساق حذائه، ووضعه في الصحن، وقام.

- هل تغادر؟ طبخت الأرز، كل ثم غادر.

- في المرة القادمة، - نزل الأب سرسان باي عن السرير واتجه إلى الباب وقال: - إلى اللقاء.

عندما خرج من الباب رجع كأنما تذكر شيئا ما.

- كيف لا تفهم أنت أيضاً، يا ترى؟! أخذت منه بنفسي،

وعلي أن أرجع له بنفسي وبيدي...

ولم يردّ الأخ محمد عمر، ولمّا خرج صديقه قال:

- بلغ تحياتي لزيبي!

رفع الجواد أذنيه لما رأى صاحبه، وهز رأسه مرة أو مرتين، واقترب من السلم. وركب الأب سرسان باي على سرج الجواد بسهولة وأخذ لجامه:

- هيا!

وذهب الجواد بخطوات واثقة على الطريق المعروف، وكان في مشيته أمل مثل ما كان في قلب صاحبه!

* * *

الـوليـمة

أوتكير هاشيموف(*)
Otkir Hashimov

مضى أكثر من شهر على انتقال البروفسور «عابد رسوليفيتش» إلى حي جديد. ذات يوم في الصباح الباكر

*) ولد عام 1941م في طشقند، نشرت له أول مجموعة مقالات عام 1962م بعنوان «الفارس الفولاذي»، ثم نشرت له مجموعات قصصية كثيرة، منها «هواء الصحراء»، و«ماذا يقول الناس...»، و«وتهب الرياح»، و«الربيع لن يعود»، وغيرها، ورواياته «إن كان ضوء، فثمة ظل»، و«ما بين البابين»، و«العمر الذي مضى في الحلم»، والمسرحيات مثل «همّ شخص آخر»، و«عرس مبروك»، و«وفاء الإنسان» وغيرها. قام بترجمة مؤلفات هيمينغوي، وسيمونوف، وكوبرين، وبرهولتس إلى اللغة الأوزبكية، =

قبل طلوع الشمس دقّ جرس الباب، ولبس البروفسور ثوبه و فتح الباب، ورأى هناك جاره «خالق تجنك» واقفاً:

- يا أستاذ، هل ينام الإنسان حتى الظهر؟ - سأله الجار صائحاً، وقال: - استعد بسرعة، لنذهب!

تعوّد عابد رسوليفيتش أن يعمل في الليل، ولذلك ينزعج من النهوض باكراً.

- إلى أين؟ - سأله متردداً.

- كيف «إلى أين»؟ إلى الوليمة! هناك رز بخاري! - وشرح «خالق تجنك» ملوحاً يده كأنه يقول: «ألا تعرف هذا؟» ثم قال:

- إن نسيب «شاكر وَغْوَغ» يقيم حفلة بمناسبة ختان ابن أخ له، استعد بسرعة، هناك باص جاهز ينتظرنا.

أراد البروفسور أن يسأل من هو «شاكر وَغْوَغ»؟ و«من هو نسيبه؟» ولكنه خجل أن يعترض على رأي

= وكذلك ترجمت مؤلفاته إلى مختلف اللغات الأجنبية. عمل رئيس هيئة التحرير في مجلة «شرق يولدوزي» («نجمة الشرق»)، وفي الوقت الحاضر هو رئيس اللجنة في المجلس الأعلى - برلمان أوزبكستان.

جاره، فهو جار له على كل حال، ويراه دائماً، وعدا ذلك فلقبه «تجنك»(*).

وبدآ يمشيان، أحدهما طويل القامة، والآخر قصير القامة، وفي الطريق طَرَق "خالق تجنك" أبواب ستة بيوت، وأيقظ الناس، وفي الحقيقة كان هناك باص ينتظرهم أمام «الشاي خانة»، وبدأت الدنيا تنير لما وصلوا من حي «أكتوبر» إلى حي «قويليق». وعندما خرجوا إلى الشارع بعد تناول الرز البخاري أنارت الدنيا تماماً.

- أما الطباخ فقد طبخ الرز بشكل رائع، أحسن! مدح «خالق تجنك» الطباخَ من صميم قلبه، - شكراً له!

ثم توجه إلى البروفسور فسأله:

- ربما أنك تذهب إلى العمل، طيب، أريد أن أصافح يدك التي أكلت بها الرز، وأنا سأكون في «الشاي خانة».. وما رأيك، إن وجدت أكلة شعبية، مثلاً، مثل «المضغوط»؟

*) «تجنك»: تعني في اللغة الأوزبكية «غاضبَ»، «زعلان». (المترجم).

– لا، لا، شكراً، اعترض البروفسور مسرعاً، وهزّ رأسه وقال: – استمتعوا بأنفسكم...

يعمل «خالق تجنك» حارساً في إحدى الأسواق، يداوم يوماً ويستريح يومين، ويقضي وقته في راحة واطمئنان.

وصافح «خالق تجنك» البروفسور وقال:

– طيب، إذنْ! لعلك تأتي إلى «الشاي خانة»، نحن ممن يحمل التابوت، يا أستاذ!

– طبعاً، طبعاً، – خجل عابد رسوليفيتش، وهزّ رأسه ومشي في طريقه. وأوجعه رأسه طوال النهار بسبب عدم تعوده للنهوض في الصباح باكراً... وفي مساء نفس اليوم كان اجتماع المجلس العلمي، وطال الاجتماع بسبب كثرة مسائله واستمرّ حتى منتصف الليل، وعاد البروفسور إلى البيت وتناول كوباً من الشاي فقط ورقد للنوم.

ولم يعرف كم استغرق نومه، فقد طُرق الباب أقوى من أمس، ونظر البروفسور في خوف إلى ساعته، وكانت

الساعة الخامسة والنصف، وأسرع الزوج والزوجة إلى الباب، فوجدا «خالق تجنك» واقفاً أمام الباب.

- يا أستاذ، هل وُلدت في سنة النوم، وتحت برج المخدة؟ ما هذا؟ قال وهو يمزح، - شاركْ الناس، وهذا أفضل، أو تنام مثل قطة بجانب الفرن الهولندي؟

نظر البروفسور إلى جاره مستفسراً وقال:

- هل هناك وليمة أيضاً في هذا اليوم؟

- نعم! هناك «حسين باي» من حي «يونس آباد»، ولزوجته ابن اسمه «نارْطايْ»...

- أي «نارْطاي»؟ - قاطعه البروقسور.

- كيف لا تعرف؟ هو خادم في حمام «قاره طاش»، أنجبت زوجته توأمين ثلاث مرات... ونكح زوجته من جديد حسب الشريعة!

وقال البروفسور «نعم، نعم» ولو أنه لا يعرف أي شيء.

- أيوا، بارك الله فيك، فرح «خالق تجنك»، وقال: - وهذا الـ «نارطاي»، ولو كان في عينه عيب، فإنه

رجل يعرف «عين» الأمور جيداً... وهو يقيم حفلة واحدة بثلاث مناسبات، فقد عرفت أن هناك مناسبة العيد الفضي لزواج والديه، وزواج أخت أرملة لزوجته، وكذلك حفلة ختان ابنه المتوسط. هيا، استعد بسرعة، هيا! يا...، أنت نائم حتى الآن؟!

لم يأكل البروفسور رزاً في الوليمة هذا اليوم، بل الرز أكله! وكانت في نفس اليوم مناقشة لرسالة دكتوراه، وكان البروفسور محكماً رئيسياً فيها، ولذا قرأ الرسالة من جديد طوال اليوم، وعندما عاد إلى بيته تصفح بعض الكتب إلى وقت متأخر في الليل، ونام في حوالي الساعة الثانية ليلاً.

ولا يعرف كم من الوقت نام، فقد طُرق الباب بشدة، وفتح عابد رسوليفيتش الباب، وهو لا يستعجل في هذه المرة.

- وماذا أيضاً، يا «ملاّ خالق»؟ - سأله بصوت بارد.

- يا أستاذ، يا لك من إنسان نائم؟! فهل أنجبتك والدتك مع المخدة؟ استعد بسرعة. فإن «الجزار قوجقار» يقيم وليمة الـ «عشرينية» لزوجته المرحومة، الله يرحمها،

ولقد كانت امرأة جميلة، ونشبت عظمة في حلقها وماتت، وربما كان هذا هو تصديق ما يقال من أن البلاء يقع بين الحاجب والجفن...

- اسمع، أنا لا أعرف من هو "الجزار قوجقار"! - قال البروفسور غاضباً.

- إذا كنت أنت لا تعرفه، فنحن نعرفه، ونشارك معه في الولائم منذ عشرين سنة، وقد انتقل إلى حي «الشرق - الشمالي»، ورغم ذلك جاء إلينا ودعانا للوليمة. وعليك أن تشارك مع أهل الحي، استعد بسرعة، ثم هناك في رز الجزار لحم الخيل أيضاً.

في هذا اليوم وقع البروفسور في حالة حرجة جداً أمام زملائه الذين يعملون تحت رئاسته، فقد عقد البروفسور اجتماعاً، وفي الساعة الثانية - أي في وقت الغداء - أكل قليلاً من الطعام، ووضع رأسه على الطاولة، ولا يعرف كيف أخذه النوم، واستيقظ على أصوات هادئة لسعال زملائه موجه إليه.

ونظر إلى ساعته، لقد نام أربعين دقيقة.

عاد إلى بيته وقال لزوجته مصرّاً:

- غداً أنا غير موجود ، لقد ذهبت في مأمورية.

وأراد أن ينام وأن يستغرق في النوم، ولكن لم يحصل ذلك، فقد استيقظ على ضجة صوت «خالق تجنك».

- هذا عيب، يا أيتها الكنة! هذا عيب! وعليه أن يشارك مع أهل الحي. رأيته بنفسي، لقد كان يجلس ويعمل في غرفته في الليل، ادعيه!

ولم يستطع عابد رسوليفيتش الذي حُرم من نومه تحمل الوضع فخرج.

- أيوا ، ها هو! فرح «خالق تجنك»، - أنا أرى الشارع من داخل الدار ، إن لم يكن هناك جدار ، يا أيتها الكنة.

ودخلت زوجته إلى البيت، وهي غضبى وكأنها تقول: «لماذا جعلتني أكذب؟».

- أما «الحلاق رسول» فهو إنسان حسن التعامل، قال «خالق تجنك» وهو يهز رأسه - جاء إلينا خصيصاً ليدعونا إلى وليمة العرس، رغم أنه انتقل من هنا إلى

محافظة «جزّاخْ»[*]، وليس لهذا الرجل المسكين ابن، وله تسع بنات، والآن تتزوج بنته الصغيرة التي تدرس في معهد التجارة، ويقيم وليمة بمناسبة زواج بنته الصغيرة هذه، وهو يقول: «إني حضرتُ حفلات، وأكلت ولائم لأهل البلاد، وعليّ أن أعزم الناس وأن أقدم الوليمة»، هيا، استعد بسرعة!

- ألف شكر، قال البروفسور ووضع يده على صدره بحركة قاطعة، - كفاني، وأرجو ألاّ تزعجني قبل أن تنهض القُبَّرَة.

وأغلق الباب بالقوة.

- يا أخي، إن كنت بروفسوراً هذا لنفسك! - صاح «خالق تجنك»، - فاعْلمْ: ونحن ممن يحمل التابوت، لا تنسَ أن أهل الحي هم الذين سيحملون تابوتك إن متّ!

ودخل البروفسور إلى البيت بخطوات سريعة، وتأوه.

وفي هذا اليوم رجع «خالق تجنك» من «جزّاخْ»

*) محافظة تقع على بعد ٢٠٠كم من طشقند. (المترجم).

قبيل الظهر وكان لديه يوم إجازة، ولذا ذهب إلى «الشاي خانة» مباشرة.

- بروفسوركم هذا «طلع» ليس إنساناً، - يقول ويلوح بيده بشدة، - ... أردته أن يكون إنساناً، أن يشارك مع أهل الحي، أما هو فأغلق الباب في وجهي، سألفّ «الناص»(*) بأوراق كتابك الذي كتبته، كنت أشعر أنه لا يعرف حسن التصرف! أقمْ حفلة، وقدّمْ وليمة للناس وأهل الحي، أين أنت؟ أليست لك إمكانية؟ مضى أربعون يوماً إلاّ يومين على انتقاله إلى حيّنا، ولم يعمل وليمة! وربما لا يكون له أولاد، وزوجته أصغر منه بخمس عشرة سنة على الأقل...

أخذ «خالق تجنك» يثرثر دون انقطاع، أما البروفسور في هذا الوقت فقد كان يفحص نتائج الاختراع الجديد في المختبر... ويفكر في الفائدة التي سوف تعود على الشعب إذا ما أنجز هذا العمل.

1979م.

* * *

*) «الناص»: نوع من التبغ الشعبي مثل «القات».

الصــف

خورشيد دوست محمد(*)
Khurshid Dost Muhammad

استيقظ العجوز رئيم قبل الصبح، ولبس ملابسه على مهل وخرج إلى الشارع. وفي مثل هذه الأيام إذا نام غافلاً، أو يستيقظ ولكنه تأخر في الخروج من الباب ينادونه خلافاً لهدوء الصبح:

(*) ولد عام 1951م في طشقند، نشرله عدد من القصص القصيرة والطويلة، منها «النظرة»، و«المأوى» و«الاستجواب»، و«القتل الأوزبكي الصافي»... وكذلك نشرت مجموعته القصصية «بيت في آخر الفناء». يعمل في الوقت الحار رئيس هيئة التحرير في صحيفة «الحرية».

- للوليـ ...ـمـ...ـة!..

ويسمع هذا في أذنه كأنهم يقولون «صفٌـ...ـا!»

وفي الآونة الأخيرة أصبح العجوز رئيم يمشي مثل الطفل الذي بدأ يتعلم المشي، وكان يحس أن الدنيا تنتهي مثل ما بدأها بالمشي الحذر، وكان يستمع إلى صوت قدمه كأنها تعبر عن شعورها بشيء ما، وهو يقضي كل يوم أو في كل يومين مسافة من باب بيته إلى العمودين للإنارة حيث يجتمع عندهما الجيران. وأحياناً يشبّه هذه المسافة لقياس العمر ومكانه في الصف للختم الموضوع على هذا القياس.

عندما يجتمع الجيران ينظر العجوز رئيم إلى أطرافه واحداً واحداً، ثم يبدأ يترأس المسير، ويمشي الصف ممتداً بخط معوّج مثل تجعيدة على جبين العجوز.

يقوده العجوز، ويمسك يديه خلف ظهره لكي تكونا قوة في خصره. قبل أوقات قليلة كان الأب غلام يمشي أمامه، وكان ضخماً وذا صدر عريض، ولا يترك دخان «بيلومور» من فمه، ونادراً ما يشارك في الحديث وهو

يمسك سيجارته بأسنانه، وكان يمشي ساكتاً كأنه زعلان ممّن حوله.

ولم يرقد الأب غلام في سرير مريضاً في عمره مرة واحدة، ذهبوا يوماً قبله إلى حفلة عرس في الشارع المجاور، ولم يشك من شيء ما. وبالعكس، شكا العجوز رئيم وقال: - «يا غلام، أنا لا أستطيع الذهاب إلى مسافة بعيدة، وإن لم أخرج من البيت، فتَرَأسْ الجيران، واذهبوا بأنفسكم». ابتسم الأب غلام قليلا، ثم قال: - «من عشر سنين لا تستطيع الذهاب، أليس كذلك؟» وأجابه العجوز رئيم بصوت حزين: «لقد احترت في أمري، وإن كان هناك نصيب لك فلن ينقطع...» انحدر الطريق عند منعطف الشارع المجاور، وقال العجوز رئيم: «لا أستطيع المشي في مكان مثل هذا، أكاد أقع». وأمسكه الأب غلام من يده وقال مازحاً: «اطمئن، أنا وراءك، وسأمسكك من معطفك بنفسي».

تذكر العجوز رئيم هذا الحديث، وانقبض قلبه، شعر بنفسه كأنه يمشي في الظلام وحيداً، أما الأب غلام الذي يمسكه من معطفه فليس حاضراً، وفي اليوم التالي بعد

ما تحدث معه بمزح... انقطع نصيبه من الدنيا. وباغت الفراق غير المتوقع العجوز رئيم، رحل الأب غلام وخالف ترتيباً عادلاً في الصف...

ويشارك العجوز رئيم منذ حوالي خمسين سنة في الولائم مع أهل البلاد. ويذكر يوم أجلسه أبوه، رحمه الله، أمامه، وقال: - «يابنيّ، شارك مع أهل الحي، وأنا أكون سليماً يوماً، ومريضاً يومين، وأنت رجل، وستخرج من بيتنا تلبية للدعوة»، يذكر كلام أبيه جيداً، حينئذ فرح من كل قلبه. أما اليوم فإذا مازحه أحد وقال: «أنت مازلت شاباً» فإنه يقول «لا..»، ولكنه يفرح من قلبه.

في أول مرة شارك في الوليمة سلّم على جميع الجيران، كبارهم وصغارهم، ثم انضم إليهم، أي مشي في آخر الصف مكتوف الأيدي، واستمرّ هكذا خلال سنة تقريباً. وعندما بدأ يشارك ابن الجارالذي يسكن بعد ثلاثة بيوت، تقدم رئيم إلى المكان الثاني من الأخير، وشعر نفسه آنذاك كأنه كبُر. ومرّت السنوات، ومعها ازداد عدد الذين يمشون وراءه، وإن لم يكن مكانه في وسط الصف ولكنه كان قريباً منه. وهو وإن كان الغرور يخالف طبيعته، إلاّ أنه كان يفرح من صميم قلبه بازدياد

عدد الشباب المشاركين في الولائم، وازدياد عدد الذين يتنازلون له عن الطريق، ربما كان يفكر في «أن الاحترام للإنسان يبدو ضرورياً».

يوم بدأ رئيم يشارك في ولائم حفلات العرس والتعازي توفي الجد عارف، وصارت قيادة الصف للجد مَحْكَم، الذي عاش حياة طويلة، وبلغ عمره تقريباً مائة سنة، أما الصف فطال ولم يقصر، وفجأة سلّم الجد محكم، ثم الخال حسين أمانتهما لله، وقال الكبار آنذاك «إن الجد مَحْكَم سحب وراءه الخال حسين». ثم، آه، قبل والده كان الجد رزّاق - الذي كان يمشي ويطرق برجله الخشبية - قد ترأس الصف، وبعده البستاني ميرجليل، وكان ابنه الصغير يطعمه في الولائم، لأنه فقد يديه كلتيهما في الحرب... وبعد العجوز وهاب كانت «رئاسة» الصف لأبيه... أما الآن... فينظر العجوز رئيم في الجيران الذين يمشون وراءه وهم يتحدثون، واحدا واحداً... الطويل، ومتوسط القامة، والقصير، وذو الفخامة، وكثير الكلام، وسيء الوجه... لا يشبه أحد الآخر... لا فرق لذلك في الصف، ويتبع الكل العادات العادلة في الحياة بغض النظر عن نسبه وقدرته على

الاكتساب، ويأخذ كل منهم مكانه في الصف حسب سنّه. ويتقدم هذا «المكان» إلى الأمام باستمرار، من الخلف إلى الوسط، ومن الوسط إلى الأمام، ثم... يُترك الصف. وليس هناك طريق إلى الخلف، وليس هناك أحد يستطيع أن يؤخر وأن يعيد هذا «التقدم»، ولا تستطيع أية قوة أن تفعل ذلك.

ويشبّه العجوز رئيم آخر الصف ببداية الحياة، وبداية الصف بنهاية العمر، أما الصف فيقارنه بالحياة نفسها.

وجاءت فكرة غريبة في بال رئيم حين تقدم «مكانه» إلى وسط الصف. نظر إلى الجيران... يبدو أن بعضهم يتجامل ببعضاً ولكن توجد عداوة خفية بينهم، وهناك بعض الناس يحاولون أن يأخذوا مكانا في الصف قبل شخصين أو ثلاثة، أو على الأقل قبل شخص أكبر منهم سناً، وأمثالهم أحياناً يتجاهلون، وأحياناً يتعمدون أن يمشوا قبل ناس أكبر منهم سناً. وبيت العرس وبيت العزاء مكان مزدحم، وهناك ناس يعرفون بعضهم أو لا يعرفون، وهناك أصدقاء وأعداء. والحضور في آخر الصف في نظرهم يعتبر بالنسبة لأمثالهم عيباً وتحقيراً.

وكان بعضهم لا يتبع العادات غير المكتوبة لإقامة الصف، ويأخذ مكانا له قبل رئيم، ولكنه لم يقل شيئا، ولم يبد تأففه. ورغم ذلك لم يترك حسن التعامل ولم يُحرم من الاحترام. هيهات، راح عهد كان فيه «الأخ رئيم»، أما الآن فقد أصبح «العجوز رئيم». وفي هذه اللحظة جاءت في بال العجوز رئيم فكرة: «يا ليته كان في آخر الصف ولو موسماً واحداً!..» وقال لنفسه: «وماذا تريد أيضاً، يا رئيم؟ أنت رجل مسن محترم في هذا الشارع، وهل يتركك جيرانك في الخلف وهم يحترمونك؟...».

اختلطت خواطر العجوز رئيم، وتذكر كلام الأب غلام حين كان يشكو له من شيء بسيط أو مرض خفيف، فيقول: «أي رجل أنت، يا رئيم، ما دمت موجوداً في الدنيا فتمتع بحياتك! وعندما ينتهي عمرنا ويأتي الأجل فيقول هيء نفسك، فسنرحل أمامه. هل هذا أمر يوجع رأسنا؟..».

تضايق العجوز رئيم من مزح الأب غلام قليلاً، ولكنه لم يبد زعله، وقال له: «اسمع، في شارعنا عادة أزلية: من جاء إلى الدنيا أولاً غادرها أولاً، ومن جاء

أخيراً غادرها أخيراً. والآن أنا أكبركم جميعاً، وإذا جاء من يأخذك قدمني له وقل: هناك شخص أكبر سناً بيننا...».

لا، لم يفعل الأب غلام ذلك... ها هنا يأتي الجيران، والأقرباء، والأصدقاء القريبون والبعيدون إلى بيت الأب غلام للتعزية.

- أريد أن أكون في الخدمة قليلاً، - قال العجوز رئيم لجيرانه وجلس على أحد الكراسي بجانب الباب. ويأتي ناس صفاً صفاً ويدخلون بيت الأب غلام ويخرجون منه. «عند دخول دار العرس، وبيت العزا، والمطعم أو المؤسسة - التي يجتمع فيها عشرة أو اثنا عشر شخصاً - يمشي كبارهم أولاً ثم صغارهم. هكذا عادات الإنسانية. ولكن...» يسند العجوز رئيم دقنه على عصاته ويراقب بداية الصف ووسطه ونهايته ، ويتأمل في الناس المختلفين، ويشعر أن بعضهم يحاول أن يكون قبل أكبرهم سناً... ويبتسم.

* * *

المسألة الحساسة

فرهاد موسى جانوف(*)
Farhod Musajonov

منذ عدة سنوات حضر أحد الممثلين الكوميديين المشهورين إلى مكتب مدير المسرح، وبعد تبادل التحية

*) فرهاد موسى جانوف - أديب - ناثر، وكاتب مسرحيات وسيناريوهات سينمائية، ولد في عام 1932م في طشقند، نشر له حوالي ثلاثين مجموعة قصصية، مثل «راكضاً وراء الشمس»، و«شد حيلك، يا علي قولوف»، و«قطرة الماء من الينبوع»، وله قصص طويلة منها «في يوم الاثنين بعد الفطور»، و«أشتاق إلى شارع حديقتي»، و«السيف والحسام»، وغيرها، ومسرحيات «الحمام الأبيض»، و«بحثاً عن النجاة»، و«أنا تحت أمرك» وغيرها. ويعمل حالياً في مؤسسة «أوزبك - فيلم» السينمائية.

والسؤال عن الأحوال طرح الموضوع الذي جاء من أجله، وبدأ يقول:

- لقد جئت باقتراح، والاقتراح هو تنظيم مجموعة صغيرة لدى المسرح الذي تشرف عليه، وفي هذه المجموعة نقوم بإخراج أعمال هجوية ساخرة، وننتقد قليلاً بعض النواقص لبعض الأشخاص، تحدث أحياناً في حياتنا حتى الآن، ونضحك عليها.

ونظر المدير إلى الممثل طويلاً، وكأنه يقول: «يا غبي، هل أتيت إليّ بهذا الاقتراح، وهل هذا اقتراح؟» أما الممثل فيجلس ويصبر ويتحمل هذه النظرة، وأخيراً، تحدث المدير وقال:

- طيب، اقتراحك ليس اقتراحاً سيئاً، ولكن إذا فكرنا في هذا الموضوع بعمق، فإن للمسألة جهة أخرى حسّاسة. ومن الصحيح أن حياتنا ليست خالية من بعض النواقص لبعض الأشخاص، وهي تحدث أحياناً. ولكن هل من المعقول أن نفتش عن النواقص الصغيرة، ونزعج الناس؟! إن مهمتنا هي تشجيع الناس على الأعمال العظيمة. وطبعاً، إن الضحكة - وخاصّة

الضحكة الخفيفة غير المؤذية - شيء ضروري، ولكن هل من الضروري كشف النواقص والنقد لأجل توليد الضحكة... عفواً، لإيجاد الضحكة؟ ألا يوجد هناك سبب آخر إن أردت أن تضحك؟ وهل من الضروري أن تضحك على النواقص؟

- وعلى ماذا نضحك إذن؟ - سأل الممثل مبتسماً.

- اضحك على أي شيء، والمهم، لا تضحك على النواقص، - قال المدير وحوّل الحوار إلى المشاورة، - نفترض، مثلاً، أنك تخرج على خشبة المسرح وتضحك بنفسك ضحكة قوية، وتضحك دون أن تنقطع، وسيضحك الآخرون، لأن الضحكة شيء معدٍ.

- ألا تكون هي ضحكة بلا معنى؟!

- لا تفكر في معنى، إننا لا نريد معنى، بل نريد ضحكة.

- هكذا، إذنْ؟ ويمكننا أن نفعل مثل ما قلتَ، ولكن إذا فكرنا في هذا الموضوع بعمق، فإن للمسألة جهة أخرى حسّاسة.

- نعم؟ - رجف المدير.

- لا، ليست على درجة الارتجاف، ولكن للمسألة جهة حسّاسة. طيب، نفترض، أنني أخرج على خشبة المسرح، وأضحك بنفسي دون أي سبب، كما قلتَ، ومن الممكن، أنه سيضحك البعض، لأن الضحكة شيء معدٍ، كما قلتَ. ولكن، ماذا إذا فكر كثير من المشاهدين، «إنه جنّ»؟ وهم يفكرون عن «من الذي سمح له بالخروج إلى خشبة المسرح»؟ و ربما يقولون، إن «مدراء المسرح ليسوا ناساً ذوي مسؤولية». وأقول إنه في هذه الحالة سيعود الحديث إلى النقد.

- إن أخذنا هذا الجانب من الموضوع، وفي الحقيقة، أنه أيضاً سيعود إلى النقد. وماذا، لو فعلنا هكذا؟ نتصور أنك تخرج إلى خشبة المسرح بكل وقار، وفي ذلك الوقت تعثر بشيء ما وتقع على الأرض، وسيضحك الجميع عليك. ذات مرة رأيت بنفسي بهلواناً في السرك، فعل هكذا وضحكت كثيراً.

- طيب، ويمكننا أن نعمل مثل ما قلتَ، ولكن إذا فكرنا في هذا الموضوع بعمق، فهناك للمسألة جهة حسّاسة أخرى.

- نعم؟ - رجف المدير من جديد.

- لا، ليست على درجة الارتجاف، ولكن للمسألة جهة حسّاسة. طيب، نفترض، أنني وقعت في الأرض على خشبة المسرح، وضحك عليّ غبيّ أو غبيّان. ولكن هناك سيكون رأي آخر عند بعض المشاهدين، وهم يفكرون «لماذا وقع على الأرض، ربما كان هناك مسمار في خشبة المسرح، وليس عندهم صيانة كافية في الوقت المطلوب، إذن، مدراء المسرح ليسوا بناس ذوي مسئولية»، وأقول إنه في هذه الحالة سيعود الحديث إلى النقد.

- وإن أخذنا هذا الجانب من الموضوع، وهو أيضاً قد يعود إلى النقد، - قال المدير، - إذن، نفعل هكذا؟ نتصور، أنك تخرج على خشبة المسرح، تنظر إلى المشاهدين، وتكرّش وجهك دون سبب.

- هل رأيته في السرك أيضاً؟

- نعم، رأيته في السرك.

- وهل ضحكت كثيراً؟

- نعم، ضحكت كثيراً.

- طيب، ويمكننا أن نعمل مثل ما قلتَ، ولكن إذا فكرنا في هذا الموضوع بعمق، فهناك للمسألة جهة حسّاسة أخرى.

- نعم؟ - رجف المدير مرة أخرى.

- لا، ليست على درجة الارتجاف، ولكن للمسألة جهة حسّاسة. طيب، نفترض، أنني أكرّش وجهي دون أي سبب، والصحيح، قد يضحك البعض، وأما الآخرون فيفكرون «لماذا يكرّش هذا الممثل وجهه؟ وهو يخاف أن يضحك على بعض النواقص لبعض الناس مما يحدث أحياناً في حياتنا حتى الآن، ولذلك هو يكرّش وجهه»، ألا يفكرون هكذا؟ وأقول، إذنْ، إنه في هذه الحالة سيعود الحديث إلى النقد أيضاً.

- إن أخذنا هذا الجانب من الموضوع، وفي الحقيقة، إنه أيضاً سيعود إلى النقد، - قال المدير، - طيب، كيف يمكن توليد... معذرة،.. إيجاد الضحكة؟ إنها مسألة حسّاسة جداً!

فجأة مال المدير إلى الأمام، وهمس في أذن الممثل وقال:

- اسمع، لا تفكر أن هذا الشخص يكره النقد جداً، وإنني لا أفكر في نفسي، وأنك تعرف، ويحضر المسرح ناس مختلفون، وليس جميعهم يحبون النقد.

ومال الممثل أيضاً إلى الأمام، وهمس في أذن المدير، وقال:

- إن للذين لا يحبون النقد عيباً ما، ولذلك السبب، يكرهون النقد خوفاً من كشف عيوبهم.

- نعم، أحسنت، - فرح المدير، - إذن، فهل من الضروري، أن نفتش عن نواقص بسيطة في حياتنا الزاهية والمزدهرة؟

- طيب، وماذا نفعل ببعض الأشخاص الذين لديهم بعض نواقص تحدث أحياناً في حياتنا؟ - سأل الممثل.

- ولا يهمك، يا صديقي، نقوم بالنقد القويّ لهؤلاء الأشخاص ذوي بعض نواقص التي تحدث في حياتنا أحياناً، عندما تكشف نواقصهم، نعم، عندئذ، سنقوم بالنقد القوي، دون خوف ورحمة.

ونظر الممثل الكوميدي في وجه المدير، وابتسم،

وخرج من المكتب، وشك المدير في قلبه، وأسرع، وخرج وراء الممثل.

- قف، ولماذا تبتسم؟ - سأل المدير.

أما الممثل فابتسم بابتسامة واسعة في هذه المرة أيضاً.

وقلق المدير وسأله:

- لماذا تبتسم، ويشبه وجهك وجه الرأس المخروق؟

وضحك الممثل الكوميديّ بضحكة قوية.

- ولماذا تضحك عليّ؟ - سأله المدير وهو يرتعش.

- يضحك الإنسان متى أراد أن يضحك، وهل يمكن خنق الضحكة؟ - أجاب الممثل الكوميدي.

* * *

رمضـــان

آيْدن حاجييفا(*)
Oydin Hojíyeva

يجيب رمضان - ابن أختي - من يسأل عن اسمه إنه «زمزان ملاّ»(*).

عندما يحل المساء تبدأ أمي في التفكير بقلق: «ماذا سوف يعمل رمضان هذا المساء؟» رمضان في

*) مرت ترجمتها ص 85.

*) زمزان: في اللغة الأوزبكية تنطق الكلمات المقتبسة من العربية التي تحتوي حرف «الضاد» بحرف «الزاي» وذلك نتيجة عدم وجود صوت «الضاد» في الأوزبكية ويلفظها الطفل بالزاي بدل الراء. (المترجم).

الثالثة من عمره، يبكي كثيراً، وينام نهاراً، ويشبع من النوم، وفي الليل يبكي ولا ينام، وتتعب أمي المسكينة وهي تحمل دائماً هذا الولد الكبير.

أحياناً، يقول: «اذهبي معي إلى بيت أُسطى بابا، ليعطيني اللوز!» وتحمله أمي المسكينة إليه.

وفي اليوم التالي يقول إنه يريد الذهاب إلى «إسلام بيه»، و«أريد أن آكل الشمام المجفف» و«أريد أن آكل الحلوى».

وعادة ما يكثر ملاّ رمضان سياحاته في ليالي الصيف.

ذات يوم وجدت أختي شريفة طريقة لتخوفه، ودخلت في الليل إلى غرفة الفرن وخرجت من هناك لابسة «الرداء الأبيض»، وخاف ملاّ رمضان وارتعش وسكت.

أملّت الزيارات المسائية خلال الأسبوع أمي المسكينة، وسمع ملاّ رمضان همسات أمه وجدته، ومع حلول المساء أخذ عصا كبيرة ووقف أمام الفرن، وأما أختي شريفة فلم تستطع أن تقترب من الفرن وبيدها

«الرداء الأبيض»، وملاّ رمضان «مسلح»، وأمي تنادي: «يا أيها الرداء الأبيض، تعال هنا»، أما «الرداء الأبيض» فلا يستطيع أن يقترب من الفرن، ولا يلبس «رداءها»، ولا يخرج من الفرن.

والحارس لا يترك موقفه، ولا يخرج «الرداء الأبيض»، وتقول أمي: ربما ذهب «الرداء الأبيض» لزيارة خالته.

وانتصر «الملاّ الباكي» على «الرداء الأبيض»، وفي منتصف الليل أصر على الذهاب إلى بيت خاله نظام، وحملت أمي هذا الولد الكبير وذهبت معه إلي الخال، وملأ الخال نظام قبعة «الملاّ» بالزبيب.

وفي مساء اليوم التالي بدأت السياحة إلى بيت «كيوانى بيبي»، وفي بيت كيوانى بيبي كان يوجد دائماً فطائر، وأعطته «بيبي» منها، وملأت منديل «الملاّ» بالسكر.

وفي الطريق عند مدخل مستودع القطن أسقط «الملاّ» منديله، وبعثر السكر على التراب، وبكى وطلب منها أن تجمع السكر من التراب.

وتمتمت أمي بكلمات غير مفهومة وهي لا تعرف ماذا تفعل.

وحينئذ ظهر شيء كبير أبيض، وبدأ يقترب منهما، خاف «الملا رمضان» ولكنه لعق تراباً مرة أو مرتين، ثم بدأ يهرب إلى جدته، وهو يقول:

- يا جدتي، عاد «الرداء الأبيض» من بيت خالته.

بعد هذا انتهت سياحات «الملاّ رمضان» ومغامرته الليلية.

وتقول أمي إنه كان جنّاً، والله أعلم!

وكانت لـ «الملاّ رمضان» أفعال كثيرة. في صندوق الملابس الجديدة كانت أمي تحفظ حلوى وشوكولاتة مربوطة في المنديل، إنها زينة السفرة إذا جاء الضيوف.

ذات يوم فتحت أمي الصندوق ورأت المنديل فارغاً، ولم تجد الحلوى والشكولاتة!

واستغربت أمي، وفكرت: «من فتح غطاء الصندوق الثقيل؟» ثم ابتسمت، لأنها وجدت أن هناك رزة غير موجودة. وقد أكل «الملاّ زمزان» كل الحلوى والشوكولاتة.

ولم تقل أمي شيئاً، ووضعت على المائدة في غرفة الضيوف زبيباً ومشمشاً مجففاً وفواكه أخرى.

وفجأة سمعت أصوات البكاء، وكان «رمضان» يبكي وقد استلقى في الممر تحت السقيفة الكبيرة، كان يبكي ويقول:

- حلواي، حلواي...

كان الولد قد أخذ قطعة كبيرة من مكعبات السكر وخبأها في سرواله، وعندما دخل دورة المياه سقطت! وهذا سبب البكاء مما جعل الجميع يضحكون!

وجاء «الجد الملاّ رجب» بحلوى كثيرة، وأعطاه...

وكبر «رمضان» وأصبح شابًا يستطيع أن يكسب مكاسب جيدة.

وكان زوج أختي يقول له دائماً:

- يا محب الحلوى! سأزوجك بنت بقاء حلوجي!..

ولم يتزوج «رمضان» بنت بقاء حلواجي، بل تزوج بنت الراعي «عرب»، واسمها «حرسندآي»، عيونها

جميلة، وشعرها الكثيف يغطي كتفها.

ومن يرَ داره يغبطه له. ومائدته مليئة دائماً بالشكولاتة والحلوى. وإذا ذهب لزيارة أصدقائه فإنه يأخذ معه دائماً كثيراً من الحلوى. والأولاد يحيطون به ويقولون:

- يا «عم زمزان» اعطنا حلوى!

وفي جيب «العم رمضان» دائماً توجد الحلوى!

* * *

الجــد والحفيد

طاغي مراد(*)
Toghay Murad

ينهض الحفيد ذو الأعوام الثلاثة قبل الجميع من فراشه... يخرج إلى السقيفة وهو يلبس حذاء أحمر وسروالاً وقميصاً أخضر... إن الذين يجلسون حول المائدة لا ينتبهون إليه، ويظل واقفاً في الدهليز قليلاً.

*) ولد في محافظة سرخان دريا عام 1948م، نشر له عدد من القصص الطويلة، مثل «الناس في ضوء القمر»، «أغنية الأرض الأم» وغيرهما، ورواية «الحقول الموروثة عن أبي»، قام بترجمة مسرحية «بنت الرجل الغني» لجيك لندن وقصص أخرى له، وكتاب «الحصان البري» لـ (سيتون طومبسون). ويعمل رئيساً للقسم في مجلة «فن وتورموش» («العلم والحياة»).

من ينظر إلى هذا الولد من الأمام ويرى أذنيه الكبيرتين - وكأنهما موضوعتان مؤقتاً - يشبهه لخاله، والذي يرى عيونه السوداء، وأنفه السمين، وجبينه الواسع الأحدب الزاهي الذي لم يعرف غماً، يشبهه لأبيه.

ينزل الحفيد على السلم بهدوء، وينظر وراءه، ثم يذهب بخطوات صغيرة إلى درّاجة نارية تقف بالقرب من باب الفناء، ويقف بجانبها. ويذكر أنه ركب مع أبيه على هذا المقعد الجميل، إن هذه الدراجة النارية أخرجت صوتاً عالياً وتحركت بسرعة، وحضن أباه من الخوف وأغلق عينيه. ها هو اليوم أيضاً يريد أن يركب هذه الدراجة النارية، ويمسك بيده المقعد الخلفي، ويشير بهذا إلى أنه يريد أن يركب. وبعد قليل يأتي أبوه ويسأله:

- إلى أين تذهب؟

- أنا أريد الذهاب أيضاً.

- إلى أين؟

- إلى العمل.

- أيوا، أمس سأل مديرنا عنك في اجتماع المعلمين، وقال لماذا لا يأتي إلى العمل؟ - قال أبوه وهو يمزح.

لم يفهم الحفيد ما قاله له أبوه، حتى إنه يسمع بعض الكلمات أول مرة، ولكنه فهم أن هناك شخصاً ما - ربما خالته أو عمته قالت: "ليأتي" ، سيذهب، إن شاء الله، سيذهب.

وحينئذ يدعس أبوه على شيء ما، وتخرج الدراجة النارية صوتاً، ويرتجف الحفيد ويرمش بأهدابه.

ويكرش وجهه، كأنه يقول: «إذا لم تأخذني معك سأبكي»، ولا ينتبه أبوه ويغادر، وتخرج الدراجة النارية دخاناً يبقى فيه الحفيد، وها هو يريد أن يرقد على الأرض ويبكي، أما جده... فهو شديد، ولا يسمح له أن يرقد على التراب، وأن يبكي حتى يرتاح، ويمسك بيده ويدخل به إلى الداخل. ومن بين الناس الذين يعرفهم كان يحب جده ولو أنه كان شديداً. ومنذ الآن سيحب جده أكثر من ذي قبل، لأنه الآن أخذ شوكولاتة من الدولاب وأعطاه إياها.

ويريد الحفيد شيئاً ما، وذات يوم ذهب جده معه إلى مكان ما، هناك بيوت عالية وناس كثيرون، وهم جالسون في الشوارع ويعرضون التفاح والخيار للجميع،

واشترى جده آنذاك ماء لذيذاً، ويذكره الحفيد حتى الآن ويلعق شفتيه. والآن يريد أن يقول له لنذهب، ولكنه لا يستطيع، لأنه لا يعرف أين كان، ويجلس على ركبة جده ويزعجه. ويقول له جده:

- اهدأ، اهدأ، انظر هناك، انظر هناك، يا...، انظر الأولاد، - ويشير إلى التلفزيون، الذي يقع في الركن.

لقد عرف الحفيد منذ قليل، أن هذا الصندوق الكبير المصنوع نصفه من الزجاج يسمى التلفزيون، ولكنه حتى الآن لا يستطيع أن ينطق اسمه. ويضحك الجد فجأة، وهو يشاهد شيئاً ممتعاً في التلفزيون، ويشاركه الحفيد ويضحك معه وهو لا يفهم ما الأمر، ويشاهد العرض ويستغرب، كيف يستوعب هذا الصندوق الصغير كثيراً من الناس؟

- يا جدي، أين هؤلاء الناس؟

- داخل التلفزيون، يا بني.

- هل في داخله بيوت؟

نعم، يا بني، نعم، كل شيء في داخله.

- هل لديهم شوكولاتة أيضاً؟

إن الحفيد الصغير يظنّ أن أفضل الأشياء المهمة والضرورية للناس هي الشوكولاتة، ولذلك فهو يقارن كل شيء في البداية مع الشوكولاتة. ويبقى سؤال الحفيد بلا رد، ويطفئ الجد التلفزيون بعد أن انتهى العرض، ويخرج إلى الفناء. ويجلس الحفيد منحنياً على الجدار بيديه، وينظر قليلا إلى التلفزيون، وهو يضع أصبعه في فمه، ويحني رأسه إلى اليسار قليلاً، ثم يقترب من التلفزيون وينظر من خلفه إلى الداخل - لا شيء، ويضع أذنه إلى جانب التلفزيون، ويستمع إليه - لا شيء. ولا يرى هؤلاء الناس، قبل قليل هم كانوا داخل التلفزيون... أين ذهبوا؟

ويستغرب وينظر داخل البيت، ويرى سيارته الصغيرة الواقفة بجانب المدفأة، ويقترب منها، ويأخذ لعبة «عروسة» لأخته ويسحبها من رجلها ويركبها على سيارته، ثم يسحبها بحبل طويل مربوط بها ويخرج إلى الفناء، وينظر إلى جده الذي يعمل شيئا ما في الركن. إنه يصنع إطاراً للنافذة، وأمامه الأدوات اللازمة للنجارة وأخشاب مختلفة الأحجام، وهو يرسم أحياناً على الخشب بقلم رصاص صغير، ثم يضعه على أذنه. ويرى حفيده

هذا ويضحك، ويبحث عن قلم ليفعل نفس الشيء ولكنه لا يجده، ثمّ يسحب سيارته ويتجه إلى وسط الأشجار.

ويراقب الجد حفيده بعينيه، ويستمر في عمله. مرّ شهران تقريباً منذ تقاعد الجد، وكرّمته الحكومة، وكان يفكّر قبل أن يتقاعد: «متى أتقاعد، وأرتاح؟» وها هو حلمه قد تحقق، لكنه لا يجد الآن مكاناً يضع فيه نفسه، ولا يعرف ماذا يفعل، والإنسان الذي تعود على العمل لا يستطيع أن يستلقي دائماً. إنه يراقب الفناء ويصلح كل ما يراه ضرورياً للتصليح - الأماكن التالفة في الجدار، والنوافذ والأبواب المعطلة، ويقوم بتقليم أغصان العنب، وباختصار، لا يرتاح إلاّ إذا أصلح كل شيء يحتاج إلى التصليح في الفناء. «هذا الإسماعيل... وأتوب إلي الله، اشتغلت في الحكومة أربعين سنة، وتعاملت مع آلاف من الناس، ولكنني خلال شهرين لا أستطيع أن أتعايش مع هذا الولد الصغير!..».

اليوم هو اليوم الثاني الذي يصنع فيه الجد باباً لقن الدجاج. يقايس الخشب بكفه، ويلخبط، ويقايسه مرة أخرى، وفي هذه المرة يحدده بالقلم، ويأخذ المنشار لينشره... «وليس مفيداً أنني تقاعدت، فعندما كنت

أعمل، كان يسألني كل يوم عشرة أشخاص على الأقل، أما الآن فلا شأن لأي أحد بي». يفكر الجد في أشياء كثيرة أخرى... ويتذكر أن حفيده ذهب إلى وسط الأشجار، فينظر إليه، ويطمئن إلى سلامته، ويستمر في عمله، ويشفق الجد على حفيده: «إنه صعب عليه، وليس هناك أولاد يلعبون معه، وأهل البيت يتركونني ويتركونه، فهل يريدون أن يقولوا: «العبا أنتما الاثنين»... لا...».

ويشعر الحفيد السمين بالملل من اللعب، فيسحب سيارته، وينظر إلى قن الدجاج، ويرى دجاجة قابعة هناك، فيرفع رجله اليسرى ويركل الأرض، ليطرد الدجاجة، ولكنها تبقى في مكانها ولا تتحرك، ويفكر الحفيد في نفسه: «الدجاجات كلها تلعب في الفناء، فلماذا هذه الدجاجة تجلس وحدها؟..».

وأراد أن يقطع يد اللعبة «العروس»، ويرميها على الدجاجة، ولكنه لا يتمكن من ذلك، فيأخذ حجراً صغيراً من الأرض، ويلقيه عليها، وتصيح الدجاجة وتخرج من قنها وتهرب، ويرى الحفيد بيضة في المكان الذي كانت فيه الدجاجة، ويمدد يده، ولا تصل، فيدخل بيت الدجاج

زاحفاً على يديه وركبتيه، ويضع البيضة في سيارته ويسحبها، ويذهب إلى جده، ويقول له:

- يا جدي، باضت الدجاجة بيضة، ها هي!

- جيد.

- وبيضتها دافئة.

ويذهب الجد والحفيد تحت العنب، وكل يمسك الآخر بيديه. وينظر الحفيد الصغير إلى العنب المعلق في الكرم، ويريد أن يقطعه بنفسه ويأكله، ويمد يديه إلى العنب مثل جده، ولكنه بعيد، بعيد جداً...

ينظر الجد إلى الحفيد، ويتذكر طفولته فجأة... ويشعر أنه طرأ في قلبه شيء... شيء ما لحفيده... ويظل ناظراً إلى جبين حفيده الواسع ووجهه الصافي...

* * *

الثلج الأبيض

آمان مختار(*)
Omon Mukhtar

السماء غطّتها السحب ، ونزل الثلج، الثلج الأبيض اللين...

تخيط العجوز فراشا وهي تعتمد على السرير. الرجل المسن أمام النافذة، يجلس منحنياً، على وجهه

*) آمان مختار شاعر وناثر وكاتب مسرحيات، ولد عام 1941م في بخارى، نشر أول مجموعة شعرية له عام 1965م، ونشر بعد ذلك أكثر من عشرين كتاباً، منها «الطيور والأحلام»، و«العروس من المدينة»، و«الوظيفة» وغيرها، ويعمل حالياً رئيس تحرير مجلة «شرق يولدوزي».

آثار إرهاق الشيخوخة، في أحضانه طفلة صغيرة ذات شعر جعدي. تنظر الطفلة إلى الخارج وهي تضع كفيها على زجاج النافذة الباردة. يهزها الرجل المسن مرة إلى الأمام ومرة إلى الخلف، ويصدر صوتا أجش. وتنظر العجوز إليهما من حين إلى آخر، ولا تدري هل يضحك زوجها أم يسعل.

يضحك العجوز، وعندما يضحك يختنق ويسعل. وتشغل الخواطر البعيدة وهو يحدق في ندف الثلج.

* * *

كانت السماء ذات سحب ورطوبة آنذاك، وكان الثلج الأبيض اللين ينزل مثل الآن...

عاد الرجل المسن الأب نعمان خان من المحطة إلى البيت، وقعت آثار الفحم على أطراف معطفه وشاربه وحاجبيه، وهو نشيط رغم كبر سنه. فتح الباب ودخل الممر شبه المظلم، ومسح الثلج عن كتفه وخلع قبعته ونفض الثلج عنها.

لا أحد في الحجرة. زوجته في المعمل.

وضع الأب نعمان خان إبريقاً نحاسياً على الفرن

الحديدي وبدأ يشعل النار. بعد لحظة غلى الشاي. على الطاولة كأس وابريق للشاي وسفرة ملفوفة. صنع العجوز شايا، وفتح السفرة. في السفرة قطع رغيف، ونصف خبز أسود. جمع قطع الرغيف ووضعها في فمه وشرب قليلا من الشاي.

كان للعجوز ابنان! توفى أحدهما في صغره. أما الثاني فذهب إلى المعركة عندما طرّ شاربه. ها هي عدة أشهر لا رسالة ولا خبر منه، خلاصة الكلام: دون أي نبأ.

تذكر الأب نعمان ابنه وتأوه. سمع البوابة تفتح، وألقى نظرة إلى الفناء عبر النافذة. تمشي مَيْرَم بنت الجار على الثلج بخطوات قصيرة. فُتح الباب وأدخلت ميرم رأسها المغطى بشال صوفي وقالت:

- يا عمي، أنا جئت... عيونها مرهقة، ابيضّ لون وجهها، ولسبب ما ترتعش شفتاها قليلاً.

- تفضلي، يا بنتي، - قال العجوز. تقرأ هذه البنت رسالة تصل من ابنه كل مرة، وهما يتذكران الشاب البطل. بدأ قلب العجوز يقلق عندما ظهرت البنت التي لم تأت منذ زمن: «بأي خبر جاءت، يا ترى؟»

رأى وجه البنت وارتجف قلبه قليلاً... ولكن من يعرف حالة العجوز إلاّ هو؟!

- هل أنت مريضة، يا بنتي؟ إن وجهك... - سألها العجوز وكأن يداً قاسية تقبض على قلبه.

- نعم، تعبت قليلا، - قالت مَيْرَم.

«إنها تكذب» - فكر العجوز وقال للبنت: - خذي، خذي خبزاً. أخذت ميرم قطعة خبز وبدأت تعضّها.

- هل أمورك في المحطة جيدة، يا عمّي؟ - سألت البنت وهي تجبر نفسها على التجاهل.

- نعم، نعم... جيدة، - قال العجوز. «هناك شيء تخفيه هذه البنت» - جاءت الفكرة على بال العجوز.

- يقول أبي إن عمك مثل الشاب، مازال قوياً. وأنا أفرح عندما يقول هكذا... أرادت أن تبتسم، لكن ارتعشت شفتاها، وهزت رأسها وظهرت قطرة دمع في عينها.

- قولي، ماذا حدث؟ - همس العجوز بهدوء.

- لا شيء، يا عمي، لا شيء. إني...

- قولي! - قال العجوز بصوت يشبه صوت أولاد يطلبون

شيئا ما مصرين. حاجباه الكثيفان ينزلان على عينيه، وتشتعل عيناه مثل النار...

- لا شيء.. استلمت رسالة، - بدأت البنت تتكلم، وأحست أنه لا يمكن ألاّ ترد على هذه العيون، - ربما أنه خطأ؛ لم أصدق...

- إنها الحقيقة! - صاح الأب نعمان خان بألم باطني. وانحنى رأسه الثقيل الأشيب. بللت مَيْرَم قطعة قماش ووضعتها على جبين العجوز، وساعدته ليستلقي في الفراش. ويرقد العجوز مستلقياً في الفراش بجانب المدفأة وعيونه شبه مغلقة ويهمس بشيء ما.

- طيب، أنا سأذهب، - قالت مَيْرَم وهي قلقة، تفكر في شيء ما، - ربما هذا خطأ، لم أصدق. كتبوا رسالة... ربما خطأ، - كأنها تتكلم لنفسها.

يسكت العجوز. اتجهت مَيْرم إلى الباب، ووقفت عند العتبة، التفتت إلى الخلف ونظرت إلى العجوز وبكت بكاء واضحاً وهي تعتمد على إطار الباب. تحرك الأب نعمان خان بصعوبة وجلس.

- إنه خطأ؛ - قال بهدوء. رفعت ميرم رأسها حيرى

ونظرت إليه. يتحامل العجوز ويبتسم كأن لم يحصل شيء. ولم تشعر ميرم بالابتسامة المزورة على وجه العجوز. - أعرف، يا بنتي، أنه خطأ... كنت مريضا أيضاً، وحدث مثل هذا. سنرى، سيصل سريعا، وسننسى هذه الأيام، يا بنتي...

رفعت ميرم رأسها. مسحت دموعها بشالها الصوفي، ومشت بخطوات قصيرة وخرجت من الفناء. وقف الأب نعمان خان، أخذ معطفه ولبس حذاءه واتجه إلى الشارع. ماذا سيفعل الآن؟! فيمن يفكر؟ وينتظر من؟ لا، لا، لا!

* * *

الطرق غطاها الثلج الكثيف. عليها آثار مختلفة كبيرة وصغيرة، متجهة إلى اليمين وإلى اليسار وإلى الأمام... آثار ناس يجتهدون لكي يتخلصوا من آلام عظيمة تعتصر قلوبهم...

دار العجوز في السوق مرة. أمام مخبز أناس كثيرون. جرحى يمشون بالعصا، ونساء، وأولاد، هنا يسيطر السكون الثقيل أحيانا، وترتفع الضجة أحيانا.

ويشبه وجه البائع المعروق النحيف بلا لون قطعة خشب، وهو يعمل دون توقف..

يمشي ولد، معطفه ممزق وعظم وجهه خشن، من هنا إلى هنا، وينظر في الناس حيناً، وينظر إلى البائع حينا آخر. ماذا يريد هذا الولد، يا ترى؟

أحني العجوز رأسه وابتعد عن المخبز. ورأى في بداية الشارع نساء اجتمعن ليبعن أشياء مختلفة، وتوجه إلى بيته.

لقي في الطريق ولدا ذا معطف ممزق رآه بجانب المخبز. جلس الولد تحت التلال، أغلق عينيه واقشعرّ جسمه من البرد، اقترب الأب نعمان خان منه وسأله:

- لماذا تجلس هنا، يا بني؟

- زوج أمي... طردني... لا يعطيني خبزاً، ويضرب أمي. طردني... أنا أشعر بالبرد، يا عمّي.

ضغط على قلب الأب نعمان خان حجر أثقل مما كان فيه. أما العجوز فرمى هذه الأحجار التي كانت ثقيلة.

- تعال، يا بني، لنذهب إلى بيتي.

رفعه الأب نعمان خان، ووضعه على كتفه رغم أن

الولد كان كبيرا ، وأتى به إلى بيته. وأجلسه على الفراش بجانب المدفأة، وفتح سفرة وقال:

- خذ، يا ابني، خذ!

ومدّ الولد يده الصغيرة الحمراء التي تجمدت من البرد ، مدّها إلى الخبز، وبدأ يعضه مسرعاً. خرج الأب نعمان خان إلى الدهليز وعاد بقبعة ابنه. خلع طاقية الولد البالية ورماها في الركن وألبسه القبعة. وينظر الولد الذي غطت القبعة أذنيه بحب وحيرة، وتشتعل علامات السعادة والسرور في عيونه البسيطة والصافية. لم يستطع العجوز أن يسيطر على نفسه أمام وجه الولد السعيد. أخذه في أحضانه، وسقطت الدموع من عيونه...

* * *

مرّت السنوات. كبر الولد، وتزوج. وأصبح العجوز ذا حفيد... مرّت السنوات!!! وبعد هذا انتصر الناس على الآلام مرات كثيرة، ووجدوا سعادتهم وفرحتهم.

وبعد هذا نزل الثلج الأبيض اللين على صدر الأرض الحار...

ذو الشعر الأزرق

ناصر فاضلوف(*)
Nasser Fazilov

حل الربيع، وبدأ الثلج يذوب، كل سنة في مثل هذا الوقت ينتقل رعاة مزرعتنا إلى مراعى (ياسّي) على شاطئ نهر سيرداريا ويقيمون خيمهم هناك. والمسافة بين

*) وُلد عام 1929م في منطقة تركستان بجمهورية كازاخستان، نشر أول قصة له عام 1953م، ثم نشر قصصاً وكتباً عديدة، منها «آق ساي» (النهر الأبيض)، و«سرطان»، و«قصص الربيع» وغيرها.
قام بترجمة قصص من الأدب الكازاخي إلى اللغة الأوزبكية، يعمل حالياً في مجلة «شرق يولدوزي».

المراعى وقريتنا ليست بعيدة، تبلغ حوالي عشرة كيلومترات. أذهب إلى هناك مع عمّي (باتشاخان) كل يومين، إن لم أذهب كل يوم. الربيع! طبعا في مثل هذا الوقت تفيض مياه نهر سيرداريا على شواطئه وتغطي الأدغال و البرك المجاورة، ويزعق الوز والبط ويحول هذه الأماكن إلى سوق الطيور.

اليوم أيضاً كنت أنا وعمّي على الجوادين في الطريق. وقد علق عمي على ظهره بندقية ذات طلقتين بعيار ستة عشر، وعلى ظهري بندقية ذات طلقة واحدة بعيار عشرين. كنا نمشي ونتحدث. ولما تجاوزنا نهر بوريجار واقتربنا من مراعى ياسّي قابلنا رجلان، أحدهما يركب فرساً، والثاني يركب حماراً، عرفتهما عندما اقتربنا منهما: راكب الفرس هو الأخ قوجقار، طبيب بيطري في مزرعتنا، وراكب الحمار هو الجد عيسى، كبير الرعاة.

- السلام عليكم،- قال عمّي باتشاخان وقد أطال تحيته.

- وعليكم... - قصّر الجد عيسى رده للتحية، - مجيئك أمر جيد، يا أخي، هيا بنا لنذهب!

قال الجد هذا وتقدم إلى الأمام وهو يحث حماره. استغرب عمي وسأل:

- ماذا حدث؟

غمز الأخ قوجقار بعينه اليمنى كأنه يقول «لنذهب». سحبنا زمام جوادنا ورجعنا إلى الخلف وفكرنا: «هناك أمر ما». نسير أنا وعمي والأخ قوجقار في صف واحد، أما الجد عيسى فهو في الأمام قليلاً.

- اعتدى الذئب على جواده، - قال الأخ قوجقار هادئا.

- كيف؟

- سوف نرى الآن.

استغربت جداً، قبل الأمس رأيت جواده بجانب الخيمة، كان واقفا ويسعى إلى الأمام.

مشى الجد عيسى مسافة قليلة، ثم جذب مقود حماره إلى اليمين ودخل بين الأشجار القصيرة، وترجل حتى نصل، ووقف بجانب جثة جواده الهالك. وترجل الأخ قوجقار وعمي باتشاخان، وأعطياني زمامي جواديهما. رأت الخيول جثة الجواد المغطاة بدمه فأخذت تصيح من الخوف وتضرب الأرض بأرجلها.

أكلت الذئاب رجل الجواد الخلفية ونصف بطنه، وعلى رقبة الجواد المسكين وشفتيه أثر أسنان الذئاب، ويبدو أن الجواد صارع الذئاب طويلاً، وتجمدت عيناه مفتوحتين، يا للجواد المسكين!..

رأى الجد عيسى هذا المنظر وهو يرتعش وقال:

- لا، لا يمكن تحمل هذا أكثر من ذلك. لا بد من اتخاذ اللازم!

- يبدو أنه ليس فعل ذئب واحد.

- آه، إنها أربعة، وأقواها ذو الشعر الأزرق، - قال الجد عيسى غاضباً، - ويسوءني أنني لا أستطيع الإمساك به. أين الصيادون؟! أين الرجال ذوو البنادق؟!

ربما أثّر هذا الكلام في عمي باتشاخان قليلاً، فقد أنزل طاقيته على جبينه، وحك قفاه. وسكت الأخ قوجقار، وأخذ كيسه المعلق على سرج جواده، وجلس على الأرض وبدأ يفتح ربطة الكيس، واستخرج منه قارورة زجاجية ووضعها على الأرض، كان فيها مادة سائلة سوداء، وعلى ورقة ملصقة عليها صورة جمجمة

وعظمتين. ثم أخذ الأخ قوجقار إبرة، كانت هذه الإبرة أكبر مما كنت أرى دائما بمرتين أو ثلاث مرات، وملأها من القارورة، وحقن ثلاثة أو أربعة أماكن في جثة الجواد، ثم استوى قائماً وقال:

- سوف نرى غداً، - وهو يمسح يديه بقطن، - سيرجع الذئب إلى هذا المكان مرة أخرى في الليل، فإن أكل مات.

- لن يأكل. يسمونه ذا الشعر الأزرق! - قال الجد عيسى حزيناً، - هذا الذئب الأبله حساس جداً، لا يقترب من مكان فيه بندقية، ويشم رائحة الدواء (السم)، ويتجنب الفخ...

- سوف نرى، - قال الأخ قوجقار وهو هادئ، - لنذهب، وسنعود غدا في هذا الوقت.

ركبنا وذهب الأخ قوجقار والجد عيسى إلى المراعي، وذهبنا إلى الصيد ووعدنا أن نعود غداً...

... وصلت أنا وعمي باتشاخان إلى المكان الموعود مبكرين، وقد هطل الثلج على الأرض بمقدار شبر. وانحنت غصون الأشجار من ثقل الثلج، وعلى الثلج آثار الصيد...

ها هناك ثلاثة أو أربعة آثار أكبر من أثر الكلب، ربما لذئب. عندما وصلنا إلى مكان الجثة، فاجأنا حدث غريب: غطى الثلج جثة الجواد ، ويبدو أن الذئاب أكلت منها ، فقد أتلفت الثلوج حول جثة الجواد ، ومزقتها عندما سحبتها من طرف إلى آخر ، وعلى بعد عشرة أمتار منها تجمد ذئبان مثل الشمع، أحدهما فوق الآخر ، وذهبنا قليلاً فوجدنا ثالثاً تحت شجرة... لما رأينا كل هذا وصل الجد عيسى والأخ قوجقار.

- ماذا حدث؟ هل حدث شيء ما ؟

- قُتل ثلاثة..

ذهب الجد عيسى وشاهد ثلاثة ذئاب وقال:

- أما قلت لكم؟ - ويهزّ رأسه، - ليس هنا ذو الشعر الأزرق. قام هذا الذئب الماكر بحيلة هنا أيضاً. ماذا سنفعل؟

- سوف نلاحقه. لن يغادر بعيداً ويترك الذئاب، لأنه تعوّد على هذا المكان، - قال الأخ قوجقار ، - إضافة إلى أن هنا جثث جرائه.

قال عمي باتشاخان: - لابد أن نلاحقه اليوم، فهو يتجنب الفخ، ولا يأتي إلى مكان فيه بندقية، ويشم رائحة الدواء، هناك طريقة. نوجّه خلفه كلباً، والكلب يأخذه، ولن ينجو. يا منصور، اذهب إلى القرية، واحضر الكلب (آق شونقار)!

اتجهت إلى القرية لأحضر آق شونقار...

عندما عدت بـ «آق شونقار» كانت الشمس قد ارتفعت بمقدار شجرتين. أخذ عمي باتشاخان زمام آق شونقار وأعطاه للجد عيسى وقال:

- كما اتفقنا، أيها الشيخ.

وأخذ بندقيته ذات الطلقتين وأعطاها للجد عيسى، وقفز على جواده وأضاف:

- سوف توجّه آق شونقار بعد إشارتي.

ركب الأخ قوجقار أيضاً على جواده بمهارة.

- لو كان فارس أو فارسان لكان جيدا، - قال الجد عيسى قلقاً.

- من أين نجد بضعة فرسان في ذروة الموسم هذه،

لا تقلق، أيها الشيخ، سوف ننجح، - قال الأخ قوجقار وهو يطمئن الجد عيسى، - علينا أن نجده أولاً.

- على كل حال... طيب، يوفقكم الله، - قال الجد عيسى ومسح وجهه بيديه، - مُرُّوا بدغل هناك.. إن لم يكن هناك، ابحثوا عنه في خميلة على شاطئ النهر، له جحر هناك.

جرى عمي باتشاخان والأخ قوجقار راكبين على جواديهما في اتجاه نهر بوريجار، وفي يد كل منهما هراوة، بقيت أنا والجد عيسى في المكان، وكان من الممكن أن نذهب نحن أيضاً، ولكن متى سمعتم عن أحد يلاحق ذئبا وهو راكب على حمار؟

دخل الفارسان في قعر دغل سريعاً، وتحول كل جسمي إلى أذن، ألتفت وأنظر إلى أي شيء يصدر صوتا. تهب نسائم الربيع بهدوء. وبدأت أعشاب جديدة تنمو من تحت الأعشاب القديمة. حميرنا لا تقف في مكان وهي تأكل نبات الشيح. ويرفع آق شونقار أذنيه وينظر حيث ذهب الفارسان كأنه يحسّ شيئا ما. ومن حين إلى آخر

يخرج لسانه ويلعق شفتيه، ويقعى ويتحرك دون صبر...

عيون الجد عيسى تنظر في نهر بوريجار، في السماء يطير طير أسود، وكأنه يسبح، وفي مكان ما تغرد قبرة. في هذا الوقت سمعت أصواتاً تطرد، بدأت أقلق، اهتزّ آق شونقار وهو ينظر حيث جاءت الأصوات، والجد عيسى يكاد يسقط عن حماره، وصحح الجد نفسه بسرعة، ولف زمام الكلب في يده ومسكه بقوة. أما آق شونقار فيضرب الأرض ويحاول أن يسعى إلى الأمام.

فجأة خرج الذئب من الدغل القريب من النهر وبدأ يقترب من جهتنا، وهو يسرع، أما الأخ قوجقار وعمي باتشاخان فقد تأخرا كثيراً. عندما اقترب الذئب منا صاح الجد عيسى بصوت عال، ولم تبق عندي قوة لأصيح، الحمد لله، سمع الذئب صوت الجد ومال إلى مراعي ياسّي، وصل الفارسان اللاحقان سريعاً.

- الحقوه! من طرف واحد...

لاحقه الفارسان، وأصواتهما كأنها أصوات عشرة أشخاص، أو خمسة عشر شخصاً. يلاحقانه في المراعى وهما يصيحان بصوت عال، ابتعد الذئب والفارسان خلفه

بسرعة. يكاد الجد يفقد صبره ويقول:

- كان من المفروض طرده من طرف واحد.

- ماذا يحدث إذا طردوه من طرف واحد، أيها الشيخ؟

- في هذه الحالة لا يستطيع أن يبتعد ويضيع طريقه ولن يغادر، - قال الجد ووضع كفه على جبينه، - لا تستطيع عيوني أن تراه... انظر، هل تراه؟

- نعم، ها هناك أحد الفارسين قطع طريقه.

- أحسن! الأمر سيكون هكذا.

- رجع إلى المراعى...

- جيد،.. الفارسان في أي جهة من الذئب؟

- على يمينه. لماذا تسأل، يا أيها الجد؟

- سأقول فيما بعد.

دار الذئب واقترب من جهتنا مرة أخرى. في هذه المرة تمكنت أن أسيطر على نفسي، وبدأت أشاهده من قريب. إنه فعلا، يناسب اسمه، ذو الشعر الأزرق، وهو فعلا، كان كبيراً جداً مثل الحمار. سمعت عن الذئاب

كثيرا ، ولكن لم أر ذئباً من قريب، ها هو اقترب من مكاننا ، وقد أخرج لسانه، ويبتعد هارباً، وهو ينظر إلى الفارسين عن يمينه. في هذه المرة صحت بكل صوتي مع الجد عيسى، ويبدو لي أن ركض الذئب لم يعد خفيفاً مثلما كان في البداية، تعب الذئب في رأيي. دار مرة أخرى وهرب من نفس الطريق. بقي آق شونقار في مكانه مرة أخرى وهو يسعى إليه.

- ألا توجهه إليه، أيها الجد؟

- حتى يتعب تماما ، ثم، - قال الجد وهو يحك ذقنه، - ستكون مهمة آق شونقار سهلةً، ويسمون هذا الذئب اللعين ذا الشعر الأزرق، قد يجرح آق شونقار.

لما دار الذئب مرة ثالثة، رفع عمي باتشاخان قبعته وهو ينظر إلينا ، وفتح الجد عيسى الزمام من طرفه، وخرج الحبل من الحلقة على رقبة كلب الصيد وبقي في يد الجد عيسى، وقفز آق شونقار إلى الأمام، وسرعان ما لحق الذئب ذا الشعر الأزرق، وعضه من مؤخرته، ونظر الذئب إلى الوراء وصاح وواصل جريه كأن لم يحصل شيء، أصيح أنا ويصيح الجد عيسى ونحث حميرنا ونلاحقه.

- والآن انتقلا إلى الجانب الأيسر! تشجنت رقبته، - يقول الجد عيسى وهو يصيح ويحث حماره.

- انتبها ، لا يهرب! هذا اللعين خطير جداً!

- لن يهرب، قطع آق شونقار رجله الخلفية.

- والآن نطلق عليه رصاصاً، أيها الشيخ، أعطني البندقية!

أخذ الجد عيسى البندقية وأعطاها لعمي باتشاخان. عندما صوب عمي البندقية أغلقت عينيّ من غير إرادة، أطلقت طلقتان متتاليتان، وصاح الذئب صيحة قصيرة وسكت. عندما فتحت عيني وجدت الذئب ذا الشعر الأزرق مغطى بدمه مستلقياً بين الأشجار ...

هكذا انتهى عمر الذئب الوحش الذي أقلق الرعاة في مراعى ياسّي، وظهرت الابتسامة على وجه الجميع، وأخذ الجد عيسى سكينه ليسلخ جلد الذئب ذي الشعر الأزرق...

* * *

مصادر ملف الأدب الأوزبكي

1) فن القصة في الأدب الأوزبكي واتجاهات تطوره؛ ن. محمودوف، وق. قهرمانوف؛ مختارات من القصص الأوزبكية، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1997م. ص 5-13.

2) الصور التي رسمتها زولفيا؛ مشرب باباييف، مقال من كتاب "تكريم المرأة"، دار «أوزبكستان» للنشر، طشقند، 1999م، ص 178-184.

● **قصائد**

3) الجميلة؛ جولبان، قصيدة، المرجع السابق، ص 92-93.

4) لا ينتهي القلب؛ إيركين وحيدوف، قصيدة، المرجع السابق، ص 99.

5) قصائد من «دفتر الحج»، عبدالله عاربوف، «العبادة»، مجموعة شعرية، دار «يازوفجي» للنشر، طشقند، 1996م. ص 12، 13، 23.

6) قصائد، محمد يوسف، من مجموعة شعرية «آخذك إلى سمائي»، دار «يازوفجي» للنشر، طشقند، 1998م. ص 8، 27، 68، 69، 116-119.

7) قصائد، محمد علي؛ من كتاب «المختارات»، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1997م. ص 29، 125-126، 199، 207-208.

8) قصيدتان، آيدن حاجييفا؛ من كتاب مجموعة شعرية وقصصية، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1998م. ص 17-18.

● **قصص قصيرة**

9) الزار، عبدالله قادري، مختارات من القصص الأوزبكية، دار «الشرق" للطباعة والنشر، طشقند، 1997م. ص 16-20.

10) أيها الولد اللص، غفور غلام، المرجع السابق. ص 31-35.

11) معلم الآداب، عبد الله قهار، المرجع السابق. ص 37-40.

12) عصيان الكنائن، سيد أحمد، المرجع السابق. ص 42-50.

13) أمانة القيامة، أولماس عمربيكوف، المرجع السابق. ص 107-114.

14) الصف، خورشيد دوست محمد، المرجع السابق. ص 243-246.

15) المسألة الحساسة، فرهاد موسى جانوف، المرجع السابق. ص 102-105.

16) الجد والحفيد، طاغي مراد، المرجع السابق. ص 216-219.

17) الوليمة، أوتكير هاشيموف، من كتاب «المختارات»، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1998م. ص 626-630.

18) رمضان، آيدن حاجييفا، من كتاب مجموعة شعرية وقصصية، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1998م. ص 226-228.

19) الثلج الأبيض، آمان مختار، مختارات من القصص الأوزبكية، دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1997م. ص 157-160.

20) ذو الشعر الأزرق، ناصر فاضلوف، مختارات من القصص الأوزبكية،

دار «الشرق» للطباعة والنشر، طشقند، 1997م. ص 95-100.

* * *

مقالات

* فن القصة القصيرة في الأدب الأوزبكي واتجاهات تطوره

* الصور التي رسمتها زولفيا

قصائد

* الجميلة
* لا ينتهي القلب
* قصائد من «دفتر الحج»
* رسالة إلى أمي وقصائد أخرى
* قصائد
* قصيدتان

قصص قصيرة

* الـــــــــــــزار
* أيـهـا الـولـد الـلـص
* مـــعــلــم الآداب
* عـصـيان الكـنـائـن
* أمـانـة الـقـيـامـة
* الـــولـــيــمــة
* الــــصـــــف
* المـسـألة الحـسـاسـة
* رمــــضـــــان
* الجـد والحـفـيـد
* الـثـلـج الأبـيـض
* ذو الــشــعـر الأزرق

1 – تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 – ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 – تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 – ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ تابع قصص قصيرة :

المترجم

د. مرتضى سيد عمروف

جامعة الملك سعود

جامعة طشقند للدراسات الشرقية

لوحة الغلاف:

الثورة الوطنية، حركة التجديد.

تاريخ الرسم: 2000 .

الفنان الأوزبكي:

عليشر عليقولوف من مواليد 1966 .

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

■ **قصص قصيرة :**

بـــــدءاً

بدأت **نـوافـذ**، في الآونـة الأخيـرة، تسـتقبـل معظم المشاركات عن طريق البريد الإلكتروني، وهذه خطوة إيجابية، تعتمد عليها كثير من المطبوعات. ونحن لا نريد أن نقصر المشاركة عليها، بل سنظل نستقبل المشاركات بكافة وسائل التواصل، نظراً لاختلاف ظروف المتواصلين معنا. غير أننا نود التأكيد على بعض المسائل التي نذكر بها الأخوات والإخوة المترجمين، ونثق بتفضلهم بالالتزام بها. يأتي في مقدمة ذلك ضرورة إرفاق النص المترجم، وتلك مسألة تؤكد عليها سياسة النشر في المجلة، لكن البعض لايزال يسهو عن ذلك، وحدث أن نشرنا بعض المشاركات، رغم عدم إرسال الأصل؛ لأن مكتبة **نوافذ** يتوفر فيها الأصل، لكن سياسة النشر لم تتغير. فنقدر للزميلات والزملاء مراعاة ذلك.

مسألة أخرى تتصل بأسلوب الكتابة. **نـوافـذ** مطبوعة عربية، تحرص قدر الجهد على الالتزام بقواعد اللغة العربية وكتابتها. وقد أصبحت علامات الترقيم تلعب دوراً مهماً، في تقديم النص بشكل أفضل. ولأنها حديثة نسبياً، فإن طرق استخدامها تختلف من كاتب لآخر. ولذا فإننا نود التذكير بحرص **نـوافذ** على الالتزام بهذه القواعد قدر الإمكان. ونأمل من الكتّاب مراعاة معظم علامات الترقيم (النقطة، الفاصلة،

علامتي التعجب والاستفهام) هي جزء من الكلمة التي قبلها، ولذلك، لا يوضع فراغ قبل هذه العلامات. ولعل جهاز الحاسب الآلي أصبح يكشف هذا الخطأ، حين نجد أحياناً أن نقطة أو فاصلة، جاءت مفردة في أول السطر، ولو ارتبطت بالكلمة التي قبلها لما حدث ذلك. أما علامة التنصيص، فإنها جزء من الكلمة التي بعدها في البدء، وجزء من الكلمة التي قبلها عند نهاية النص. والأمر نفسه بالنسبة للأقواس. نقدر للمتواصلين معنا مراعاة هذه القواعد في سبيل إخراج العمل بالشكل المأمول.

بعد صدور العدد الماضي الخاص بالأدب الأوزبكي، تلقت **نوافذ** العديد من الاتصالات عبر وسائل مختلفة، مشيدة بالعدد، ومباركة هذه الخطوة التي أقدمت عليها **نوافذ** المتمثلة في تخصيص عدد سنوي لثقافة واحدة. وبقدر بهجتنا بهذا التواصل، فإننا نود التأكيد أن ما تقوم به **نوافذ** لا يعدو أن يكون تعبيراً عن آراء مترجمينا وقرائنا، الذين يمدون **نوافذ** بمشاركاتهم، ويتابعون بوعي ونقد ما ينشر فيها.

للجميع خالص التحية والتقدير، ودعوة إلى الدخول إلى عالم النقد والإبداع القصصي والشعري في ترجمات عديدة، ومتنوعة يضمها هذا العدد.

رئيس التحرير

العدد التاسع والعشرون رجب 1425هـ – سبتمبر 2004

29

عنف العالم

جان بودريار
Jean Baudrillard

ترجمة عزيز توما

الموضوع هو عنف العالم، وهو أحداث الحادي عشر من أيلول، ولنبدأ بالبرجين التوأمين Twin Twers ومعمارهما، لأن اعتداءات الحادي عشر من أيلول يتعلق أيضاً بفن العمارة architect لقد كان البرجان صرحين من أروع صروح نيويورك، أنهاراً وأنهار معهما ضرب من فن عمارة، كذلك كل منظومة قيم غربية، ونظام العالم. ومن

غير الفائدة الشروع بتحليل تاريخي ومعماري للبرجين لبلوغ الدلالة الرمزية لانهيارهما.

وفي بداية الأمر، لماذا البرجان؟ ولماذا برجا مركز التجارة العالمي World Trade Center لقد اكتفت جميع أبنية مانهاتن الشاهقة أن تتواجه في صيغة عمودية تنافسية، من هنا نتجت بانوراما معمارية، على صورة النظام الرأسمالي، وغابة هرمية كانت صورتها الشهيرة ترتسم عند وصول المرء من البحر. هذه الصورة تغيرت عام 1973، مع بناء مركز التجارة العالمي WTC. لقد مر رسم النظام من المسلة والهرم إلى الخريطة القادحة وإلى الرسم البياني الإحصائي، وهذه الترسيمة البيانية graphisme المعمارية تجسد نظاماً لم يعد تنافسياً، إنما رقمي أو حسابي حيث اختفى التنافس لصالح الشبكات والاحتكار. يصل متوازي السطوح التام إلى 400م من العلو، على قاعدة مربعة، أو أن مستطرقة، متوازنة تماماً وعمياء - وكأن الإرهاب أعمى إنما كانت الأبراج أيضاً كذلك، أحادي الحجر monolithe يطل على الخارج ويخضع لتجهيز اصطناعي. إن حقيقة وجود برجين لا تعني نهاية كل مرجعية أصيلة. ولو كان هناك برج واحد،

فإن الاحتكار قد لا يتجسد تماماً، الوحيد هو تضاعف العلامة الذي يضع حداً في الواقع لما يشير إليه.

ثمة سحر خاص لهذا التكرار. البرجان الشاهقان يدلان مع ذلك إلى كبح للعمودية verticalite. ليس لهما نفس النسب أسوة بباقي الأبنية، يشرفان على بعضهما الواحد والآخر في تقابل تام. كذلك لقد كانت أبنية مركز روكفلر Rockefeller Center تستجلي واجهاتها الزجاجية والفولاذية وسط مرآوية لا محدودة للمدينة. الأبراج، هي، لم تعد لها واجهة ولا وجه، في الوقت الذي اختفت فيه بلاغة العمودية واختفت بلاغة المرآة. لم يعد هناك سوى علبة سوداء، متوالية مغلقة على الرقم «اثنان» كما لو أن المعمار، على صورة النظام، لم يعد يقوم إلا بالاستنساخ أو بشفرة وراثية ثابتة.

نيويورك هي المدينة الوحيدة في العالم يتعين عليها أن تعرض هكذا، خلال تاريخها، بإخلاص خارق، الشكل الراهن للنظام وكل انقلاباته. ينبغي إذاً الافتراض بأن انهيار الأبراج - حدث فريد من نوعه في تاريخ المدن الحديثة - يجسد نهاية درامية، وباختصار اختفاء في آن لهذا النمط المعماري ولهذا النظام العالمي الذي يجسده

هذا النمط. في هذه القولبة الإعلامية المحضة، المصرفية، المالية، الحسابية والرقمية، كانت هذه الأبراج بطريقة ما الدماغ، لهذا فقد استهدف الإرهابيون الدماغ، العصب الحساس للنظام.

يمر عنف العالم أيضاً من خلال المعمار، بالتالي فإن الرفض العنيف لهذه العولمة يمر كذلك من خلال هدم هذا الفن المعماري. وبعبارات تتعلق بهذه الفاجعة الجماعية، يمكن القول بأن الهلع، بالنسبة لأربعة آلاف من الضحايا، للموت في هذه الأبراج لا ينفصل عن الهلع للعيش فيها - هلع العيش والعمل في هذه التوابيت الحجرية المصنوعة من الأسمنت والفولاذ.

هذه الوحوش المعمارية العملاقة، كذا مثل مركز بوبورغ Beaubourg، مارست دائماً - تماماً مثل النماذج المذهلة للتكنولوجيا الحديثة عامة - سحراً غامضاً، إحساساً متناقضاً من الجاذبية والنفور، وبالتالي، في مكان ما، رغبة خفية في رؤيتها وهي تختفي. في حالة البرجين التوأمين، ثمة شيء خاص يضاف إليهما: تناظرهما وتؤميتهما. بلا شك، هناك في هذا الاستنساخ وفي هذا التناظر التام سمة جمالية، إنما أيضاً ضرب من

جريمة تامة ضد الشكل، ضد قضية تتعلق بالشكل ربما تؤدي، أثر حصيلة عنفية، إلى محاولة تحطيم هذا التناظر، وإعادة اللاتناظر، وبالتالي إلى الخلل.

لقد راع هدمهما لا تناظر الأبراج: هجوم مزدوج خلال بضع دقائق. ترقب بين الاصطدامين. بعد الاصطدام الأول، كان يمكن توقع اصطدام آخر. الاصطدام الثاني هو الوحيد الذي يشير إلى العمل الإرهابي. عند الهبوط الاضطراري لطائرة بوينغ، في كوين Queens، بعد شهر، انتظرت شاشات التلفزيون، والتقطت البث (على الأقل في فرنسا) خلال ربع ساعة تقريباً، بانتظار هبوط ثان محتمل مباشرة. هبوط بما أنه لم يتم، لهذا لم يكن بالإمكان معرفة فيما إذا وقع حادث أو اعتداء.

إن انهيار الأبراج يمثل الحدث الرمزي الأكبر. تخيل أن هذه الأبراج لم تسقط أو أن برجاً واحداً سقط: التأثير لن يكن على الإطلاق ذاته. البرهان الصارخ لهشاشة القوة العالمية لم يكن ذاته. فالأبراج التي كانت رمز هذه القوة مازالت تجسدها في نهايتها الفجائعية، التي تشبه الانتحار. حين بدت وهي تنهار بذاتها، كان ثمة انطباع وكأنها تنتحر، رداً على انتحار الطائرات المنتحرة.

هل تحطم البرجان أو انهارا ؟ في الواقع، البرجان يشكلان في نفس الوقت موضوعاً مادياً، معمارياً، وموضوعاً رمزياً (رمز القوة المالية والليبرالية العالمية). الموضوع المعماري تحطم، غير أن الموضوع الرمزي هو الذي كان مستهدفاً وأريد تدميره. ويمكن الاعتقاد أن التدمير المادي أدى إلى التدمير الرمزي. لكن في الواقع لا أحد، حتى الإرهابيين أنفسهم، لم يتوقعوا الانهيار الكامل للأبراج. في الحقيقة إن انهيارهما الرمزي هو الذي أدى إلى انهيارها المادي، وليس العكس، كما لو أن القوة التي كان تحمل هذه الأبراج فقدت فجأة كل طاقتها وكل عنفوانها ، كما لو أن هذه القوة المتكبرة رزحت فجأة تحت وطأة قوة أكبر وكأنها أرادت دائماً أن تكون النموذج الوحيد في العالم.

هكذا فقد انهارت الأبراج مادياً في هذه المرة وبأكملها بعد أن تعبت لأن تكون هذا الرمز الثقيل جداً. لقد تحطمت أعصابها الفولاذية وانهارت عمودياً، بلا قوة، على مرأى من انذهال العالم بأكمله.

إن الانهيار الرمزي حصل إذاً عبر ضرب من مؤامرة غير متوقعة - كما لو أن النظام بأكمله، بفعل هشاشته

الداخلية، قد أصبح على محك تصفيته الخاصة، بالتالي بات عرضة لتصفية إرهابية. لهذا فمن المنطقي والحتمي أن التصعيد في القوة يثير إرادة تحطيمها، لكن من جهة أخرى بات شريكاً في تحطيمها الخاص.

تشهد الأفلام - الكوارث على هذه الفانتازيا، وتشارك عبر الصورة والتأثيرات الخاصة، لكن الجاذبية التي تمارسها لهي علامة انتقال إلى الفعل القريب جداً - أي نفي كل نظام، بما فيه النفي الداخلي الذي يقترب بفعل قوته من الإتقان والجبروت... حتى إنه يمكن الذهاب بعيداً والقول بأن الإرهابيين نجحوا، حتى في فشلهم، في تحقيق ما يتجاوز آمالهم، وهم يخفقون في تصويب البيت الأبيض، وينجحون تماماً في ضرب البرجين. حين أخفقوا في استهداف البيت الأبيض White House، أظهروا اضطراراً بأنه ليس ذاك الهدف الأساسي، وأن السلطة السياسية لا تساوي في الواقع شيئاً، وأن القوة كان في موضع آخر.

أما مسألة معرفة ما ينبغي إعادة بنائه في مكان البرجين، فبقيت غير محلولة، لأنه ببساطة لا يمكن تصور شيء يضاهي حجم هذا الدمار ويستحقه. كان من

الصعوبة بمكان تصور انهيارهما، فلا يمكن الحديث عنهما بمقدار الحديث عن الكثير من الأعمال الفنية المعمارية. إن أغلب الأشياء لا تستحق كل هذا الدمار أو التضحية، الوحيدة هي الأعمال ذات النفوذ التي تستحق ذلك، لأن الأمر يتعلق بالكرامة.

هذا العرض ليس مفارقاً كما يبدو، إنما يطرح أسئلة أساسية تتعلق بالجانب المعماري: أي أنه لا ينبغي بناء إلا ما هو، بامتياز، جدير بالتحطيم. ادرسوا جميع القضايا باقتضاب تبعاً لهذا الاستفهام الجذري، وسترون نتيجة ذلك: ليس ثمة شيء عظيم يصمد أمام هذه الفرضية المتطرفة. وهذا يرتبط بما يجب أن يكون عليه الفن المعماري، وبما لم يعبر عنه أبداً المهندسون المعماريون: لهذا من غير الطبيعي الشروع في التشييد والبناء. لابد من الحفاظ على الطابع غير المألوف لهذا المشروع، الطابع الغريب والإشكالي، حيث عذره الوحيد هو أنه يسعى إلى طمس ذاته ويجعل من نفسه لا مرئياً.

كل شيء في بدايته. كل شيء يبدو متضامناً على نحو مباشر، وسط صدمة النقائض. ولو أخفينا هذه اللحظة من الانذهال، الإعجاب – اللاأخلاقي بلا شك،

حيث يجد الحدس المذهل نفسه أمام الحدث متضامناً عبر أبدية الصورة -، وإذا قاطعنا هذه اللحظة نفقد كل إمكانية الفهم. وإذا جاءت الفكرة الأولى كالتالي: هذا مرعب وغير مقبول، حينئذ تتلاشى حدة الصدمة ووقعها في خضم الاعتبارات السياسية والأخلاقية. إن كل الخطابات تبعدنا حتماً عن الحدث ولم يعد بوسعنا أبداً الاقتراب منه، ولا حتى من الانفجار الكبير Bing Bang أو من الخطيئة الأصلية.

أمام حدث فريد كهذا، لابد والحالة هذه من رد فعل فريد، مباشر وعبثي. رد فعل يستخدم بطريقة ما الطاقة الكامنة للحدث - فكل ما سيتبعه، بما فيه الحرب، ليس إلا شكلاً من أشكال التمييع والضعف المتصاعد. من هنا جاءت صعوبة العدول عن التعليق بشكل مباشر: أي كما لو أننا نطالب الإرهابيين أنفسهم أن يستأنفوا عملهم ببطء، وبين أياديهم المفتاح وطريقة استعماله.

بداية، الحدث هنا. الحدث والصورة هما هنا أولاً، تزامنياً، بشكل مبهم. الحدث - الصورة. الصورة - الحدث. الصورة عادة وفي عالمنا الإعلامي هي هنا في

موقع الحدث، تقوم مقامه، واستهلاك الصورة يستوفي الحدث بالوكالة. هذه الرؤية الاستبدالية هي الاستراتيجية ذاتها للنبأ - أي، في الواقع، تتبع غياب النبأ بكل الوسائل. كل شيء مثل الحرب الراهنة هو تتبع السياسة من خلال وسائل أخرى.

هكذا فإن الحرب الأفغانية ليست حرباً، إنما هي ما تقوله لنا وسائل الإعلام عنها، وهي ليست إعلاماً على الإطلاق. لهذا فإن كل شيء يتساوى، اللعبة متساوية. فغياب الإعلام يقابل بطريقة ما غياب الحرب، من خلال إلغاء متبادل كالإلغاء الذي تحدث عنه برتولد بريخت في كتابه «حوارات المبعدين».

إذاً، الصورة، في النظام الطبيعي لوسائل الإعلام، هي الملاذ الخيالي في وجه الحدث، إنها شكل من أشكال الفرار، مؤامرة الحدث. بهذا المعنى، إنها عنف خلق للحدث. بالعكس، في حالة مركز التجارة العالمي WTC، ثمة ميوعة تتعلق بالاثنين، بالصورة والحدث. والصورة ذاتها تغدو حدثية. إنها تصنع الحدث بوصفه صورة.. فهي ليست افتراضية ولا واقعية، إنما حدثية. كذلك في

حالة حدث استثنائي كهذه، هناك ميوعة تتعلق بالواقع والخيال، إذاً ليس هناك ضياع للواقع، إنما بالعكس مزيد من الواقع المرتبط بمزيد من الخيال، وبطريقة ما ثمة صلة بفعل رمزي شامل، تماماً مثلما كان يتحدث موس Mauss عن الفعل الاجتماعي الشامل.

في هذه الحالة المعقدة، تصبح الصورة مثل الحدث تماماً غير قابلة للتخيل. هذا ما ادعاه، من جهة أخرى، كل العالم وهم ينظرون إلى الأبراج وهي تتهاوى: شيء غير قابل للتخيل! ولهذا ليس ثمة تتصور ممكن لهذا الحدث. إنه غير قابل للتصور عبر هذا الخطابات أو التأويلات السياسية والاقتصادية والنفسية. وبوصفه حدثاً محضاً، فإنه يتجاوز كل ذلك. وإذا كان من غير الممكن تصوره، فإنه من غير الواقعي خصوصاً التحدث عنه – إنه في نفس الوقت غير واقعي وواقعي بإفراط. فبدلاً من إنتاج الخبر أو تعميم خبر يتصف بال «واقعي»، فإن هذا الإعلام ينتج من اللايقين لايقينية واسعة، تماماً لأنه يحطم التتابع الخطي للأحداث «الواقعية» والتتابع الخطي المتواصل للصور. وحتى بدلاً من تدفق الأحداث

السطحية والصور المبتذلة التي تتواصل معها ، فإن هذا التدفق يشير إلى توقف قطعي للصورة، توقف عنيف للعالم، توقف عنيف في محطات الإعلام.

كذلك فإنه ليس ثمة تصور ممكن، ليس ثمة نشر حدث كهذا يتعين التحدث عنه بصورة خاصة. إنه حدث مشهدي مذهل ومستتر في آن واحد. فلا نشر، بل ثمة نوع من انحراف (كنوع من ظاهرة تصدعية)، من تصفية، من فعالية صامتة بحيث هناك محاولة بالتأكيد لإضعافها وإدراجها في كل التعليقات الشبيهة بالانتقالات المرضية metatases.

في الواقع، إن هذا الحدث، بوصفه حدثاً خالصاً، فقد اختفى (كما اختفى أسامة بن لادن!). إنه محكوم بالاختفاء وسط عمل سياسي وإيديولوجي هائل من التضليل، إنه عمل مأتمي، ينبغي طمسه. وينبغي طمس كل التبعات عبر الخطاب، كما ينبغي العودة به إلى الوضع الطبيعي للأشياء، حيث كانت الحرب جزءاً منه.

إن انهيار برجي مركز التجارة العالمي WTC شيء لا يمكن تصوره، غير أن ذلك لا يكفي أن نصنع منه حدثاً

واقعياً. وأن مزيداً من العنف لا يكفي الانفتاح على الواقع. لأن الواقع هو مبدأ، وهذا المبدأ هو الذي تلاشى. الواقع والخيال أمران مبهمان، وجاذبية الاعتداء هي جاذبية الصورة أولاً - النتائج الابتهاجية والكارثية في آن هي بحد ذاتها خيالية بشدة.

في هذه الحالة إذاً، الواقع يضاف إلى الصورة كمكافأة للرعب، كرعشة هلع على الأكثر. الأمر ليس فقط مرعباً، إنما أيضاً واقعي. فبدلاً من حضور الواقع هنا أولاً وإضافة هلع الصورة إليه، فإن الصورة هي هنا أولاً، ويضاف إليه هلع الواقع. شيء كخيال على الأكثر، خيال يتجاوز الخيال. هكذا كان بالارد Balard (بعد بورغ Borges) يتحدث عن إعادة ابتكار الواقع، كالتصور الأخير المرعب جداً.

هذا العنف الإرهابي ليس إذاً بمثابة عودة لألق الواقع، ولا حتى عودة لألق التاريخ، هذا العنف الإرهابي ليس «واقعياً». إنه الأسوأ بمعنى ما: إنه رمزي. قد يكون العنف بحد ذاته سطحياً مسالماً. الوحيد هو العنف الرمزي الذي يصنع التميز. وفي هذا الحدث الفريد من

نوعة، في هذا الفيلم الكارثي لمنهاتن Manhattan يترابط عنصرا جاذبية ركام القرن العشرين: السحر الأبيض للسينما والضوء الأسود للإرهاب. بهذا المعنى، الحدث يأتي دائماً في المرتبة الأولى، وهو غير متوقع.

هكذا فإن حدث نيويورك قد تم تصوره مرات عديدة كسيناريو (البرج الجهنمي...) من قبل هوليود أو من قبل الـ CIA، لكن أبداً لم يكن تصوره كحدث ممكن، لهذا بقي غير متوقع تماماً. السيناريوهات الافتراضية قادرة على أن تستنفر كل الاحتمالات إنما ليس بوسعها أن تستنفد أبداً الحدث ذاته. والحال أن معظم الأشياء، الواقعية منها والافتراضية، لا تصنع حدثاً. إنها من مرتبة استمرارية القضايا والتأثيرات. الحدث، بالمعنى الواقعي، هو من مرتبة الانفصال والقطيعة. بهذا المعنى، كل حدث يستحق هذا الاسم هو إرهابي. إنه شكل من الانتقال إلى الفعل الرمزي، لهذا فإنه مصدر جاذبية فريدة، المعادل لجاذب غريب.

قيل إن أحداث الحادي عشر من أيلول كانت تمثل عودة الواقعي reel بشدة في عالم أصبح افتراضياً، من خلال حنين للقيم القديمة الحسنة للواقع وللتاريخ حتى

التاريخ العنيف، إنما الأمر لا يتعلق بذلك. الأمر لا يتعلق على الإطلاق بهجمة الواقعي، إنما بهجمة الرمزي، العنف الرمزي الذي يوصف بالتبادل المستحيل للموت.

هناك فرضيات مختلفة ممكنة حول الإرهاب، حول الفرضية في درجة الصفر لتلك التي أسميها الفرضية السائدة. وباستثناء هذه الأخيرة فإن هذه الفرضيات تسعى بأكملها إلى منحها معنى تاريخي، سياسي، ديني، نفسي وحتى إلى طمس تميزها.

إن الفرضية في درجة الصفر تعني أن العمل الإرهابي ليس له أهمية خاصة ولا معنى له وكان عليه أن لا ينوجد. إنه ليس إلا انقلاباً مفاجئاً في السباق العالمي نحو الخير والسعادة، وهذا يرتبط بالرؤية اللاهوتية التي بموجبها لا يغدو الشر إلا وهماً.

الفرضية الثانية تتعلق بالانتحار بين الطائشين، المتطرفين لقضية فاسدة، السيكوباتيين (مضطربي الشخصية والعقل) القتلة seriale killers الذين يتعين عليهم الإقصاء (انظر ما حدث لهم في غوانتانامو). إنها الأطروحة الأعم لمناورة الإرهابيين أنفسهم عبر قوة ما

مؤذية. أطروحة المؤامرة التي تطال فكرة مفادها أن الإرهاب لا يقوم إلا على استغلال الكراهية والحقد لكل الشعوب المظلومة لتبرير عنفه وغيظه الهدام. هذه الفكرة موجودة إنما بصورة معكوسة، في محاولة لتبرير الإرهاب كتعبير حقيقي ليأس الشعوب المظلومة في كل أنحاء العالم. فرضية أعلى، بمعنى أنها المحاولة الأخيرة لإعطاء الإرهاب دافعاً موضوعياً وبالتالي مبرراً تاريخياً. لكن إذا أمعنا النظر فيها. نجد أن هذه الأطروحة التي ترتكز على اليأس، هي نفسها يائسة. إنها تدين الإرهاب بوصفه إشارة إلى العجز، إقرار بعجز لا يمثل الشقاء العالمي إلا من أجل تدميره بحركة حاسمة.

من جهة أخرى، إذا كان ولابد من إيجاد مبرر للإرهاب أو ظرف موضوعي لإمكانية ما، حينئذ فإن الهيمنة على باقي العالم هي بلا شك هيمنة واحدة، إنما أيضاً الامتثال المضلل - امتثالنا - لتكنولوجيا متطورة، للتطور الفائق الذي يصنع من كل وجود فردي موضوعاً للامبالاة شاملة، حتى حقداً وانتقالاً مضاداً، وهذا يحصل في البلدان المتطورة جداً. وربما يكون هناك رفض لهذا الواقع الافتراضي الساحق، لهذا التفوق التقني

والاصطناعي المتمثل بالهيمنة والإذلال الخفي. كل ذلك يؤدي إلى رد فعل عنيف وانتقامي، بطريقة ما، على هذا الإفراط في واقع الشيء. في الواقع، اليأس ربما له وجهان.

يمكن أيضاً التعرف في حالة الإرهاب على صيغة عمل سياسي وإرادة خاصة، كصيغة مشروع وغاية مبررة لرفض نظام العالم. إنما بالأحرى من أجل الإعلان عن فشله وشرذمته من خلال النظام ذاته. إنها الرواية من بين أخرياتها لـ Arundati Roy، الكاتب الهندي الذي يدين هذه القوة العالمية كما يدين الإرهاب كأخوين توأمين، للنظام الذي يمثل السرطان والإرهاب.

إذاً، الإرهاب يعتبر هذه المرة كغطاء متواطئ، كآلية فعل ارتجاعي feed back، كقوة معارضة ضرورية عملياً وسط جدل شرير يؤسس الإمبراطورية كآلية جهنمية وحركة أبدية. وتأتي قوة الشر كمجدد للقوة الإلهية. هنا أيضاً يتعلق الأمر بعرض شبه لاهوتي. لدرجة يمكن الاعتقاد بأنه فيما إذا كان الإرهاب غير موجود، لابتكره النظام، ويمكن رؤية بصمات CIA، كما حدث، في اعتداءات نيويورك.. جدل يائس هو أيضاً، مادام أنه من

المفترض أن شيئاً ليس بوسعه أن يصنع الحدث ضد النظام، وأن كل نفي وكل عنف عبارة عن تواطؤ مسبق لمجريات الأحداث، المجريات الحتمية للعولمة. إنه رفض لكل تميز، لكل عنف نوعي لحظة وقوع الحدث ذاته. إنه تجريد ليس فقط لمقاصد المثلين إنما للرهان نفسه على عملهم. إنها محاكمة وإقصاء للعمل بالنسبة لنتائجه، لتبعاته المسماة بالموضوعية، إنما أبداً لقوته الرمزية الخاصة.

من جهة أخرى يمكن الإطاحة بهذا الجدل والقول بأن النظام العالمي هو الذي ينسل فيه الخاص وأن هذه القوة الإرهابية القائمة على الرفض تستفيد من كل صعود لقوة النظام لتنمو بنفسها عبر نوع من سباق تصعيدي، سباق وفق الوقت قبل اتخاذ القرار.

فإذا كان الإرهاب يدعى بأنه يحدث الخلل في النظام العالمي أو الدولة ما أسلفنا سابقاً، فإنه إرهاب عبثي. وبما أن النظام العالمي أو الدولة لم ينوجدا على درجة عالية وبحصر المعنى، ومصدر فرضي ولا استقرار، فمن غير الفائدة الرغبة في إثارة مزيد من الفوضى واللااستقرار. الخشية تكمن في تعزيز النظام ورقابة الدولة

وسط هذه الفوضى الإضافية، مثلما نجد الآن عند اتخاذ إجرا ءات أمنية جديدة في كل مكان.

لكن، هل هذا هو حلم الإرهابيين؟ في الواقع، إنهم يحلمون بعدو دائم، وإن لم يكن موجوداً، فإنه من الصعب جداً تحطيمه. مغالاة كهذه لا تبتكر، لكن الإرهاب مبالغ فيه وحصيلته ضرب من جدل مفارق: إذا كانت الدولة موجودة حقاً لمنحت للإرهاب معنى سياسياً. وبما أن الإرهاب غير موجود ظاهرياً - نتائجه هي تقريباً عدمية وطوباوية - فإن هذا دليل بأن الدولة غير موجودة. إنهاطريقة للتوقيع على نهاية السياسة وانحرافاتها، هكذا فإن من دون أدنى شك أن نهاية الحرب، نهاية مفهوم الحرب قد تم تجاوزها اليوم بشكل كبير عبر مواجهة غير متكافئة. أين إذاً الرسالة السرية للإرهابيين؟

ثمة حكاية تنسب إلى نصر الدين حيث كان يجتاز كل يوم الحدود برفقة بغلاته المحملة بالأكياس. في كل مرة كان نصر الدين يُفَتش، وتُفَتش معه أكياسه، لكن لم يتم العثور على أي شيء. وهكذا استمر في اجتياز الحدود مع بغلاته. بعد زمن طويل سأل أحد نصر الدين

فيما إذا كان ينقل بضاعة مهربة عبر الحدود. أجاب نصر الدين: «كنت أنقل البغلات...».

هكذا، هل يمكن البحث في كل أنواع تفسيرات هذا العمل الإرهابي، وفقاً للدين، للشهادة، للانتقام أو للاستراتيجيا السياسية. ماذا يختبئ هناك؟ ما هو الهدف؟ ما هي البضاعة الحقيقية للمادة المهربة؟

والحال أن الرسالة السرية هي ببساطة أشبه بالانتحار، بالمبادلة المستحيلة للموت، بتحدي النظام من خلال الملكة الرمزية للموت، بطريقة ما لسلاح المطلق. ويبدو جيداً أن برجي مركز التجارة العالمية WTC قد أدركا الرسالة وعكساها بذكاء مباشر، ذكاء عميق وتواطؤ مع الشر.

(هناك فرضية في درجة الصفر في العطالة كالفرضية الصغرى للتبدل، الفرضية العليا للتاريخ والفرضية المطلقة للصيرورة).

ما وراء كل هذه الفرضيات، لا أرى في الواقع سوى هذه الفرضية المطلقة - أسميها المطلقة بالمعنى الذي يتحدث نيتشه عن الفرضية المطلقة للصيرورة.

في حالة الإرهاب، تحول الفرضية المطلقة التفكير به فيما وراء الممثلين والعنف المشهدي كظهور تناقض راديكالي في صلب سيرورة العولمة، في صلب شيء يتعذر نفيه، في تميزه، في هذا الإنجاز الحقيقي، التقني والذهني للعالم، في هذا التطور الحتمي لنظام عالمي منجز، إنجاز للعالم بتأثير قوة حاسمة، سواء رأينا في الإرهاب بكل أشكاله قوة مضادة حيوية تتمكن من القضاء على قوة النظام - كقوة عولمة عابثة -، سواء وجدنا فيها قوة موت، أي انقسام، نفي ضد قوة إيجابية لتصالح شامل، لعالم قابل للانصهار بكامله في التبادل. بالتالي قوة تحد وفشل ضد ما نسميه المماثلة الشاملة للعالم والتي، بالتأكيد، زادت عنفاً وفتكاً، في الوقت الذي ينمو النظام تدريجياً سطوة وتماسكاً، مع وقوع حدث القطيعة حدث البرجين التوأمين Twin Towers الذي لم يزل على الإطلاق هذا التناقض، إنما منحه مباشرة بعداً رمزياً.

الفرضية المطلقة تؤكد بأن الإرهاب لا معنى له ولا هدف له ولا يقاس بالنتائج الحقيقية، السياسية أو التاريخية. ولأنه بلا معنى، حسب فهمنا، فهذا يعني أنه

يصنع الحدث في عالم مشبع أكثر فأكثر بالمعنى، بالغائية والفاعلية. تلك هي ذهنية الإرهاب واستراتيجيته المضمرة. معنى ذلك أنه لم يتم القضاء أبداً على النظام تبعاً لعلاقات القوة، ذلك هو المخيال الثوري المحتمل الذي يفرضه النظام نفسه والذي لا يدوم إلا ليقود باستمرار هؤلاء الذين يهاجمونه على ساحة الواقع التي هي دائماً ساحته. ما ينبغي فعله هو نقل الصراع إلى الإطار الرمزي، حيث القاعدة هي قاعدة التحدي، قاعدة الردة والمزايدة. وهذا يعني أنه ليس بالإمكان الرد على الموت إلا بموت مواز أو فائق. إن تحدي النظام من خلال ملكة ليس بوسعه الرد عليها إن لم يكن من خلال موته الخاص وانهياره الخاص. الفرضية الإرهابية، هذا يعني أن النظام نفسه ينتحر رداً على تحد هائل للموت والانتحار. لأنه لا يمكن للنظام ولا السلطة أن يتملصا من الالتزام الرمزي، الالتزام القائم على الرد تحت طائلة فقدان المكانة.

في هذه الحلقة المدوخة للتبادل المستحيل للموت، يغدو موت الإرهابي نقطة في بحر، إنما يثير توقاً، فراغاً، بروزاً عملاقاً. حول هذه النقطة المتناهية في الصغر، كل

النظام - نظام الواقعي والقوة - يتكاثف، يضطرب، يتكاتف ويتآلف في فعاليته الفائقة. إن خطة النموذج الإرهابي قائمة على إثارة عنف الواقع، وهدم النظام في خضم هذا العنف المتصل بالواقع. وإن كل هذه السخرية من الواقع كذلك العنف المجيش للسلطة يستهدفان هذا النظام، لأن الأعمال الإرهابية هي المرآة الجاحظة لعنف هذا النظام الخاص ونموذج عنف رمزي على حد سواء محظور بالنسبة إليه، العنف الوحيد الذي لا يستطيع أن يمارسه: أي عنف موته الخاص. لهذا فإن كل القوة المرئية لا يمكنها فعل أي شيء في وجه الموت المتناهي في الصغر إنما الرمزي لبعض الأفراد.

ما يمكنه أن يحدث تشظ في النظام العالمي، هو بهذا المعنى، عبارة عن تميزات. والحال أن التميزات ليست سلبية ولا إيجابية، فهي لا تشكل خياراً للنظام العالمي، إنها من مقاس آخر، لا تخضع لحكمة القيمة، وهي قد تكون الأفضل أو الأسوأ، منفعتها الوحيدة هي في تحطيم طوق الشمولية، لا يمكن إدراجها في عمل تاريخي بمجموعه، أصيبت بخيبة أمل إزاء كل فكر وحيد ومهيمن، لكنها فكر - مضاد وحيد. هذه التميزات

تبتكر لعبتها وقواعها الخاصة، قواعد اللعبة ما أقصده بالتميز singularite، ما هو قائم في نظام التبادل المستحيل l'echange impossible.

التميز ليس عنفاً بشدة، قد يكون بارعاً، ربما كبراعة تميز اللغات، الفن، الثقافة، الفكر أيضاً، فيما إذا لم يتغير أمام الحقيقة والواقع. لكن ثمة تميزات أخرى عنيفة، والإرهاب هو واحد منها. فهو تميز لأنه يراهن على الموت الذي هو بلا الشك التميز الأخير، التميز الجذري. في حالة الأحداث الإرهابية التي وقعت في نيويورك، كل شيء يراهن على الموت، ليس فقط من خلال هجمة الموت مباشرة – في الزمن الواقعي على الشاشات – التي تقضي بضربة واحدة على سيمولاكرات simulacres العنف والموت التي تتدفق إلينا يومياً بجرعات تجانسية، إنما عبر غزوة موت أكثر واقعية، رمزية وقربانية، أي الحدث المطلق والعبثي.

الإرهاب هو الفعل الذي يستعيد تميزاً لا يمكن اختزاله في قلب نظام نظام تبادلي معمم. وكل التميزات، سواء على مستوى النوع، الفرد، الثقافات، والتي دفع ثمن موتها هذا الانتقال العالمي للتبادلات، المنظم من قبل

وحيدة، تنتقم اليوم من هذا التحويل الإرهابي للوضع. لكن النظام نفسه هو الذي ابتكر الظروف الموضوعية لهذا الرد القاسي. عندما استجمع قواه وأوراقه، أرغم الآخر على تغيير اللعبة وقواعدها. القواعد الجديدة عنيفة لأن الرهان عنيف. والإفراط في القوة يطرح تحدياً غير محلول لنظام ما، الإرهابيون يردون بعمل حيث تبادله ذاته غير قابل للحل وغير ممكن. الإرهاب إذاً في مواجهة الإرهاب. والحال أن الإرهاب ليس العنف. إنه ليس عنفاً واقعياً، محدداً، تاريخياً، العنف الذي له سبب وغاية، إنه ظاهرة متطرفة، أي أنه موجود فيما وراء غايته، بطريقة ما: إنه أكثر عنفاً من العنف. أياً كان هذا العنف التقليدي اليوم، فإنه يعيد خلق النظام، وهذا معروف، شرط أن يكون له معنى. في الواقع إن التهديد الوحيد للنظام هو العنف الرمزي، العنف الذي لا معنى له لا يحمل أي خيار إيديولوجي. والحال أن الإرهاب لا يحمل في داخله، وهذا جلي، أي خيار إيديولوجي أو سياسي. لهذا حين يصنع الحدث، يكون هذا الحدث موضع ابتهاج خاص: عند الانتقال إلى الفعل الرمزي، لا نجد الابتهاج في الواقع أبداً أو في النظام الحقيقي للأشياء.

باختصار، وللإتمام، ومع برجي مركز التجارة العالمي WTC، سقط حاجز الحماية بشكل قطعي، وفي وسط حطام المرآة المحطمة، نبحث بيأس عن صورتنا.

كان ماركس يقول: «ثمة شبح يلاحق أوروبا اليوم هو شبح الشيوعية». ونحن بوسعنا القول: «ثمة شبح يلاحق اليوم النظام العالمي هو شبح الإرهاب».

بلا شك هناك سبب عميق وراء ذلك: وهذا ما لا يمكن تحمله، هو البؤس، الألم أو الشقاء أقل مما هو القوة ذاتها وعجرفتها. وما هو غير قابل للتحمل وغير مقبول، هو بروز هذه القوة العالمية الجديدة.

* * *

حدود قابليّة التّرجمة

ل. ج. كيلي
L. G. Kelly

ترجمة فتحي الجميل

نوقشت حدود قابلية الترجمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، بدءاً بمقدمات مترجمي كتاب «رؤيا القيامة» من الكتاب الإكليركي، التي تلاحظ بمصطلحات لا تختلف عن مصطلحات ويلس Wilss (1982: 164) أن إنتاج ترجمة مكافئة تماماً للأصل في كل تفاصيله أمر مستحيل. ويضيف إلى هذا مونسينيير رولاند نوكس أنه

بينما تسهل إزالة العناصر الأجنبية المخصوصة من ترجمة ما، فإن وضعها في أسلوب اللغة الإنجليزية المميز أمر عسير.

وكانت القضية قد نوقشت من قبل ثلاث وجهات نظر معادية غالباً، هي وجهة النظر اللسانية والفلسفية والأدبية. وتركز المناقشات اللسانية، بصفة تقليدية، على التكافؤ في المعجم والخطاب. فليس صحيحاً أن النحو لم يناقش مستقلاً عن الخطاب إلا بداية من القرن العشرين. في حين تركز المناقشات الفلسفية عادة على شروط الصحة والتكافؤ مع المرجع. وتلح الحجج الغامضة للنمط الذي دافع عنه كوين Quine على أن ذاتية الكاتب والمترجم كليهما تحدد بصفة كبيرة دقة نقل المعنى، لأن المعنى عنصر ذاتي وله أثاث ثقافي متين. وتتأتى المجموعة الثالثة الكبرى من المقاربات من وجهة النظر الأدبية التي ترى في النص إدراكاً غيشطالتياً ثاوياً في رحم ثقافي أو تاريخي. فقابلية الترجمة محددة ضمنياً بالإنسجام بين عناصر النص المصدر اللغوية ورحمها الثقافي، وليس بالتكافؤ المزعوم بين وحدات النص، وتتفق هذة التيارات الثلاثة في ثلاث أفكار. الفكرة

الأولى هي أن مشاكل الترجمة خاصة بأزواج معينة من اللغات. والفكرة الثانية هي إنكار الإنحدار من الترجمة التي لا تذلل مطلقاً إلى الترجمة الخالية من أي صعوبة. والفكرة الثالثة هي أن قابلية الترجمة مشروطة بما يجب على المرء أن يعبر عنه في لغة من اللغات أكثر مما هي مشروطة بما يمكن للمرء أن يعبر عنه في لغة أخرى. وإذا نظر إلى الترجمة على أنها فعل تواصل، فإن هذة المقاربات يتداخل بعضها مع بعض. وتعالج القضية بطريقة أفضل وفق ثلاث أفكار رئيسية، هي اللغة كمعرفة، واللغة كسلوك، واللغة كفن. وكان هاليداي ومارتن (1981: 13-16) قد توسعا في هذه المسائل.

1. اللغة كمعرفة:

تضم اللغة كمعرفة، الأنظمة المنضوية تحت اللغة، وهي المعجم والنحو والخطاب.

1.1 المعجم:

1.1.1 الكلمة كوحدة:

يقوم التقسيم التقليدي للمعجم إلى قسم قابل

للترجمة كلياً وقسم قابل للترجمة جزئياً وقسم غير قابل للترجمة، إلى حد ما، على نقاط تشابه ونقاط الاختلاف بين مراجع اللغة والمصدر واللغة والهدف. كما يقوم جزئياً على ما يحدث للكلمات حين توضع في السياق. إن الكلمات التي تكون مراجعها غير مشتركة بين مجتمعات اللغة المصدر واللغة الهدف هي طبعاً غير قابلة للترجمة كلياً. ونمثل على ذلك بالكلمات اللاتينية: consul [أحد رئيسي القضاة] وpraetor [غيبي، خارق] وaedile [قاضي في روما القديمة مكلف بشؤون البنايات العامة والألعاب والأسواق والشرطة...] وquaestor [منصب القاضي في روما القديمة، ثم منصب المحقق أو المدعي العام أو القاضي في قضايا الجرائم، ثم أمين الخزينة ومكلف بوظائف أخرى في عهد متقدم] التي ترجع إلى الوظائف الإدارية الرومانية. ويمكن أن تكون عناصر البيئة الفيزيائية غير قابلة للترجمة. إذ يمكن أن تكون snow [ثلج] وice [جليد] غير قابلتين للترجمة في لغات كثيرة من المناطق الاستوائية. ويمكن ملاحظة الأمر نفسة بطريقة مختلفة في اللغة المصدر واللغة الهدف. فالتمييز بين الكلمتين الفرنسيتين fleuve [نهر

كبير] وrivière [نهر]، وهو تمييز ذو أهمية ثقافية كبرى (فنهر السين seine هو fleuve وليس rivière)، يكون مفقوداً في الإنجليزية التي يدل فيها مصطلح river على ما تدل عليه المفردتان الفرنسيتان. ويعد نقاش شيشرو Cicero للكلمة اليونانية hedone [نشوة، لذة] في كتابه De finibur bonorum et molorum (2:3-4 و5:3) نقاشاً مثالياً لامتدادات «مكافآت الترجمة، المختلفة. فهو يختار على مضض الكلمة اللاتينية voluptas، رغم أن لها معنى تحقيرياً لا تفيده الكلمة اليونانية. ويرفض بهذه الطريقة كلمة laetitia [سعادة]، رغم إنها تعبر عن شعور عقلي وعاطفي أكثر مما تعبر عن الإحساس المادي الذي توحي به الكلمة اليونانية. ويمكن لكلمة في لغة من اللغات أن تؤدي تصورين تميز بينهما لغة أخرى، كما يتجلى في صعوبات ترجمة الكلمة اللاتينية tempus أو الفرنسية temps اللتين تفيدان time [وقت] وtense [زمن] في الإنجليزية. وتظهر مشكلة أخرى خاصة حين يتلاعب الكاتب بهذين المعنيين معاً في النص نفسة. فينبغي أن يتم تحديد معنى كلمة من الكلمات أحياناً حسب علاقته بميزة تميز المتكلم أو المرجع. فالكلمة

المؤورية [وهي لغة سكان زيلندا الجديدة [tuakana] تعني الأخ الأكبر للذكر، أو الأخت الكبرى للذكر. ويدعى الشاعر الفرنسي إيف بونيفوا Yves Bonnefoy ولسانيون متأثرون ببالي Bally أن المعجم يختلف من حيث نظامة من لغة إلى أخرى. إذ تفضل بعض اللغات، كالإنجليزية، على «مستوى الواقع» توسيط معاجمهما حسياً. وتفضل لغات أخري، كالفرنسية، على «مستوى الإدراك» توسيط معاجمها فكرياً. فينحو معجم الإنجليزية إلى التمثيل والتجسيد، في حين ينحو معجم الفرنسية إلى التجريد. ينحو معجم الفرنسية إلى البسيط والعام، في حين ينحو معجم الإنجليزية إلى الخصوصي. وتكون الكلمة الفرنسية bruit [ضجة] أفضل في الإنجليزية إن لم تترك عامة، بأن تدقق بكلمات من قبيل thump [صوت مكتوم] وbuzz [أزيز. طنين] وscreech [نعيب] وrustl [حفيف]. ومعجم الفرنسية صريح من حيث هو يركز المعنى في مكون ذهني واحد من مكونات حقل المعنى في الكلمة. أما الكلمة الإنجليزية فهي ضمنية عادة ببعض ظلال المعاني. وينتج عن ذلك في الغالب. قارن ذلك بالكلمة الإنجليزية bitterness [المرارة] التي

هي بالفرنسية بمعناها الحسي goût amer [مر المذاق] وبمعناها المجرد amertume[مرارة، كآبة]. والإنجليزية أشد عاطفية في اللغة اليومية من الفرنسية، لأن تمثيلها أميل إلى أن يكون مباشراً. والفرنسية لغة ساكنة على نطاق واسع. أما الإنجليزية فهي حركية. ويميز بعض اللسانيين الآخرين بين المعنى الساكن والمعنى الحركي. وتجد الإنجليزية أحياناً أن من اللائم إقامة التباس واه بين الشيء والعملية الاشتقاقية في كلمة من الكلمات مثل funding، فعلى الفرنسية أن تختار بين أحد النوعين: الساكن fonds [مال. نقود...] أو الحركي fincancement [تمويل].

2.1.1 البنى الجدولية:

إن مبدأ سوسير البنيوي الأهم هو «لا وجود في اللسان إلا للاختلافات». ويجد المترجم أن الاختلافات المكونة للبناء الجدولية ليست متماثلة بين لغة وأخرى. فاللغة اللاتينية تستعمل vir بمعنى «رجل» باعتبارها نقيض «امرأة». لكنها تستعمل homo باعتبارها نقيضاً لـ «حيوان». وسوف تعبر اللغات المصادر واللغات الأهداف كثيراً عن نفس الفكرة من وجهات نظر مختلفة

لكنها متشابهة بطريقة مضللة. إذ تعبر الكلمات اللاتينية عن «امرأة متزوجة» من وجهة نظر مميزة ثقافياً. فـ uxor [زوجة] هي الأكثر حيادية من بين هذه الكلمات، وmatrona تركز على المسؤولية الاجتماعية في وضع المرأة، وmaterfamilias تشير إلى مسؤولياتها تجاه أهل بيتها ومسؤولياتهم تجاهها. وتختلف الحقول الاجتماعية في مختلف اللغات حسب ما يضمن فيها وحسب كيفية ربط المكونات بعضها ببعض. فكلمة family [عائلة] كثيراً ما تكون ترجمة لاتكافئية للكلمة اللاتينية familia التي تتضمن العبيد شأنهم شأن العائلة الصريحة. وليست household [أهل البيت] بأحسن حالاً، لأنها حتى وإن كانت تتضمن الخدم حسب نموذج القرن التاسع عشر، فإنهم ليسوا متساوين رسمياً، ومن يترجم grandfather [جد] وgrandmother [جدة] إلى الروسية أو اللاتينية عليه أن يعرف ما إذا كان يحيل على والدي الأب أو والدي الأم، كما في الكلمات في الإنجليزية city [مدينة] وtown [بلندة] وvillage [قرية] التي لا توافق الكلمات الفرنسية cité [حي] وville [مدينة] وvillage [قرية. ضيعة].

من الواضح أن معظم ما ذكر أعلاه غير قابل للترجمة بسبب المميزات الدلالية الضرورية الخاصة بكل لغة. وتتعلق هذه المميزات عادة بالخصوصية الثقافية في المجالات اللغوية. إذ تستند الإنجليزية، مثلاً، نفس الموجهات إلى bring [جلب] وtake [أخذ]، وإلى come [أتى] وgo [ذهب]، ما يسبب مشاكل للمتكلم الفرنسي الذي يميز بين venir [أتى] وaller [ذهب]. لكن ليست لديه كلمات منفصلة تعبر عن to carry or lead from أو to carry lead towards. ويطالب الروسي بأن يصرح المرء بتمييزه بين اقتراح الحركة الذاتية ([ذهب] بمحض إرادته، مثلاً، على قدميه – xodit) واقتراح الحركة الموزعة (ذهب على مركبة، إلخ، ezdit). ولا يمثل هذا مشكلة حين لا يكون جزءاً رئيساً من الرسالة. إذ يكون الفعلان كلاهما مترجمين بـ «ذهب». غير أن هناك فقرة في «طفولتي» لمكسيم غوركي كان ينبغي فيها التمييز حاسماً بالنسبة إلى الرسالة. كان الصبي غوركي هنا مشوشاً بين التمييز بين الحركة الذاتية والحركة الموزعة، بالإضافة إلى بعض الالتباسات الروسية الأخرى غير

القابلة للترجمة، ووقع هزلي لا ينبغي فقدانه في الترجمة (كاتفورد Catford 1965 :96-98).

3.1.1 التّضام:

تجرى الكلمات وذلك بتضامّها ككيانات دلالية أو نحوية بطريقة غير ملتبسة عادة. وعندما لا ينزع التضام التعدد الدلالي بصفة تامة، تصبح قابلية الترجمة عرضة للشبهة أو حتى مستحيلة، كما في هذا التنبيه المنقّح في نفق لندن:

1) PASSENGERS MUST NOT CROSS THE RAILS It takes hours to untangle them if you do.

[على المسافرين ألاّ يقطعوا السكة/ إنها تتطلب ساعات لفكها إن فعلت ذلك].

لكل اللغات ضوابط للتضام يمكن أن تكون مفروضة لغوياً أو اجتماعياً. ويبدو من الغريب وصف دافيد أويستريخ David Oistrikh بأنه ace violinist [عازف كمان متفوق]، حين كان على غلاف اسطوانة منتجة في روسيا، ولم يتم تضام الكلمتين لأسباب اجتماعية. وسوف تمدد مظاهر التضام معنى الكلمة إلى

أطوال مختلفة في لغات مختلفة. إذ يعسر تقبل هذه الجملة في اللغة الفرنسية I met her three husbands ago [التقيتها منذ ثلاثة أزواج] لأن الفرنسي لا يقبل معاملة الأشخاص أو الأشياء على أنهم موجودات زمنية. ولهذا السبب تعد الاستعارة واللعب بالألفاظ والتعابير الاصطلاحية من مشاكل الترجمة الثابتة.

ويرى بعض العلماء أن حداً مطلقاً لقابلية الترجمة قد تم بلوغه، عندما لا تتلاءم بعض السمات الملازمة للمفردة المعجمية في اللغة المصدر مع اللغة الهدف، لكنها تكون أساسية في الرسالة. وهذا الموقف صحيح من وجهة نظر صورية. وكما بيّنّا في هذه الفقرة، تعد التوريات قضية من صميم الموضوع، لأن الهوية الإملائية والصوتية لكلمتين لهما معنيان مختلفان هو جزء جوهري من الرسالة. ويمكن ترجمتهما فقط بحسب وظيفتهما، وذلك بتغيير موطن التركيز في السياق، كما في (2):

2) Is life worth living? That depends on liver, (2) La vie, vaut-elle la peine? Question de foie.

[هل تستحق الحياة عناء العيش؟ هذا يعود إلى الحي: حرفياً].

ويبدو الحظ ضئيلاً جداً في أن نجد لغة أخرى تكون لديها كلمة تعني «شخص يحيى» و«عضو مفرز للمِرَّة أي الكبد» معاً في آن. لذلك على المترجم أن يراعي السياق كوحدة تورية لا ككلمة. ويوضح المثال (2) أن هناك دوماً شيئاً خسرناه، وشيئاً أضفناه. فكلمة foie ملتبسة إملائياً. لكن، بما أنه لا وجود لاختلاف في النطق بين foi [إيمان، عقيدة] وfoie [كبد، حي]، فإن الترجمة الفرنسية تنتج فويرقاً أخلاقياً أو دينياً هو غائب تماماً في النص الأصلي.

2.1 النحو:

1.2.1 أقسام الكلام:

للغات قائمات متنوعة لأقسام الكلام، تسمها بطرق مختلفة. ويكون قسم «الكلام» في اللغات التصريفية كاليونانية واللاتينية محدداً تحديداً كبيراً بواسطة التصريف، في حين يعتمد «قسم الكلام» في لغات من قبيل المؤورية اعتماداً كبيراً على حيز الجملة الذي تظهر فيه الكلمة، كما في (3). وهي تنبيه منقح آخر من نفق لندن:

3) Wet paint/ Please don’t

[الطلاء رطب/ بلل الطلاء/ أرجو ألا تفعل ذلك]

في الفرنسية والألمانية مثلاً، يجب أن تكون كلمة wet صفة أو فعلاً، بطريقة لا تخطئ، لا أن تحمل إمكانية أن تكون كليهما معاً كما في هذه الحالة. وليس هذا إلا مظهراً من مظاهر قضية أوسع، هي السهولة التي تستطيع بها لغة من اللغات أن تستعمل علم الصرف الاشتقاقي وتكوّن ما يسميه سوسير أنظمة المعجم «المبررة». وحيث يمكّن الفعل الألماني القابل للانفصال من إجراء تلاعب تأثيلي واضح بالكلمة، فإنه لا ينفع في الترجمة، إلاّ في المدخل الفلسفي. فشفافية عبارة uber setzen الهايدغيرية تضمحل في الكلمة الإنجليزية hans-late مثلاً. وتكوّن الألمانية والإنجليزية الصفات والأفعال تكويناً أيسر بكثير مما تكونها الفرنسية وكثيراً ما تكون هذه الصفات والأفعال استعارية:

4) She had the air of a girl stonily determined to get down to brass tacks. (P. G. Wodehouse).

وتجد الفرنسية أن شكل كلمة stonly ومضمونها

كليهما يمثلان صعوبة من وجهتي نظر دلالية وصرفية، وعليها أن تتصرف معها بتغيير قسم الكلام:

5) Elle avait l'air d'une jeune fille dure comme la pierre, qui voulait savoir le fonds de la chose.

[كانت لديها سمات فتاة صلبة كالصخرة، تريد أن تدرك عمق الأشياء].

2.2.1 المقولات الصرفيّة:

يمكن أن تقوم الاختلافات الصرفية عادة على الوظائفية. فالإنجليزية مثلاً تميز بين المفرد والجمع واسم الجمع (مثلاً: ship [سفينة] وships [سفن] وshipping [السفن أو الشحن بها])، في حين على الفرنسية أن تترجم اسم الجمع إلزامياً بالجمع، وحتى بالمفرد، كترجمة homework بـ le devoir [التمرين المنزلي]. ويمكن أن يثبت الجنس النحوي استحالة ذلك. ففي كتاب بوريس باسترناك «أختي»، تبدو ترجمة كلمة life منطقية شيئاً ما في الروسية التي تعد «الحياة» فيها مؤنثة، لكن من المستحيل ترجمتها إلى التشكيلية التي تعد «الحياة» فيها مذكراً. ولهذا السبب، يصور الموت امرأة مسنة في

روسيا، ورجلاً عجوزاً في ألمانيا. وفي قسم آخر، فإن الاستعمال الإنجليزي لـ she [هي] في أسماء السفن والسيارات وكل وسائل النقل الثمينة حقاً، يسقط قبل الجنس النحوي في لغة من قبيل الفرنسية أو الألمانية.

إن تأرجح قائمات أزمنة الفعل بين الزمن والمظهر والصيغ وصيغ البناء سيسبب أيضاً مشاكل في الترجمة. فالجملة الفرنسية je travaille يمكن أن تكون في الإنجليزية I work أو am working أحسب السياق. وتنتقل بعض اللغات بسهولة بين الزمن والمظهر. وقبل إعدام المتآمرين الكتيليناريين سنة 63 قبل الميلاد، سمى شيشيرو مجلس الشيوخ بـ Vixerunt، مستعملاً إياها في شكل مظهر التمام [كانوا أتموا العيش]. وربما أن لغات مختلفة ليس لها دوماً نفس الجهاتن فإنه من الصعب على الإنجليزية ترجمة الفويرقات بين صيغة الاستمرارية وصيغة الشرطية في المساعدات الصيغية الفرنسية، أي بين je pouvais [كنت أستطيع] وje pourrais [لاستطعت] مثلاً. وحتى إذا كانت للغات نفس القائمات من الجهات والأبنية تقريباً، فإن قابلية الترجمة تظل محدودة. وتكون مشاكل الترجمة غالباً براغماتية.

وكثيراً تفشل الترجمة بسبب الصيغ الاحتمالية الاختيارية في العبارات الاتباعية في اللاتينية والفرنسية، كما يفعل استعمال المساعدات الصيغية الإنجليزية (مثال: « I would like you to go » [هلا ذهبت]) حين تستعمل كمؤشرات مجاملة. وتنحو اللغات الرومانية إلى تجنب استعمال المبني للمجهول لأسباب أسلوبية. وتعد صيغ الأمر المبنية للمجهول في اللغة المؤورية أكثر لطفاً من صيغ المبني للمعلوم.

1.2.3 بنية شبه الجملة والجملة:

شغل ليفنستون Levenston (1971) برأي نوكس knox الذي يذهب إلى أن التخلص من الخصوصيات الأجنبية المميزة في ترجمة من الترجمات أسهل من وضعها في خصوصية إنجليزية. وقد تم تطوير نمطي التداخل، وهما «التساهل الزائد» و«التمثيل الناقص» كليهما باعتبارهما وسيلتي تشخيص في قسم اللغة الأجنبية. لكن المترجمين، شأنهم شأن متعلمي اللغة، عرضة للخطسأ، كتفضيل بنية مجاملة رسمية على بنية غير رسمية، وبنية مطنبة على بنية بسيطة، وللتمييز الناقص، كما في:

(6) Je n’ai pas pensé à faire rimer ces alexandrins I did not think to rhyming or I did not think to rhyme.

[لم أفكر في تقفية هذه الأسطر الإسكندرية].

وتلمح الترجمة الأولى، في هذا المثال، إلى أن الكاتب مهمل. أما الترجمة الثانية فهي محايدة. ومشاكل الترجمة هذه مشروطة، قبل كل شيء، بما تظهره اللغات من تفضيل لقسم معين من أقسام الكلام. ففي حين تفضل الألمانية الأبنية الفعلية، تفضل الفرنسية الأبنية الاسمية (بالي/ Baly 1944، القسم 3). وتوصل اختبار بارث Barth (1971) للفرنسية والإنجليزية من وجهة النظر نفسها إلى نفس النتائج، مدعماً بإحصاءات طبقت على الاسم والفعل والصفة والظرف (انظر أيضاً: نيدا Nida 1964 :207-208 وكاتفورد 1965).

ويبدو أن هناك استلزاماً بين تفضيل الأفعال والصفات على الأبنية الاسمية. ويلاحظ بونيفوا (1962) أن تواتر الصفات في الإنجليزية يعني أن ليس للإنجليزية أن تعهد بـ «القرارات الميتافيزيقية» إلى العلاقات بين الشيء والكيفية. وهكذا تبدو الكلمة الإنجليزية

criminal lawyer [محام جنائي] ملتبسة. ففي الفرنسية، تسمى هذه المهنة avo cat au criminal [محامي المجرم]، وهو بناء إضافي، في حين تعد avocat criminel بناءً نعتياً يصف المحامي بكونه مجرماً. وتعتمد ضمنية البناء على سعة شحنة التحميل في أقسام الكلام. إذ تعتمد الإنجليزية كثيراً جداً في جوهرها على الأفعال الرابطة ثقيلة التحميل، وعلى أدوات الجر التي ينبغي أن تسند إليها دلالة في لغات أخرى. وبما أن إسناد الدلالة هذا هو في الغالب إسناد براغماتي أكثر مما هو نحوي، فإنه كثيراً ما لا يمكن التنبؤ به فعلاً. وعند الترجمة إلى الإنجليزية، تعترض المترجم مشكلة عكسية، تتمثل في نزع دلالة شيء يبدو شديد التنميق. فكثيراً ما تكون طرق التصريف المفرطة غير قابلة للترجمة. ففي اللاتينية، مثلاً، يقتضي المفعول فيه الأداتي ضمنياً (أي المفعول فيه الخالي من الأداة ab)، حين يستعمل عوضاً عن بناء قائم على فاعل حقيقي، أن يتخلى المرء عن الحق في أن يعد من البشر، كما في «المقطوعة الهجائية» لجوفينال et assiduo rupta lectore columnae :13: 1 Juvenel [وتحطمت أعمدة الكتاب من قبل القارئ المجتهد].

4.2.1 بنية الجملة:

يؤكد جيل ماروزو Jules Marouseau أنه إن طلب من المرء أن يبين كيف يتطور التفكير خلال بناء الجملة، فعليه أن يترجم الاتباع. فيما يبدو للمرء طولاً وتعقيداً منطقيين في اللاتينية والألمانية، سيبدو للقارئ الإنجليزي أو الفرنسي تمطيطاً. ويتسبب مبدأ ماروزو في صعوبة حين يكون نحو ربط العبارة (شبه الجملة) واتباعها مختلفاً بصفة ملحوظة بين اللغات والمصادر واللغة والهدف. ونقاط القضية هي:

(أ) الخطية النسبية لجملة من الجمل. فقد تمت محاكاة أسلوب اللاتينية الدوري (وهو أسلوب دائري يسعى إلى شد الانتباه، حتى تحسم الجملة بآخر عنصر فيها)، محاكاة واسعة في لغات أخرى في فترة ما من الماضي. وكما يقوم فن النثر اللاتيني على الدورية بأبنية متداخلة يتدفق بعضها من بعض، يقوم فن المترجم الأساسي، عند مواجهة النثر اللاتيني أو المُلَيْتن، على تحويل الدورية إلى جمل خطية بتفكيك التشابك في الأبنية المتداخلة.

(ب) إن التوازن بين الإرداف والربط الأداتي والربط الإقحامي متفاوت دوماً بين لغة وأخرى. ، فاللغات الاسمية، كالفرنسية، تفضل الاتباع باستعمال أشباه الجمل. أما اللغات الفعلية، كالإنجليزية والألمانية، فتفضل العبارات (clause). وترتبط مظاهر تفضيل الإنجليزية الشديد للإرداف (مقارنة بالفرنسية) ارتباطاً وثيقاً بضمنيتها المنطقية.

(ج) التعدد الدلالي في أدوات الربط. إذ توفر أدوات الربط النسقية والاتباعية إمكانات مختلفة، حسب براغماتية الجملة دوماً. ف and مثلاً يمكن أن تكون في معناها الذاتي استدراكية أو اتباعية. وبالتالي قد يفرض المترجم إلى الفرنسية أو اللاتينية تفسيراً معيناً لها.

3.1 الخطاب:

يمكن أن تكون النصوص بنية نحوية سليمة جداً ببنية خطاب غير طبيعي. وتتوقف هذه الطبيعة على مدى رسوخ الضبط المسلط على تدرج القارئ في تلقي

النص. وتضع البنى الخطابية، بمعايير مختلفة، حدود المقروئية في اللغة المصدر واللغة الهدف. وتعرف المقروئية عن طريق طول الجملة ومتتالية الإخبار وآليات التماسك والتناسق. وتنتهك هذه الجملة المترجمة قواعد الإنجليزية في هذه المعايير الثلاثة جميعاً:

7) under the circumstances and following the procedure a selection committee for a Dean will have to be struck to which the Faculty Counci should elect two members, one least being a full or associate professor.

هذه الجملة شديدة الطول بكل جلاء. وتتبع آليات الإخبار وآليات التماسك فيها آليات الإخبار والتماسك في الفرنسية:

8) Dans les circonstances, il nous faudra mettre sur pied un comité de sélection pour le poste du doyen, qui selon la procédure ci-jointe, comportera deux membres élus par la Conseil de votre faculté. Au moins un de ces deux enseignants devra êtra agrégé ou titulaire.

[في هذه الحالة، سيكون علينا أن نعقد لجنة

لاختيار منصب العميد الذي سيتألف، حسب الإجراءات المرفقة، من عضوين منتخبين من قبل مجلس كليتكم. ويجب أن يكون أحد هذين المدرسين، على الأقل، مبرزاً أو أستاذ كرسي].

وقد وصف ألبير دوزا Albert Dauzat الفرنسية بكونها «لغة مترابطة». وحسب هذه القاعدة، يعد الأصل الفرنسي نثراً واضحاً جداً. لكن النص الإنجليزي يحاكي طرق الربط فيه، ويقترف كل الجرائم التي وصفها ليفنستون، وخصوصاً الإفراط في استعمال الصيغ الرسمية. إن إقاع الجملة، في كل اللغات، وسيلة أساسية من وسائل التماسك. إنه هذا التوازن الذي يجعل قيام الأبنية الدورية ممكناً في لغات مثل اللاتينية واليونانية. لكنة لا يمكن أن يستبقى في اللغات المعاصرة، لأنه قائم على مبادئ مختلفة تتصل بإيقاع الجملة (غرانت Grant 197). وكما في الفقرة أعلاه، يقود الكاتب الفرنسي أو اللاتيني قارئه عبر نصه بواسطة واسمات خطابية موضوعة بطريقة استراتيجية. وهي واسمات يمكن للمترجم الإنجليزي أن يحتفظ بها خوفاً فقط من أن تبدو مفتعلة أو سخيفة كما بدت أعلاه.

2. اللغة كسلوك: البراغماتية

يحاول سنيل هورنبي (1988: 41) أن يبرهن على قابلية الترجمة مشروطة بالدرجة التي يكون فيها نص من النصوص منغمساً في ثقافته. فبعض أنماط النصوص يكون موصولاً بثقافته، وبعضها الآخر، كالنص العلمي، سيكون مستقلاً عن ثقافته على نطاق واسع جداً. وتتوقف قابلية الترجمة على مدى إمكانية دخول النص الهدف إلى الإدراك الغيشطالتي الذي يمتلكه مجتمع المترجم. ومن الجلي أن الواقعة التي تكون خصوصية في مجتمع اللغة المصدر هي واقعة غير قابلة للترجمة، حتى إن كانت قابلة للتفسير. وتقوم صورة العهد القديم المتواترة عن الإنقاذ من الحفرة (انظر: زكرياء. 11:9) على منهج شرقي في ترك المساجين مثبتين بإلقائهم في حفرة. وحيثما ظهرت واقعة مماثلة، ستحدد المواقف الاجتماعية قابلية الترجمة. ففي مجتمع قد يفرض فيه على المالك ربط القطط أيضاً في رسن، من الصعب أن تكون لديه أدنى فكرة عن الوحشية المفرطة تجاه كلاب الشرق الأوسط المنبوذة، وعن الانحطاط القصي الذي يعانيه الشحاذ الذي تلعق الكلاب قروحه (إصحاح لوقا:

21:16). إن ما يمكن للمرء أن يقوله في وضعية معينة يختلف من لغة إلى لغة. فانبطاح بليني Pliny المتملق أمام الإمبراطور الروماني تراجان Trajan يبدو أسخف من صيغ الإطراء في الإنجليزية (غرانت 1987: 86).

وتختلف صيغ الإطراء من إسراف متكلم الإنجليزية الأمريكي الشمالي النسبي في التعبير عن العاطفة، إلى نظرة المتكلم الهندي الصامتة. إذ لا حاجة في كثير من اللغات إلى عبارات من قبيل «شكراً لك». وتعد الصيغ الرسمية والصيغ غير الرسمية قضايا مثيرة للجدال، من قبيل ما يقوله المرء في وضعية معينة. وتؤكد ذلك تأكيداً هذه الجملة (9) المأخوذة من طبعة موسيقية ألمانية:

9) This edition attempts to restore what is presumably the original guise of the piece, and to make a musically significant piece playable by two melody instruments and a thorough bass.

[تحاول هذه الطبعة أن ترمم ما يفترض أن يكون الصورة الأصلية للمقطوعة، وأن تجعل المقطوعة الدالة موسيقياً قابلة للعزف باستعمال آلتي لحن ومغن ضليع جهير الصوت].

وليس حياء هذه الطبعة بأفضل إنشاء في الإنجليزية، فقد يكون السابق أفضل في (10):

10) This edition for two melody instruments and thorough bass seeks to reconstruct the original version of this interesting piece.

[تنشد هذه الطبعة التي أنجزت بآلتي لحن وأداها مغن ضليع جهير الصوت أن ترمم النسخة الأصلية لهذه المقطوعة المهمة].

لكن السؤال هو ما إذا كان من الممكن قول هذه الجملة في الإنجليزية أصلاً. فالقضية هي كيف يقارب المرء المتلقي. فإخفاء المعلومة، وإصدار الأوامر، وإبداء الالتماس تتم كلها بطرق مختلفة في اللغات المختلفة وفق الأثر المرغوب في تحقيقة (ماروزو 1987).

3 - اللغة كفن:

يرى البعض أن الاختبار النهائي للترجمة هو ما إذا كانت تلائم الإدراك الغيشطالتي للمجتمع الهدف بجماع تجربته وإدراكه التام (سنيل هورنبي 41:1988 وما

بعدها). ويفضل آخرون، من أمثال بونيفوا (1962)، ترجمة تحقق التوازن بن الإدراك الغيشطالتي في اللغة المصدر واللغة الهدف. ويشكو بونيفوا من أن المترجمين الفرنسيين قد أضاعوا قوة شكسبير وحسه الواقعي والمباشر من خلال طبيعة الوسائل اللغوية في نقولهم (بونيفوا 234:1962). وهذه علامة أخرى على العرف الأدبي. إذ سيفرض المترجمون الفرنسيون الغموض الراسيني على أعمال شكسبير. وقد تحقق الأمر نفسه في عدة تطبيقات براغماتية عى الترجمة. وهي أن الإبقاء على «المعنى اللغوي الأول» في نص مترجم تحدده انتظارات متقبلي اللغة الثانية. ويناقش مرمريدو Marmiridou (1987) القضية في علاقتها بإعلانات الخطوط الجوية لمسافريها. إذ ستكون طرق تقديم المعنى والمعاني أنفسها معدلة أحياناً من القائمة العقلية لدى المترجم والقارئ. ويصنف ويلس (1982 :169) آثار تصورات المترجم في «الأسلوب الفردي». فليكسب تيودور دي باز Theodore De Baze في إنجيل جنيف 1556 السلطة الإنجيلية لصالح رفض حركة الإصلاح

للتبتل الكهنوتي، ترجم التعبير اليوناني sub gunaisci بـ cum uxoribus suis، ليظهر أن الرسل ينتظرون في غرفة الطبقة العليا بأورشليم رفقة زوجاتهم (أعمال الرسل: 14:1). وهي ترجمة ممكنة للنص اليوناني. لكن الأناجيل الكاثوليكية ترجمت cum muilieribus بـ with the women [مع بعض النساء]، وهي ترجمة ممكنة أيضاً، لتجنب قضية التبتل الكهنوتي. وثمة حدود لمدى إمكانية ترجمة الشكل الأدبي. فقد استهلكت، من جيروم Jerom إلى دانتي، النقاشات عما فعلته الترجمة النثرية بـ«كتاب المزامير». إن السؤال عما إذا كان ينبغي ترجمة البيت الشعري إلى نثر، أو ترجمة النثر أحياناً إلى بيت شعري، هو سؤال مهم جداً في نهاية القرن العشرين. وقد قيل، مثلاً، إن الشكل الذي يناسب تمام المناسبة القصيدة الملحمية القديمة هي الأقصوصة النثرية الحديثة. وحتى إذا اختار المرء ترجمة البيت الشعري نثراً، فإن اختيار الشكل الشعري يثير مسألة شائكة تتعلق بالربط بين المضمون والشكل (بونيفوا 1979). وقد اقترضت بعض الأشكال النثرية العالية الأسلوب من لغة إلى لغة. فالسونيتة

الإيطالية [قصيدة تتألف من 14 بيتاً]، مثلاً، انتشرت انتشاراً واسعاً خلال عصر النهضة، وتجذرت تجذراً عميقاً في الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية. لكن القالب الصوتي للغات المتقبلة يحد من اختيار البحر. فاللغة المؤقتة مقطعياً، مثل الفرنسية التي تشكل الحساب المقطعي للسطر الشعري أولاً، تسم السونيتة بنغمة مختلفة عن الإنجليزية، وهي لغة مؤقتة نبرياً. وقد كانت محاكاة البحور التقليدية مصدر خلاف طيلة أربعة قرون. فالمشكلة الكبرى هي أن هذه البحور مقامة على طول المقطع، لا على عدد المقاطع أو نبر الكلمة. ويرى بونيفوا اختيار البحر كما لو أنه انطلاق من مجرد أصوات إلى الإدراك الغيشطالتي الأدبي لمتقبل اللغة. وهو موقف يتناغم مع موقف أولئك الذين يرون في الترجمة تواصلاً.

وكثيراً ما يدخل اللعب بالأصوات بعداً آخر من أبعاد المعنى. فهناك جمل كثيرة من كتاب «يقظة فينيغان» لجويس (Joyce) غير قابلة للترجمة، لأن تورياته غالباً ما تقحم أكثر من لغة واحدة. ومثال ذلك:

11) Men, teacan a tea simmering? Teapotty teapotty.

توحي هذه الجملة، لأن قراءة، بصورة أساطيل تجثم حول إعداد أنيق غير منتظر للشاي في صحيفة تن قديمة. لكنها يمكن أن تُقرأ بعد ذلك وكأنها من اليونانية الحديثة:

12) Men... ti Kanete semera? Tipote tipote.

ومعناها: «من جهة أولى... ماذا تفعل اليوم؟ لا شيء. لا شيء». وهذا مثال ربما على عدم قابلية الترجمة المطلق، من حيث الشكل والوظيفة، بما أنه سيكون من المحال بالتأكيد العثور في لغة أخرى على ترجمة للكلمات الإنجليزية التي يمكن قراءتها أيضاً كقراءة النص اليوناني نفسه. ومثيل ذلك أن مترجمي النصوص المعدة للغناء يجدون أنفسهم مشدودين إلى ردة فعل الملحن تجاه اللغة الأصلية. إذ يبدو فاغنر Wagner في الفرنسية مثلاً غريباً غربة فورية Fauré في الألمانية، لأن وقع النغم في كل حالة مصمم وفق وزن النطق ونماذج الأداء في اللغة الأصلية. لكن بما أن محاولات إحراز التكافؤ equivalence تؤثر في قابلية الترجمة، فليس بإمكان

المرء إلا أن يحكم على حدودها، وفق تفير جاكوبسون Jackobson للرقعة الرومانية: Traduttore traditore [إن المترجم لخائن]: ما هي القيم التي يضطر المترجم إلى خيانتها في نص معين؟

* * *

صور من الأدب الإيرلندي المعاصر

كريستين جورديس(*)
Christine Jordis

ترجمة عز الدين الخطابي

إن عدد سكان إيرلندا يساوي نصف عدد سكان لندن تقريباً. والحال أن الأدب الإيرلندي أنجب منذ بداية هذا القرن أربعة أدباء حائزين على جائزة نوبل وهم وليام باتلر ييتس سنة 1923 وبرنارد شو سنة 1925 وصامويل بيكيت سنة 1969 [ومسقط رأس هؤلاء الأدباء الثلاثة

*) أستاذ باحث وعضو اتحاد كتاب المغرب.

بمدينة دبلن Dublin مثلهم في ذلك مثل جويس Joyce وسينج synge ووايلد wilde] إضافة إلى الشاعر سيموس هيناي S. Heaney القادم من منطقة ديريDerry شمال الجزيرة ورغم التحفظ الذي قد يبديه المرء إزاء العلاقة القائمة بين قيمة أدب بلد ما، وعدد جوائز نوبل التي أحرز عليها كتاب هذا البلد، إلا أن ذلك لا يمنع من قبول حقيقة كون الأدب الإيرلندي يتمتع بالحيوية منذ عشرات السنين. وخير دليل على ذلك، الترجمات العديدة التي يقوم بها شعراء ومترجمون لأعمال ييتس وسينج(1) والإخراج المسرحي المتجدد لأعمال وايلد وبيكيت وكذلك الدراسات النقدية والبحوث الأكاديمية والندوات والملتقيات الأدبية المتنوعة حول جويس(2).

هذا دون أن ننسى الكاتب شين أوفاولين Sean o'Faolin [1900-1991] الذي عمل في صفوف منظمة الجيش الجمهوري الإيرلندي IRA أثناء الحرب، وانتقد بعنف كلاً من المجتمع والسياسة والدين المسيحي بإيرلندا، وكتب أدق وأروع القصص التي عرفها الأدب ببلاده.

وكذلك الكاتب فلان Flann o'Brien [1911-1966] مؤلف «موسم إيرلندي» و«الشرطي الثالث»[3] والذي تميز بإفراطه في الشرب وتفننه في المخاتلة وبتوفره على مخيلة مقلقة وعلى ذكاء ثاقب، وهو الذي قال عنه جويس: «إنه كاتب عظيم يتسم بروح حقيقية للفكاهة».

وأيضاً إليزابيث بوين Elizabeth Bowen [1899-1973] التي حاولت، مثلها في ذلك مثل فيرجينيا وولف Virginia woolf بلوغ حقيقة من طبيعة شاعرية. إذ إن عبارتها الواضحة والمتقنة تبدو متضمنة بنوع من العناء لخلجات الحياة القوية.

إن أعمال هؤلاء الكتاب تقرأ بشكل جيد داخل إيرلندا نفسها، وهم يحظون بالحب ويشكلون موضوعاً للتعليق والنقاش الحماسيين. وإذا ما حدث أن وجد مقهى من مقاهي شوارع دبلن لا يحمل اسم جويس أو اسم إحدي شخصياته، فإن هذا الخطأ يتم تداركه بسرعة. وأما داخل هذه المقاهي، فتجد رسوماً حائطية فظة لملامح جويس، ييتس، بيكيت أو فلان أوبريان، شبيهة بالرسوم التقريبية لوجوه المجرمين الموجودة بمخافر الشرطة بل إن

رجال السياسة أنفسهم يستشهدون بجويس وبخلفائه من الأدباء في كل مناسبة وبحماس شبيه بالحماس الذي كان يبديه رجال الكنيسة أثناء تنديدهم بهؤلاء الأدباء.

غير أن وجود مثل هؤلاء الأسلاف لا يخلو من سلبيات، وقد رسم درموت بولجر Dermot Bolger وهو من بين الكتاب المرموقين ضمن جيل الشباب ومؤلف لمنتخبات من الأدب الإيرلندي المعاصر بعنوان The Picador Book Of Contemporary irish Fiction (1994) لوحة قاتمة عن إيرلندا الشغوفة بأدبها، حيث قال «إننا لا نتقاسم مع جويس مدينة وبلداً فحسب بل إن كل قارئ يريد أن يجد في كتبنا نفس التيمات التي كانت تشغل هذا الأخير وجيله من الأدباء، مثل الكاثوليكية والنزعة الوطنية ودور الفنان، إلى درجة أن النقاد يحاكموننا على الطريقة التي نتناول بها مواضيع، هي غائبة فعلاً عن مؤلفاتنا.

إننا لا نعرف عن الأدب الإيرلندي سوى أن تيماته تدور حول الحرب والدين وشعور الندم والوحدة والخوف. وهذه التيمات مستوحاة من الخيال وتنجذب نحو الأرض وتاريخها، كما أن إيقاعها هو نفس إيقاع اللغة الإيرلندية

المخترقة لها. فنحن نتوفر على صورة لهذا الأدب، ملونة بالرمادي والأخضر، حيث يحصل الامتزاج بين المطر والعشب والفحم النباتي والتراب والبرق والنبتة المعرشة، وهي ألوان تعكسها أشعار سيموس هيني. وتسمح لنا هذه الصورة بتخيل الرواية النوذجية التالية: في أقاصي ريف غارق تحت المطر، يتصارع أفراد عائلة خاضعة لسلطة الأدب و«ينهشون» بعضهم بعضاً. وتزداد حدة الانفعال بفعل قوة المحركات الجاثمة على صدورهم نتيجة الضغط الذي تمارسه الكنيسة المتنفذة. وهؤلاء الأفراد هم أسرى لذكرى غلطة ارتكبوها أو لأشباح منبثقة من الماضي، تسكنهم باستمرار، وهي أشباح الأخوة والأصدقاء الذين لقوا حتفهم أثناء الحرب والذين تعرضوا للغدر ربما.

ويشتكي درموت بولجر من كون كل المختارات الأدبية المنشورة بانجلترا تحمل في صفحاتها الأولي تمثيلاً لصلبان صلتية Croix celtiques مكسورة أو لحمير يلوكون أشواكاً، وقد يتعلق الأمر بفتاة صهباء الشعر تقيم بالمستنقعات أو ببحارة متحلقين حول شراب محلي.

إن هذه الصور السلبية تعبر عن واقع مع ذلك، وهو

واقع تأثير قوة الماضي والتقاليد والأرض بل والمناخ نفسه، تأثير ليس باستطاعة المرء التخلص منه ولو لجأ إلى نيويورك أو لندن أو أبعد نقطة في العالم.

في الستينات توقفت هجرة الإيرلنديين مؤقتاً، حيث أصبحنا أمام جيل ناضج يرفض الاغتراب، كما يرفض الحط من قيمة مواهبه وتبديدها بالاشتغال في المطاعم بالمهجر. جيل لم يكن لديه ما يخسره، وكل ما كان يرغب فيه هو فهم الكيفية التي تسير بها الأشياء.

وخير دليل على ذلك شعور الغضب الذي عبر عنه جون ماك كاهرن John Mc Gahern [المولود بدبلن سنة 1935] ضمن روايته الصادرة سنة 1965 تحت عنوان «المظلم» وهي الرواية التي منعتها الرقابة فور صدورها. وتتحدث وقائعها عن أب «ذي سحنة غاضبة» وقد تهيأ لجلد ابنه بحزام غليظ بعد ترهيبه بأقذع الشتائم. بعدها سيتم وصف المداعبات التي سيتعرض لها الطفل على فراش جلاده وما سيستتبع ذلك من ليالي بيضاء مليئة بالرعب والقرف.

وفي الرويات اللاحقة، سيعيد ماك كاهرن نفس

المناخ العنيف، وسيكون مصدر إلهامه هو واقع الريف الإيرلندي الكئيب، بفعل المطر وانعزال المزارع والقرى داخل مشهد الطبيعة الضبابي، والفقر ورتابة الحياة وإحباطات الرجال التي لا تزيدها العزلة إلا تفاقماً.

إن الحب المخادع والشعور بالذنب وخصوصاً الحقد والخوف المرتبطين بالعجز، كل ذلك يعشش داخل اللاشعور «المظلم» أو يتحرر عبر مصادمات مأساوية. يتعلق الأمر هنا بإيرلندا القروية حيث تسود الكاثوليكية ومعها قساوتها، وأيضاً بإيرلندا كما وصفتها إدنا أوبريان Edna o'Brien [المولودة سنة 1932 بغرب البلاد] ضمن ثلاثيتها «فتيات الريف» التي ترجمت إلى الفرنسية ما بين سنوات 1960 و1988.

فالتيمات الحاضرة بأعمال أوبريان، تخص الحياة المكلومة والرذائل المستورة وهي بمثابة أسرار يترقبها محيط «الأصدقاء» لنشرها أمام الملأ. [يتجسد هذا المحيط عبر المجموعة القروية الصغيرة، الحاضرة بقوة في أعمال وليام تريفور William Trevor].

إن تيمة الغريزة المكبوتة - كما هو الأمر في

كتابات ماك كاهرن - أو السرية والشقية، الخادعة والجانية، تتجدد باستمرار بفعل رؤية دقيقة ورغبة جسدية في نفس الوقت. لذلك تسود قساوة غير ملموسة بل وغير مدركة، كأساس للعلاقات الإنسانية القائمة.

وتعتبر هذه القساوة، السمة المميزة لأعمال مولي كين Molly Keane التي ولدت مع مطلع هذا القرن، وأصدرت كتباً في الثلاثينات تحت اسم مستعار وهو م.ج. فاريل M.G. Farrel ثم اختفت مدة أربعين سنة، لتظهر من جديد سنة 1981 باسمها الحقيقي، وتصدر بعض الروايات التي تقدم تصوراً مكثفاً وبصيغة كوميدية لاذعة، عن المواضيع الوثيقة الصلة بإيرلندا.

وهو ما ينطبق أيضاً على المناخ الخانق الذي يصفه وليام تريفور [المولود سنة 1928] في روايته «صمت الحديقة» (1988) وإن كان وصفه أقل عنفاً. لكن التيمات التي تتم معالجتها تظل هي نفسها: فهناك قضية الدين وعزلة المساكن الريفية ومشهد التفكك الأسري، إضافة إلى مأساة الحرب أي ذكرى الشر المقترف والمحتمل أو الموروث. فالعنف والجريمة والندم، مظاهر مدركة من خلال التدهور الفظيع للأماكن، وعبر القساوة

والخوف اللذين يبدوان وكأنهما منبثقان من التراب نفسه. وهذه المظاهر تطبع مسارة الرواية، إلى أن يتم الكشف عن الخطيئة وعن السر، والذي يعني التضحية النهائية المتمثلة في زواج مثير للضحك، يعلن عن نهاية مرحلة وعن نهاية الأسرة ذاتها.

إن انهيار المسكن العائلي ونمط الحياة بإيرلندا المنقسمة بفعل الحرب، يشكل أيضا تيمة رواية «معبد المجانين» (1989) لمؤلفها B. Coutaz وإلى حد ما تيمة روايات جنيفر جونستون Jennifer Johnston فالماضي يسكن شخصيات هذه الروايات، مثلما تسكنهم الأموات، ويتم ذلك ضمن تواصل حتمي يكون فيه الواقع الحاضر مقصياً.

وإذاً، ألا نلمس لدى هؤلاء الأدباء، مستوى أصيلاً من التفكير في واقع إيرلندا؟ وكما يتساءل الناقد برنار لفين B. levin ألازالت هناك إمكانية للقيام بمثل هذا التفكير؟

وكيفما كان الحال، فإننا نستشعر وجود تأمل شاعري ورفيع حول قساوة التاريخ والعدوانية الإنسانية وحول زمنية ولاواقعية L’irréalité الأشياء.

إن هذا التقليد الأدبي، سيجد اليوم من يمثله في شخص الأديبة جوليا أوفاولين Julia o'Faolain [ابنة الكاتب شين أوفاولين]، وذلك ضمن روايتها «أناس بدون أرض» [ترجمت إلي الفرنسية سنة 1995]، التي أعادت فيها إحياء واقع إيرلندا المتروكة منذ زمن سحيق للألم وللجنون. وأيضاً في شخص الكاتب أوجين ماكبي Eugène Mc Cabe الذي يضع في روايته الرائعة «Death and night in gales» [1992]، تقابلاً بين الريف الهادئ، المتوحش، ذي النسمة الطيبة، وبين جحيم حياة منعزلة تسود فيها المآسي والصراعات والثمالة والابتزاز، وتسود فيها أيضاً رقابة البوليس ورجال الكنيسة.

إن أعمق تعبير عن هذه النبرة التشاؤمية وهذا المناخ الخانق، سنجده لدى كاتب شاب هو باتريك ماكبي Patrick Mc Cabe [مولود سنة 1955]. فروايته The Butcher Boy التي تبدو إيرلندية حتى النخاع، تصف لنا تعرض المراهق فرانسيس برادي الذي لم يرحمه محيطه الاجتماعي، لمس من الجنون. وستكون اللوحة المرسومة من طرف المؤلف بالغة الفظاعة: فالبطل يعيش طفولة متسمة بالفوضي مع أبوين غير سويين، ويفشل في دراسته ليتم

نقله إلى إصلاحية يشرف عليها القساوسة حيث يتعرض للإغواء من طرف قس منحرف. وهو ما سينتهي به إلى ارتكاب جريمة غير محمودة العواقب.

ومع مرور الصفحات سنشهد التفكك البطيء لذهن محتجز في عالم البارانويا والعذاب الأليم.

إن رواية The Butcher Boy هي بمثابة سبر لأعماق النفس الإنسانية، وتذكرنا كآبة وقتامة وقائعها المعروضة بشكل جنوني، بعنف بعض روايات ماك كاهرن.

ما هي الآفاق المنتظرة لهذا السياق الإيرلندي الخالص؟

في الواقع، إن العديد من الكتاب المولودين في مرحلة الستينات أو قبل ذلك بقليل، يعيشون الآن خارج إيرلندا، كما أن الشخصيات التي ابتدعوها ستنحو نفس منحاهم، حيث ستخترق الحدود وستطأ بنفس السهولة، الأرض التي شهدت مولدها سواء بأمريكا أو بأوروبا.

هكذا، فإن هؤلاء الكتاب لا يمكن أن يصنفوا كجيل «ما بعد الاستعمار» المسكون بآثار الحرب الأهلية، ولا كجيل تقليدي tradionaliste خاضع لواقع

إيرلندا الريفية ولديانتها ولقساوستها. فروایاتهم وعلى العكس من كل ذلك، ستنفتح برحابة صدر على العالم مثلاً، سيختار هوجو هاملتون Hugo Hamilton [المولود بدبلن سنة 1953] مدينة برلين كفضاء لروايته «برلين تحت البلطيق [1992]». كما أن يوسف أوكنور Joseph o'Connor [مولود بدبلن سنة 1963] والذي يعيش حالياً بلندن بعد أن اشتغل من قبل بنيكارغوا، سيحدد وقائع روايته الثانية في هذا البلد الأخير. [نشير إلى أن ترجمة فرنسية لمجموعته القصصية true Belivers قد صدرت سنة 1996] فتجربة العنف التي تشغل اهتمامات هؤلاء الكتاب، أصبحت ذات صبغة عالمية.

وعلي سبيل المثال، فإن كولم توبين Colm Toibin لم يختر الحديث عن الحرب الأهلية بإيرلندا في روايته الأولي Desormais notre exil [1993] التي حظيت بإعجاب النقاد، رغم أن هذه الحرب تشكل عصب الرواية. والأمر الذي سيضفي على هذه الأخيرة صبغة العالمية، هو نسق رجع الصدى بين الحرب الإسبانية كما عاشها ميغويل Miguel الرسام الكتلاني، وحرب إيرلندا التي وسمت طفولة كاترين بركتور Katherine Proctor.

فلم يعد موضوع الرواية هو الحرب والتاريخ، بل أصبح الاهتمام منصباً فيها على الصدمات العنيفة التي لا يمكن للحياة ولا للحب مداوتها.

أما في رواية «مدينة الظلام» [1992] والتي اعتبرها النقاد «وصفاً حقيقياً لإيرلندا الحالية وعلامة مضيئة في الأدب الإيرلندي»، فإن كاتبها درموت بولجر سينغمس في الحياة الليلية والمشبوهة لدبلن، واصفاً انزلاق مراهقين مهمشين وهما: هانو Hanno وكاتي katie في هاوية الرذيلة. ذلك أن فشل صديقهما شي Shay، وهو شاب رومانسي مكسور الجناح من فرط مواجهته للعنصرية والحقد والاحتقار والتعذيب، يعطي لهروبهما داخل العتمة معنى مأساوياً.

غير أن هذا الهروب يختلف كلية عن هروب فليستي Felicity وتيو Theo بطلي رواية Du Mûesli à minuit لمؤلفها إيدان ماتيوس Aidan Mathews (1992) فعبور هذين الطالبين للتراب الإيرلندي برفقة هيكل عظمي، يذكرنا من خلال غرابته المثيرة ببعض صفحات فلان أوبريان Flann o'Brien.

كما يذكرنا من خلال طابعه الفكاهي والمرح، برودي دويل Roddy Doyle الذي عرفت ثلاثيته Barry stown trilogy نجاحاً كبيراً فيما وراء بحر المانش[4].

إن الصيغة الخالصة الأكثر رعباً ومعاصرة، هي التي نجدها في رواية Resurrection Man (1994) لأوين مكنامي Eoin Mc Namee. وبالفعل، فإن هذا الأخير لن يستسلم أبداً للخطاب المؤثر Pathos، ولا للتأثيرات الرومانسية، أثناء وصفه للانحراف الدموي لبطله فكتور كيلي ومجموعته الإرهابية المدعوة بـ «المخلصين» وذلك في مدينة بلفاست Belfast أثناء مرحلة السبعينات.

فإدراك الوقائع يبدو منفصلاً عن إدراك نتائجها، إلى الحد الذي تأخذ فيه جريمة القتل خاصية مجردة، لاواقعية، حيث ينظر القتلة إلى الحياة نظرتهم إلى مسلسل تلفزيوني أو إلى سلسة من الأحداث العادية.

هكذا سينقلب العنف السياسي المصبوغ بلون الانتقام الجماعي، إلى سادية عمياء يجسدها مرتكب جرائم القتل المتتابعة Serial Killer.

إن مكنامي سيرسم هنا لوحة مثيرة وكارثية بعيداً

عن التقليد الإيرلندي، لوحة يتجاوز مداها الارتباط الجغرافي وتذكرنا بطريقة تناول الواقع من طرف بعض الكتاب الأمريكيين.

ولا يمكننا أن نختتم هذا العرض للمشهد الأدبي بإيرلندا الحالية، وهو عرض لا يدعي الكمال، دون ذكر اسم جون بانفيل John Banville. أحد الروائيين المرموقين في وقتنا الحالي [مولود سنة 1945]، والتأكيد على الأهمية التي يكتسبها البحث على مستوى الشكل الفني لديه. فروايته الأخيرة «عالم الذهب» هي عبارة عن تأمل في الواقع المتخيل، في الإبداع الفني والإمحاء التدريجي للأشياء évanescence وأيضاً في التوق إلى العدم.

لذلك، لا يسعنا أمام هذا التنوع الذي يزخر به الأدب الإيرلندي في السنوات الأخيرة، إلا أن ندعو القراء الراغبين في معرفة هذا الأدب، إلى اكتشاف المنطقة الغنية الواقعة وراء الشاطئ l’arrière- pays والتي ينعكس غناها على الإبداع الأدبي نفسه.

الهوامش

1) من بين هذه الترجمات والدراسات بالغة الفرنسية نذكر: «خمسة وأربعون قصيدة» لييتس yeats ترجمة إيف بونفودي yves Bonnefoy منشورات هرمان 1989.

وأيضاً ترجمة ديوان «الوردة الخفية» من طرف بيير ليريس P. Leyris، منشورات كورتي 1995، وإضافة إلي أعمال جاكلين جنيت J. Genet وجان إيف ماسون J. y. masson حول ييتس، منشورات فرديي Verdier.

بخصوص سينج Synge الذي ترجمت قصائده إلي الفرنسية من طرف فرانسوا كزافيي جوجار F. X. jaujard فإن منشورات أناطوليا قد أعلنت عن ترجمة جديدة لديوان «جزر آران».

2) نذكر في هذا الإطار، الجزء الثاني من الأعمال الكاملة الصادرة بمنشورات لابلياد la pleiade ويتضمن ترجمة رواية عُوليس ulysse ومختارات من الرسائل جويس Joyce ما بين 1915 ,1932 بالإضافة إلى معجم نقدي منجز من طرف أحسن المختصين في أعمال هذا الأديب.

3) بدار النشر أناطوليا سيصدر نص مسرحي كان مفقوداً وعنوانه: Rhapsody in stephen's Green، كما ستظهر بمنشورات غرانيت، ترجمة لرواية «الشرطي الثالث»، أما منشورات ombres فستصدر ترجمة لرواية le pleure- misère.

4) تضمنت هذه الثلاثية العناوين التالية:

The Commitments- The snapper- the van. paddy clarke Ha Ha Ha.

وحصلت على جائزة Booker Prize كما صدرت ترجمتها الفرنسية بمنشورات لافون، سنة 1994.

إشكالية النوع: الأقصوصة

بينوفون فيزي

ترجمة علي عودة

1. المفهوم التاريخي ومحاولة عامة لتحديد الأقصوصة:

كلمة Novelle – تعود بالأساس إلى العلوم القانونية والشرعية للقيصر (يوسينيان). أصبحت تعني الكلمة فيما بعد (التجديد)، الذي شمل التوسع والإضافات لمجموعة القوانين السائدة آنذاك. وفي

*) المصدر: أخذت هذه الدراسة من كتاب (Novelle) (الأقصوصة) للكاتب (بينوفون فيزي).

المصطلحات القانونية الحالية لازالت الكلمة تستعمل في هذا المعنى.

أما الكلمة الإيطالية – novella –، والتي تعني التجديد، نسبة إلى المقاطعة الإيطالية القديمة – novella – في القرن الثاني عشر. هذه الكلمة ليس لها أية علاقة بالكلمة اللاتينية novella المتداولة في لغة القانون.

عندما ترجمت الكلمة فيما بعد أدبياً قصد بها القصة النثرية ذات المجال الضيق، التي تسرد حدثاً جديداً غير مألوف. وقد يعني بكلمة (جديد) حدث القصة بذاته أو طريقة سرده.

شهدت الأقصوصة (Novella) ساعة ولادتها كنوع أدبي مستقل في بداية عصر النهضة الإيطالية 1353م. أما في ألمانيا فقد ظهر المفهوم في وقت متأخر كثيراً.

في القرن السابع عشر ترجمت الكلمة اللاتينية عند ترجمة المجموعة القصصية بـ (Historie) أو (neue fabel) وأظهرت كتب القواميس المعاصرة أن كلمة novelle تحقق استعمالها أولاً منذ 1760م وبصورة بطيئة.

فلم يشتمل كتاب (سولزر Sulzer) (نظرية عامة

للفنون الجميلة) 1771-1774م على موضوع مهم. ومنذ الطبعة الثانية المنقحة 1792م استعمال المصطلح novelle عند ذكر القصاصين الإيطاليين، وأخيراً في ملحق (Blanckenburg) لعام 1796م أشير إليه كنوع روائي فرنسي.

عام 1751م ترجم ليسنغ Lessing خطأ عنوان سيرفانتس (Novelas ejemplarers) بـ (أمثلة جديدة) (Neue Beispiele) كما أن ڤيلاند Wieland كان أول من استعمل هذا المفهوم الأدبي في (Don sylvio von Rosalva)، وقدم في الطابعة الثانية ملاحظة يوضح فيها: «القصص القصيرة نوع نثري رائع، يتميز عن الرواية ببساطة الخطة ومحدودية الحجم والمغزى».

ومع ذلك لم تصبح الكلمة مألوفة نهائياً.

«حدد ڤيلاند Wieland عام 1805م في مقدمته لكتاب (قصة بلا عنوان) أنه لا يشترط في الأقصوصة Novelle أن تقع مجرياتها في بلاد الفرس أو في عالم مثالي آخر أو يوتوبي، بل تحدث في عالمنا الحقيقي، حيث كل شيء طبيعي ومفهوم، والأحداث لا تجري يومياً، بل تحت ذات الظروف وفي كل مكان.

تطورت نظرية وبناء الأقصوصة في ألمانيا منذ فترة الرومانسية المبكرة. فوجدت الأقصوصة Novelle ڤيلاند Wieland تحديداً بسيطاً. ويقارن المرء ذلك بترجمات تيودور شتورم Theodor Storm وباول هيسي Paul Heyse في نهاية القرن التاسع عشر. فهي عند شتورم: «لم تعد كما كانت في السابق الحدث الخارق والمعقد، الذي يشتمل على تحول مفاجئ، الأقصوصة في يومنا هذا هي شقيقة المسرحية، وهي أصعب شكل أدبي نثري. فهي كالمسرحية في علاجها لأعمق المشاكل الحياتية للإنسان، كما تتطلب لإكمالها إلى وجود - صراع - في محور مجرياتها، الذي عليه يقوم البناء المتكامل، وتبعاً لذلك وحدة الشكل، واستبعاد ما هو هامشي. إنها لا تسمح فقط، بل تطرح أيضاً أعلى متطلبات الفن».

أما باول هيسي فيقول في مقدمة لـ (Novelle schatz) وبحزم: «لقد تطورت الأقصوصة خطوة خطوة من السرد البسيط لحادثة غريبة أو حكاية مغامرة مفتعلة، تطورت إلى شكل تناول أعمق وأهم المسائل الفكرية والأخلاقية».

تبين التعريفات المقتبسة أن تعدد طرق استيعاب

واختلاف العناصر المنقولة من بدايات عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، قد أثقلت تحديد المعنى العام للأقصوصة، إضافة إلى الصمت المطبق حول التناقض بين نظرية الأقصوصة وتطبيقها.

عدا ذلك للأقصوصة صلات منذ نشوئها مع الأجناس الأدبية الأخرى، مثل الحكاية الشعبية، الأسطورة، الخرافة والحكاية القصيرة (الحتوتة)، كما أنها اعتمدت عدة أساليب أدبية. فقد تشمل الأقصوصة على نص نثري أو مسرحي أو شعري.

أما بالنسبة للأقصوصة الألمانية الحديثة فيشار مراراً إلى الصلة العميقة مع الأنشودة (Ballade) والمسرحية (Drama).

فمنذ بدايات الفترة الرومانتيكية كان الحديث يتكرر عن التصعيد الدرامي Dramatische spitze.

وعلى ذلك يعتمد شلاير ماخر (Schleiermacher)، عندما تطرق في كتابه علم الجمال، أن الاتجاه لمثل هذا التصعيد (التصعيد الدرامي) يشير إلى الاعتراض عن

النص النثري والميل إلى النص المسرحي. مثل هذا الميل لا يتأكد عند بوكاشيو وسيرفانتس إلا بصعوبة بالغة.

الشيء الحاسم فيما يتعلق بالأقصوصة منذ بوكاشيو وحتى غوته هو مضمونها الاجتماعي: فمن ميزاتها أن أحداثها تدور داخل المجتمع، وتبقى كذلك ضمن إطار المقاييس الجمالية والأخلاقية لهذا المجتمع.

مع هاينرش فون كلايست Heinrich von Kleist تبدأ في ألمانيا من جهة ثانية مرحلة تطور ينظر فيها إلى الأقصوصة من أبعادها الميتافيزيقية وليس من جوانبها الاجتماعية.

إضافة إلى ما تقدم فأسس الأقصوصة المحددة تؤكد ذاتها، فهي تعالج بأسلوب نثري، ونادراً بسرد شعري، وكان ذلك على الأرجح في المحاولات الأولى وعلى نطاق ضيق، تعالج حادثة محددة لها طابع الغرابة.

ويعرف أندرية جوليس (Andre jolles) الأقصوصة في مقدمته لكتاب بوكاشيو - ديكاميرون Decameron - فيقول:

«تحت الأقصوصة أفهم طرحاً لحقيقة أو حادثة ذات

مغزى ملح، يؤثر بنا فعلاً. تترك في نفوسنا أثراً فعالاً. تقدم لنا الأقصوصة بشكل يبدو فيه الحدث أهم من الأشخاص الذين عايشوه.

إذن يتوقف الأمر على الحدث نفسه والميزات الشخصية للأشخاص، أما الذين يعانون فلا تهمنا شخوصهم لذاتها، بل إلى المدى الذي يحدده الحدث وبهذا تتميز الأقصوصة عن الرواية.

فكل من (آلام فيرتر) لـ (غوتة) و (كارمن) لـ(ميريمييس) تقدم في حيث المضمون كيف يحطم الرجل نفسه عشقاً. لكن رواية غوته تصف الرجل (فيرتر)، أما قصة ميريمييس فتصف تحطم الرجل، أي الحدث. واحدة تعطى للإنسان ومصيره، والأخرى المصير وإنسان.

ليس للبطل أهمية أو أولوية، بل للحدث القصصي، أي ماذا يجري لهم في الرواية. تنطوي المغامرات على صورة الأبطال، أما في الأقصوصة ليس ثمة أبطال، أبطالنا مهمون فقط، بالقدر الذي تحدثه الوقائع.

وبقدر ما يعطينا الحدث انطباعاً صادقاً عنهم.

وهذا ينطبق على وصف الأحداث والظروف المحيطة. ويكون البطل على قدر من الأهمية إذا ما وضح لنا الأحداث، أو ساهم في تفسيرها، بحيث تبدو لنا كأنها واقعية. وما يميز الأقصوصة هو إعطائها الأولوية من حيث المبدأ للحدث على الأشخاص والأشياء. وهذا ما أكده غوته في تعريفة الباقي، إذ قال: «ليست الأقصوصة أكثر من ذلك الحدث المثير واللامعقول» - حديث غوته مع (إكرمان Eckermann) في كانون أول 1827م.

يضع هذا التعريف الإصبع على نقطة مركزية، ويعود بنا شئنا أو أبينا - إلى سيرفانتس.

الأقصوصة لدى العديد من الكتاب أمثال سيرفانتس، بوكاشيو، بانديلو ومارغيتي فون نافارا وآخرين، عبارة عن تجسيد لحدث، بحيث يكون حل عقدة هذا الحدث نادراً أو غير منظور.

وتعني كلمة (novella) جديد أو (لم يسمع به من قبل). ربما قصد غوته باستعماله الصفة (unverhort) (اللامعقول) المعنى الأساسي لعبارة لم يسمع به من قبل

(noch nicht gehoert)، وكما هو قريب من التفسير الرومانتيكي للأقصوصة في ألمانيا، إذ يفهم من مدلولها (خارق، مرعب، وحتى خرافي).

في رسالة له إلى شللر في 17 كانون أول 1795م أثنى غوته على أقاصيص سيرفانتس، وشارك بوكاشيو وسرفانتس وجهة نظرهم حول الخاصية الاجتماعية للأقصوصة. إذ عنصر التسلية رسالة اجتماعية مهمة تؤديها الأقصوصة. ففي كتابه (أحاديث ألماني متجول) يقول غوته:

«دعونا ننظر على الأقل إلى الشكل، أن تكون في مجتمع طيب».

ويذهب إلى أبعد من ذلك مثل بوكاشيو، إذ يرى أن للجمهور الحق بوضع مواصفات للأقصوصة المسلية، من حيث الشكل والذوق وكيفية تصعيد الحدث إلخ...

ويواصل القول: «إن البناء الفَكِه ليست مهمة المؤلف فقط، بل أنه مطلب اجتماعي».

وكذلك فيما يخص اختيار الصور الرائعة والبناء

الفني المتميز واللغة المنتقاة للأقصوصة، كل هذا بمثابة المرآة والمقياس لمجتمع مثالي متفهم وذواق.

إذاً الحاسم في الأمر ليست المادة - الموضوع -، بل الشكل - Form يميز سيرفانتس في (Coloquio) بين الأقاصيص، التي تحمل عنصر إثارتها في ذاتها، وبين تلك، التي يتوقف عنصر الإثارة فيها على كيفية سردها.

استمر تأثير هذا التناقض فاعلاً حتى (أحاديث الماني متجول) لغوته، الذي يرى أن (الحدث)، الذي يسرد، قد تكمن قوة جاذبيته للمستمع والقارئ في (جديدة) (Neuigkeit)، ولكن قد يكون كذلك في كيفية السرد، وكأننا نسمع الحدث لأول مرة. وفي كلا الحالتين يبقى الموضوع بالنسبة لنا (حدثاً).

وقد لفت غوته الاهتمام إلى ظاهرة أخرى مهمة في الأقصوصة، حيث وقف ضد الخلط ما بين الخرافة والأقصوصة، في وقت كان فيه الرومانتيكيون يفضلون أسلوب الأقصوصة الخرافة (Novelle marchen).

ويمكن للخرافة أن تكون عند غوته خالية من الموضوع، وأن تقوم على قوة التخيل، بعكس الأقصوصة،

التي ينبغي أن تعتمد على حادثة واقعة فعلاً. وإذا ما مزج المرء بين قوة التصور والحقيقة، عندها ينشأ (اللامعقول)، الذي يتناقض مع الفهم والعقل.

ويدافع غوته عن «قوة التصور» لصالح الخرافة، وليس للأقصوصة. لأنه هناك فقط ينبغي أن تكون القدرة على التصور: «عندما يكون هناك عمل فني إبداعي - خلاق -، يكون تأثيرة علينا مثل الموسيقى، حيث يحرك فينا ذاتنا، إلى درجة ننسى فيها (المؤثر الخارجي الذي يحركنا».

هذا «المؤثر الخارجي» له على ما يبدو أهميته بالنسبة للأقصوصة، إذ فيها نلمس الجو الموضوعي. ويعلل (فريدرش شليغل) هذه الموضوعية بالطبيعة الاجتماعية للأقصوصة. وهي كما يوضح (حتوتة)، تحكي، كما ينبغي أن تحكى في المجتمع. وفي كتابه (Literay Notebooks) مذكرات أدبية 1957م. يقول: «الحتوتة» هي أساس الأقصوصة.

والأقصوصة في معناها القديم هي (حتوتة). وتشترك الحتوتة مع الأقصوصة أنهما يعالجان واقعة

حقيقية، حيث كانت - في الأصل - تهدف إلى تسلية الناس. الأقصوصة هي قصيدة المجتمع الطيب، لذلك تسمى (حتوتة) في مكان آخر من المذكرات. لم تكن كلمة حتوتة في ذلك الزمان لها دلالة النوع الأدبي، بل كانت تعني «حادثة مجهولة».

تغري الأقصوصة القارئ والمستمع بما تحمله في طياتها من (موضوعية ملفتة)، وبنقل شيء جديد بصفة خاصة، مما يجعله يتابع الحدث مباشرة وباهتمام المحايد.

أما فيما يتعلق بالبناء الداخلي للأقصوصة فيأخذ بالاعتبار:

- موضوعية الحدث.

- إعطاء الأهمية للحدث على الأشخاص والأشياء.

- يضاف إلى ما تقدم تناول مجالات الحياة الشعبية، التي كانت مغلقه أمام النصوص النثرية والمسرحية.

كما لابد من الإشارة إلى جانب مهم للأقصوصة، وهو الأسلوب - الذاتي - في التعبير، وقد أكد ذلك فريدريك شليغل، ولأن إبداع الراوي يعتمد على - الكيف - أكثر منه على - ماذا -، فإن أهمية الصياغة

- الذاتية تتصاعد بصورة تكون معها في النهاية هي الحاسمة.

وتظهر ذاتية الأقصوصة قبل كل شيء من خلال فن التعبير. فالكاتب «يتعامل» مع الموضوع، ويعبر عن ذاته (الأنا) دائماً بطريقة غير مباشرة. ويمكن للأقصوصة أن تتخلى بأسلوبها الفني البارز عن السرد المجرد وهي ليست بحاجة إلى (ظلال)، فهي منفتحة إزاء الحياة وليست منعزلة.

وتنسج خيوطها بدون صعوبة إلى حد ما. لها أسلوب فني خاص بالإسقاط، وتركز الحديث على الحدث - الذروة - وتكرس لذلك بوعي بواعث جانبية ورئيسية، وتختلق أحياناً - بالسخرية - التناقضات حول الموضوع، هذا ما لاحظه كذلك (شليغل) في الأقصوصة، إذا جاءت معها هذه الميزة منذ ولادتها.

كل هذه العناصر يطغى عليها الأسلوب الذاتي، مع أن الأقصوصة تسبل على ذاتيتها ثوب الموضوعية من البداية. هذه الطبيعة المزدوجة المعروفة عن الأقصوصة منذ (شليغل)، هو يطلق عليه حديثاً (ثنائية البناء).

غير أن كل ما تقدم يتطلب وعياً متطوراً ومميزاً للعصر الحديث. إلى جانب ذلك يوجد دائماً النص الأصلي للأقصوصة، حيث تتحول الذكريات إلى نص قصصي، كما هو معروف عن الشرق.

هنا نجد العلاقة الحميمة للخرافة الشعبية مع «الأشكال البسيطة» للنص القصصي بصورة رئيسية.

ويمكن للمرء اعتبار الأقصوصة «أول نص قصصي» – يوهان كلاين Johan Klein – وإظهار صلتها المعقدة ما بين الواقع والخيال.

إلى غاية الآن لم توفق الأبحاث بردم الهوة القائمة ما بين الأقصوصة كشكل قصصي مبكر وكفن إبداعي متأخر.

تنفرد الأقصوصة عن الرواية باهتمامها بالحدث الخاص. وهي تُروى في الأصل لذاتها ولما تتضمنه من عناصر واقعية وحقيقية مفاجئة. لذلك تفضل الأقصوصة «الصدفة، مزاجية والعبارات المتناقضة للتجربة». وتقوم الصدفة في الأقصوصة بوظائف فنية متعددة، فتظهر مرة كنموذج لتجربة إنسانية غير واضحة أو مفهومة، وأحياناً

كإشارة ذهنية ميتافيزيقية للقدر، أو كتعبير للعبة ساخرة من جانب القاص مع الموضوع.

ثمة وسائل أخرى لعمل قصصي بناء، ليس آخرها التوظيف المباشر أو غير المباشر للإطار العام، سواء أكان ذلك لمجريات مجموعة قصصية كاملة أو لأقصوصة واحدة. وغالباً ما يغير الإطار الحدث القصصي ويجعله متبايناً مع الموضوعي، أحياناً لهدف تعليمي، وفي أحيان أخرى لوضعه في منظوره التاريخي.

ويستلزم الأقصوصة كعمل ذي موقف، قوة رؤية ونبرة حادة بدلاً من التحول السهل المفاجئ لأزمة إنسانية على درجة من التصعيد والتوتر. تتطلب أكثر من (شكل مغلق)، يعني، صياغة وتعبير فنيين، بعيداً عن الأسلوب المباشر، كما في القصة القصيرة.

مدى الأقصوصة الضيق نسبياً كحكاية ذات مجال متوسط أو صغير، وعدد أشخاصها القليل، كذلك محدودية المساحة الزمنية، كل هذا يحثها على التراجع ومن ثم التكثيف. بهذه الطريقة تتحول (المصادفة) المكتسبة بالملاحظة والتجربة إلى ضرورة فنية.

ينطبق هذا بالطبع على تطور الأقصوصة الألمانية من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين.

ويبدو أن (باول هيسي) (Paul Hysc) كان محقاً حينما قال، إنه ينبغي أن يكون للأقصوصة (صورة ظلية)، حتى نميزها عن آلاف القصص الأخرى. وعلى المرء أن يثق بادعائه القائل: إن الأقصوصة الحقيقية يمكن تلخيصها في جملة واحدة.

كما تثير مقولة (بيرنهارد فون أركس) جدلاً، إذ يقول إن تأليف الأقصوصة يقدم إنجازاً فنياً ضعيفاً عما هو لدى الرواية بسبب اختلاف إمكانية الحركة في كلا النوعين، ومن الأفضل الابتعاد عن أي تقييم.

في الوقت ذاته ينبغي مواجهة أي مبدأ في نظرية الأقصوصة، لأن الصلة الغنية بالتوتر ما بين الحدث القصصي، الموضوعي، الجديد الواقعي وبين صيغة الطرح الذاتية غير مباشرة، يمكن أن تشهد تحولات متنوعة كثيرة. ولا يوجد لحسن الحظ قواعد ثابتة ملزمة، فعندنا الوفير من الأقاصيص، نجد في (بعضها نقطة التحول) و(الإطار) و(الفكرة)، ولا نرى مثل ذلك في البعض الآخر.

ما تحتاجه الأقصوصة في الدرجة الأولى هو (الحدث القصصي) و (أسلوب التعبير).

وهناك العديد من القصص الدرامية والفكاهية فندت مقولة (بيرنهارد بروخ)، التي يدعي بموجبها أن الأقصوصة والمأساة يمثلان مفهومين فنيين مختلفين من الأساس.

2 - حول نظرية الأقصوصة:

يشار فيما يتعلق بنظرية الأقصوصة المتقدمة في البلاد الجرمانية إلى كتاب (فالتر بابست Walter pabst)، الموسوم بـ (نظرية وتأليف الأقصوصة). وفيه تشكك أبحاث بابست المثيرة للجدل بما يسمى الأصل الجرماني للأقصوصة، وحسب رأيه لا وجود لمثل هذا الأصل ولا الأقصوصة عموماً: ولكن هناك قصص (ص 245).

يمكن التحدث عن نظرية حقيقية للأقصوصة في ألمانيا منذ بدايات المرحلة الرومانتيكية حيث قدم (فريدرش شليغل friedrich Schlegel) مساهمة جوهرية

في مقالته: «خبر عن الأعمال الشعرية لـ يوهاينز بوكاكيو johanncs poccacio (1797-1801)»!

وكذلك في المذكرات الأدبية لهانز إشنر Hans Eichner المكتشفة حديثاً والصادرة عام 1957م عند شليغل الكثير من الأفكار المهمة، ولو أنها مبعثرة، حول الأقصوصة، حيث لا تتوقف خطوطها الفكرية عند بوكاكيو، بل تمتد حتى تصل شكسبير، فالكثير من مسرحيات شكسبير الكوميدية والتراجيدية تفهم من مضمونها القصصي، دون الإلمام بالأقصوصة، لا يمكن استيعاب أعمال شكسبير وفقاً للشكل «وكان يوظف في مسرحياته الأعمال القصصية المنقولة، حيث يبدع أعمالاً متقدمة رائعة».

تعد الأقصوصة نوعاً أدبياً خيالياً مميزاً، تتوحد فيها بصورة مطلقة مختلف الأشكال، فهي عمل أدبي لم يكتمل، ودراسة مخطوطة أدبية، إنها واحدة من كل هذا أو الكل جميعاً. وبإمكان الخرافة والقصة الخيالية والأسطورة أن تصبح قصة بعد صياغتها فنياً، كما يقول شليغل في مكان آخر من مقالته. ويؤكد دائماً أنه ينبغي أن تكون الأقصوصة في كل نقطة من تكوينها

وصيرورتها جديدة ومفاجئة. ويتحدث عن فن «بناء النكتة» التي أدت دوراً مهماً في الأقصوصة، إذ بإمكان الحادثة أن تبقى عبر هذا التفرد الجميل. ومن أقواله يستشف المرء أية أهمية يعطيها لشكل الأقصوصة (form): «إن فن إجادة التحدث هو في الواقع من مميزات الأقصوصة الضرورية».

ولدى محاولتنا تحديد النوع الأدبي للأقصوصة قيمنا تجربة شليغل ومحاولته مد الجسور ما بين أقصوصة بوكاكيو والنظرية الرومانسية الجديدة، لأنها لا تعتبر بالنسبة لنا اليوم مجرد «تاريخ» بل أثرت بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الأبحاث المتأخرة للأقصوصة.

وهكذا يحاول (أرنولد هيرش Arnold Hirsch) أن يعرف الأقصوصة كالتالي: «الأقصوصة في حقيقتها إخفاء ما هو ذاتي في صياغة بارعة، بحيث يؤدي تبسيط نظام وتعددية العالم إلى التقيد بحالة معينة وإلى اختيار أحداث غير مألوفة» مثل هذه المحاولة لتحديد معنى الأقصوصة مأخوذة بالتأكيد من شليغل، كما هو الحال لدى (مانفريد شونيشيت Manfred Schunichts، الذي يرغب أن يكون تأليف الأقصوصة

على الأقل من عصر غوته إلى الواقعية البرجوازية، إما واقعية أو خيالية، حتى يتسنى فهمها بصورة صحيحة.

وقد رأى شليغل ما يميز الأقصوصة إذ وضعها تحت مفهوم الأقصوصة الرمزية، التي تحافظ على ذروة التألق الحقيقي للنوع الأدبي بأكمله. هنا يفهم التصعيد الذاتي للأقصوصة على أنه مرآة الإنسانية والكون عامة. مثل هذه الشفافية للحدث المتفرد ما أراده كذلك أوغست فليهلم August Wilhelm في محاضراته في برلين عندما يتحدث عن الأقصوصة (ذات النموذج الطبيعي المميز) أو (التفرد النادر) و(التأثير العام).

ومقارنة بأفكار فريدرش شليغل الأساسية يمكن اعتبار كل المعلومات الأخرى حول نظرية الأقصوصة هامشية ونادراً ما تجد تقييماً.

أما أوغست فليهلم ولودفيغ تيك فقد أضافوا للأقصوصة نقطة التحول (Wendepunkt) فيقول أوغست فليهلم في محاضراته عن «الأدب والفنون الجميلة»: «يعوز الأقصوصة نقطة تحول حاسمة، حتى تسترعي اهتمام الجمهور». وكذلك (تيك) قال من جانبه «ينبغي

على الأقصوصة أن تتضمن نقطة تحول ملفتة» تميزها عن بقية الأنواع النثرية الأخرى «نقطة، بحيث تعود عنها تماماً وبصورة مفاجئة، على أن تعرض النتيجة بصورة طبيعية وما يناسب ظروف وطبيعة الحدث».

أثناء ذلك أوضح كل من هيلموت اندرولات (helmut Endrulat) ومانفريد شونشيت (Manfred Schunicht) في أبحاثهم، كيف أن نظرية تيك (Tiek) حول نقطة التحول متأثرة بالميتافيزيقية الرومانسية لسولغر (Solger)، لذلك كانت من حيث طبيعتها وقتية وأنه من السخف إيلاء أهمية لهذا المبدأ المركب لنبحث قلقين في كل أقصوصة عن نقطة التحول. والصحيح في هذا بلا شك، أن الطرح القصصي المضطرب مع إمكانية الانقلاب المفاجئ بشكل مضاد للتطور التقني المتدرج للرواية، وقد تتضمن الرواية إضافات قصصية، حيث يتعامل المتحدث مع حالة خاصة، شريطة ألا تخرج عن السياق العام.

وحسب تيك Tiek تحدثنا الأقصوصة عن حدث مغزول الذي «لا عواقب له» وما يراه أحدهم حدثاً عادياً يحدث يومياً يبدو لآخر وكأنه شيئاً رائعاً.

والأقصوصة كما هو الحال لدى غوته هي التي تتعامل مع تناقضات الحياة الاجتماعية والإنسانية، وغالباً ما تبحث عن الحقيقة العليا بأسلوب بسيط ومريح. تلك الحقيقة التي تسمح حسب رأي تك (Tiek) بتجاوز قانون (MAAS) ماس.

كذلك ميل (Tiek) نحو ترك مجال في قصصه بهدف إقامة نقاشات وحوارات جدلية تأملية، بحيث يكون للحدث رؤى ومعاني مختلفة. كذلك في فترة الواقعية شددت نظرية الأقصوصة على الشكل الفني المكثف والمركز، وكان فريدرش تيودور فيشر Friedrish Theodor Vischer يميل إلى اعتبار الأقصوصة مدخل وجزء من الرواية، إلا أنه كان يقر بوضوح أن الموضوع في الأقصوصة يدور حول موقف، يفضي بالوقت ذاته إلى إغناء التجربة الحياتية.

الأقصوصة لا تجسد صورة الحياة الإنسانية بشمولية، إنما تعالج جانباً إنسانياً بقوة آنية مركزة، لها أبعاد شمولية قادرة على رؤية الأشياء، وليس التطور المتكامل للشخصية الإنسانية، بل جانباً من الحياة

الإنسانية، يبين لنا من خلال ما تشهده حياة الإنسان من توترات وأزمات، وعبر سبر أغوار الروح الإنسانية، وتقلبات مصيره، أي الحياة الإنسانية على الإطلاق.

وصف البعض الأقصوصة ببساطة وصدق أنها موقف على عكس التطور الذي يحدث عبر سلسلة المواقف في الرواية.

يؤكد كارل إمرمان Karl immerman لذلك على الأقصوصة الحبلي بالأحداث، «بينما الرواية تؤلف أشياء إنسانية غير متكافئة». لذلك تعتبر الحكاية (Fapel) بالنسبة للأقصوصة قضية أساسية، إذ ينبغي عليها أن تقدم شيئاً جديداً، ومن هنا جاء اسمها Novelle.

وقد سبق لـ (تيودور مونت Theodor Mundt) أن سمى الأقصوصة «بالخط الدائري»، الذي يلتحم ببعضه، بحيث تبقى على صلة محددة مع صلب الموضوع، لإتمام مجرياتها. وفيشر Vischer، استعمل صورة مشابهة، عندما يعني، أن علاقة الأقصوصة بالرواية كعلاقة الشعاع بحزمة ضوئية، كذلك رأى تيودور شتورم «Theodor storm» أن يكون في صلب الموضوع صراع،

حيث يرتب كل شيء من خلاله. كما اكتسبت نظرية الأقصوصة أهمية على قدر كبير من التقدير والحسم بعد لودفيش تيك Ludwig Tiek، وذلك على يد باول هيسي « paul Heyse » في نهاية القرن التاسع عشر، وأهم ما يشار إليه في هذا الصدد ما يسمى «بنظرية الصقر» (Heyse) لهيسي، إذ يستند على إحدى حكايات (Boccaio بوكاكيو)، التي يصوغ أحداثها بأسلوب قصصي مميز.

ويحدثنا (بوكاكيو) في الحكاية التاسعة من (الديكاميرون Decamerron) عن الشاب (فيدريغو ديلغي البيرغي)، الذي يحب سيدة نبيلة من طرف واحد، حيث يبذل كل ممتلكاته من أجلها، إذ لا يبقى له سوى صقر. وفي أحد الأيام تزوره هذه السيدة من أجل أن تطلب منه هذا الصقر لولدها المريض، دون أن يعرف العاشق بالأمر. إلا أنه سبق له أن ذبح الصقر وقدمه لمعشوقته، وبعد أن تعرف السيدة بذلك، تغير مرادها وتقبل به زوجاً وسيداً على أملاكها.

يعتقد باول هيسي (paul Heyse)، أنه ينبغي أن يكون لكل أقصوصة صقرها، إذ يسمح للقارئ أن يسأل

في كل مكان، أين هو الصقر؟ وعليه فإن هذه الصفة هي التي تميز هذه الأقصوصة عن آلاف غيرها. وبكل تأكيد يجوز للمرء أن يعترف الآن، أن الفعل القصصي الواضح عبارة عن «صورة ظلية» Silhoutte. يضاف إلى ذلك دون شك التمييز من حيث التوجه والاقتضاب والتكثيف والأسلوب القصصي ذي الخاصية الفريدة.

إلا أن الجري الدائم وراء «الصقر» يبدو نوعاً من السخف كما هو الحال في البحث عن نقطة التحول وقد لاحظ تيودور شتورم Theodor Storm بدعابة مرحة أنه ترك طائر «هيسي» Heyse يطير دون حرج في رسالة إلى Keller كلر (1883/9/13).

ولكن بونغز ponges قدم «الصقر» في أبحاثه حول الأقصوصة كرمز حقيقي، مما وجده البعض بالتأكيد وكأنه نوع من التناقض.

وحسب رأي شونيشيت Schunicht، أن الصقر عبارة عن محفز للتصعيد فقط، وتفسيره كرمز حقيقي يتناقض تماماً مع رأي (Heyse) بحيث يمكننا أن نضيف، أن هذا التفسير لا يبتعد تماماً عن بوكاكيو وعن مفهوم

الرمز الحديث وفي الدفاع عن هيسي Heyse يمكن القول، إن جاذبية الأقصوصة في محدودية المجال الممنوح لها وفي تصعيد الحدث إلى نقطة مركزية وفي التأكيد على حدث واحد.

ويؤكد كل من شتورم وهيسي أن الأقصوصة تشتمل على الرغم من إطارها الضيق على قوة واتساع مادي هائل، إذ تتناول مسائل حياته بصورة أساسية.

وتعالج كالمسرحية «أعمق قضايا الإنسان الحياتية» (شتورم)، وقد طورت نفسها إلى صيغة، «تستطيع بها أن تطرح للنقاش أعمق وأهم المسائل الأخلاقية» (هيسي).

يبدأ هذا التصور عن القصة كوعاء ملائم لمجموعة القضايا الأخلاقية للفرد والمجتمع في ألمانيا الحديثة لدى (تيودرو مونت) في كتابه (اضطرابات حياتية عصرية) 1834. وحسب مفهوم (مونت) للأقصوصة أن تهتم (بآفاق الحياة) وتستطيع أن تتناول «بكل جسارة» «مختلف مجالات الحياة الداخلية والخارجية». ومما له دلاله أن تبدأ في العصر الحديث ما يشبه الحركة المضادة والإصرار الجاد على العناصر الشكلية البنيوية

للأقصوصة، وحسب (باول أرنست paul Ernst)، أحد المناهضين المتطرفين للنثر الطبيعي، إنها مجردة من الواقعية وتتسم بعدم الموهبة». وفي كتابه المنشور لأول مرة عام 1906 والموسوم بـ (الطريق إلى الشكل)، فسر الأقصوصة كـ «شكل فني مجرد ومركز»، ينبغي أن تتضمن في موضوعها الأساسي «نوعاً من اللاعقلانية» بحيث يكون «خاصاً ومفاجئاً».

وبتطرف أكثر أكد جورج لوكاش انتصار الشكل (القالب) على المضمون، ففي مجموعته القصصية «أرواح وصور» حدد في الواقع الأقصوصة من حيث المضمون: «قدر الإنسان في التعبير عن حياته عبر قوة ذهنية مطلقة». لذلك تحدث (روبرت موسيل Ropet Musil) في كتابه «تاريخ الأدب» 1914: «أن الهيجان الذهني الوطيد الشامل والمفاجئ ينتج عنه أقصوصة، «وفي الأقصوصة التي تكون على مستوى، هكذا يقول موسيل (Musil)، لا يتحدث القاص عن نفسه، بل يصف «شيئاً» يطبق عليه، يهزه، لا شيء من أجل ماذا ولد، بل تقدير القدر، في مثل هذا الحدث يتعمق الكون فجأة أو يصرف عنه النظر في مثل هذا الحدث، أو يرتد إبصاره

عنه وهو يعتقد أنه يرى، كيف يكون كل شيء على حقيقته، ذلك هو الحدث في الأقصوصة. مثل هذا التأكيد على «ساعة القدر» أو (المصير) الطافح بالإشارات لدى موسيل (Musl)، نجده عند جورج لوكاش في كتابه الأخير (نظرية الرواية): وهو ليس محاولة فلسفية تاريخية حول أشكال العمل السردي العظيم. هنا انتصر الشكل كـ (شكل) على الصدفة المجردة من أي معنى «الأقصوصة بمثابة أرقى شكل فني».

باضطراد تتطور نظرية الأقصوصة وكذلك تأليفها من جوانبها الجمالية بصورة أولية وبأساليب متعددة. وكم علينا أن نقر ثانية، بالتحول على تقاليد القص في نظرية السرد منذ القرن الثامن عشر وحتى القرن العشرين، خصوصاً في مراحل الانتقال المأزومة من الرومانسية إلى الواقعية إلى الحداثة، ويرتبط هذا أيضاً مع الحالة الاجتماعية والتاريخية، التي يتم فيها فهم ماهية التأليف بأساليب متنوعة.

3 - البحث العلمي حول الأقصوصة:

في نطاق الجدل العلمي حول نظرية وتاريخ

الأقصوصة يمكننا أن نميز بوضوح مرحلتين: الأبحاث المبكرة من أوسكار فالتزل، أرنست هيرت، بيرن هارد بروش، أدولف فون غرولمان وأرنولد هيرش، التي تعود إلى عشرينات هذا القرن وتهتم أساساً بمسألة الشكل. وحسب وجهة النظر التاريخية للقرن التاسع عشر، الموجهة إلى أبحاث الأسطورة المقارنة، فرض مذهب نقد الشكل نفسه في تلك الأعوام.

يربط أوسكار فالتزل تصوره عن الشكل الفني للأقصوصة بشرط «التحول الاجتماعي. ولا يقصد بهذا ما يلقي عادة شفوياً، بل وقبل كل شيء (فالتزل) كما يذكر في موضوعه «الشكل الفني للأقصوصة»، فشرط الكتابة القصصية: «التعايش الاجتماعي» المشاطرة الداخلية الصامتة للمجتمع، وواجب الرفقة التي يمارسها القاص نفسه، وأن يمارس ضبط النفس حتى النهاية».

وكما هو الحال عند فالتزل كذلك تطغى عند هيرت، وبروش، وفون غرولمان وبيتش تصورات معيارية محددة عن جوهر النوع (الأقصوصة). هذا ما يقود غالباً إلى مواقف تقييمية مؤلمة ومتطرفة فيدعي بروش في موضوعه «الأقصوصة والتراجيديا»: هناك تصوران للفن

والحياة، تبدو معهما الأقصوصة دائماً وكأنها لا تحتمل من حيث النوع، فلا يتجلى هنا الوعي ولا الفعل، فقط حدث حيوي «أفكار تحمل المسؤولية للإنسان، أما فيما يخص إرادته وكينونته لا وجود لها في الأقصوصة...» وأخيراً يدعوها حتى بالشكل الرفيع فنياً، وفكرياً بثقافة (البيت الزجاجي) كما يضعها في تضاد مع التراجيديا. أما أرنست هيرت فيضع الأقصوصة ضمن الأنواع الأدبية (الرواية، الأسطورة والخرافة) ويعطي تعريفات عقائدية متينة، لها طابع التجريد، لكنها بناءة مقارنة بالثروة التاريخية المنقولة. وحسب فرضية فون غرولمان فإن شكل الأقصوصة الرزين (الواقعي) في الجنوب قد تحطم من قبل الشمال، في تلك الأثناء من النادر أن تجد له أتباعاً.

تقول مسلمة غرولمان: (الرزانة) (الواقعية)، هي الأرضية الروحية للأقصوصة، واقعية متفوقة علمية، أي موقف موضوعي متفوق).

وتعد صورة الحياة المغلقة لمجتمع موحد الشرط اللازم لنمو الأقصوصة، وأقصوصة الجنوب مع الشكل المسبوك بانسجام تبقى بالنسبة للقرون المتأخرة (مؤسفة)، لأنها لم ترق إلى مستوى النموذج، إلا أن الأبحاث

الفردية المحكمة في تلك الأثناء لبعض الروائيين مثل إريش أورباخ، وليو شبيتسر وأخيراً أكثرهم تطرفاً فالتر بابست أظهرت، أن حلم غرولمان (بالحرية الجميلة للنموذج الروماني الأول) بقي حلماً فقط، بحيث استطاع (بابيست) في النهاية أن يشكك بوجوده، على الرغم من غناه وتعدده.

ربما يكون ما يقدمه (بابست) في موضوعة نظرية الأقصوصة في ألمانيا 1920-1940، وقبل عرضه الشامل (نظرية الأقصوصة وتأليفها في الآداب الرومانية، 1953)، ما يبرر استحالة تفسير تاريخ النوع للأقصوصة، عملياً فهو متضمن نقداً حاداً لمفهوم الشكل للأبحاث الجرمانية المتلونة ما بين التحليل الجمالي والالتزام بالمعايير. وفي الحقيقة فالتطور القائم والمتواصل كان بفضل جورج لوكاش وباول أرنست، (بابست) فقد اتهم الأبحاث الجرمانية بأنها تخلت عن التصور التاريخي (للشكل) وأثرت عليه الحشر القسري والمتسلط، بينما عرفت الأبحاث الرومانية السابقة كيف تحمي نفسها، وبدلاً من ذلك وبناء على الخبرات التجريبية حول تاريخ الأقصوصة طالبت بـ (حرية الشكل). وفي نهاية تقريره

يجمل نتائج أبحاث إريش موللر، ورودولف بستهورن، وإريش أورباخ، وليو شيتسر، وفريتس ردنباخر، وآخرين، يجملها في جملة صيغت بسلبية، وغدت من الجمل المحببة لدى الروائيين عندما ترد في سياق نقده للبحث الجرماني، وفي ذات الوقت تتضمن حكماً إيجابياً حول الدراسات الرومانية. ويعتقد أن التحريات الرومانية المتخصصة أظهرت، أنه لا وجود اليوم لنظرية الأقصوصة ولا لتحديد النوع في العلوم الأدبية.

وبلا شك سيكون المرء مضطراً للاعتراف بعد هذا الهجوم العاصف، وبعد أن حاول روبرت بيتش مثلاً في كتابه «جوهر وأشكال الفن القصصي» 1934، في فصل الأقصوصة، أن يجد من «التصور الداخلي المطلق للأقصوصة مقابل الشكل الساذج للأسطورة وأن يميز بعناء بين مختلف صيغ السرد القصصي القصير المسهب. كل هذا لم يكن مثمراً للتحليل التاريخي. وقد بلور بيتش من مختلف العصور ومن مختلف صيغ الأقصوصة لوناً تجريدياً «الأقصوصة»، وعندما تحسس بنفسه، أن ذلك لا يكفي، حاول الجمع بين أشكال أخرى للأقصوصة مثل: «الحكاية، الخرافة، الأسطورة» وبين الأقصوصة

كأرقى صيغة فنية»، وذلك من خلال وصفه لها. وبعد (بابست) افتقر علماء الدراسات الجرمانية إلى الإلمام الكافي بتقاليد الشكل (القالب) للفن القصصي، التي سادت في العصور اللاتينية الوسطى والكلاسيكية المتأخرة.

لكن الدراسات الجرمانية ابتعدت في تلك الأثناء عن نظريات النوع الجامدة. وهذا (أرنولد هيرش) وكتابه المهم (مفهوم النوع «الأقصوصة») 1928،، أقر لدرجة ما أكده (بابست)، فسجل مواقفة حول بنية الأقصوصة اعتماداً على أمثلة ملموسة كعمل (بوكاكيو) ديكاميرون وأقصوصة (غوته) وكلايست آرمين وتوماس مان. فإلى هذا اليوم يعود الفضل إلى (هيرش) في إبرازه لجانبي الأقصوصة، أي العلاقة الذاتية والموضوعية لها بوضوح تام في سياق صلتها بتأملات (شليغل). وما سماه (شونيشت) مؤخراً (بالبنية الثنائية)، حاول (هيرش) كذلك أن يصفها. مسألة الشكل لهذا النوع الأدبي تكمن حسب (هيرش) في الصورة الموضوعية الخارقة المجسدة للمكنون الإنساني في صيغة ولغة مؤثرة.

في الثلاثينات قام هيرمان بونغز بحملة جديدة في

مجال بحث الأقصوصة. وقد تتبع في دراسة حول «أسس الأقصوصة الألمانية للقرن التاسع عشر» 1930م، ليصل إلى بوكاكيو وسيرفانتس، وقد حاول أن يميز بين الشكل المقفل للأقصوصة والشكل المفتوح لها، فالأولى، هي الأقصوصة الرمز، التي تجسد مبدأ الخلق وفي ذات الوقت تعكس تصوراً حياتياً مغلقاً يكون في صلبه التقدير الحر لمصير الإنسان. أما الشكل الآخر للأقصوصة، فهي التي تشير إلى الأسطورة وتشتمل على اللامعقول.

وقد ذكر بونغز مجموعة واسعة من الأنماط القصصية، ذلك فيما يتعلق بتأليف الأقصوصة الألمانية، فنجد الأقصوصة الأخلاقية والفكرية، والقدرية، والروحية، والأسطورة المزاجية الرومانسية المتأخرة والنفسية... إلخ.

ويولي أهمية كبيرة للأقصوصة القدرية والمأسوية، أو الأقصوصة القدرية، التي تعالج قضايا حياتية للقرن التاسع عشر، كما أنها تتميز بالإطار الواسع. وتعتبر مجموعته «الصورة في التأليف» عام 1939م ثمرة لهذه الأبحاث، فهي إما معادة أو مكملة بشكل موسع. ويبدو هنا ارتباط الرؤية العلمية للفكر مع التفسير لبعض

النصوص. اهتم بونغز بشكل خاص باقتحام الحدث المرعب الغيبي، الذي يعيد نفسه وفي أوقات مختلفة في الأقصوصة كشكل فني متقن. والشكل الفني المعروف للأقصوصة بمثابة صياغة المزاج والإطار الفني إزاء التفوق الغيبي، الذي تتناوله المعالجة القصصية وذلك لإضاءة تحول القدر وبؤر القوى المبهمة.

مع ذلك يبقى الشكل المثالي للأقصوصة بالنسبة لـ(بونغز) مقبولاً، لأنه في النموذج المثالي لهذا النوع تتحول مصادفة الحدث تحت سطوة الرمز إلى رزانة وشمولية. ومما لا شك فيه أن هذه الأهمية، التي اكتسبتها الأقصوصة الألمانية في القرن التاسع عشر، لم تعد ولا بأية حال تناسب الشكل الروماني للأقصوصة الاجتماعية.

أما (يوهانس كلاين) فيعلق في كتابه «تاريخ القصة الألمانية من غوته حتى الوقت الحاضر» 1954، على الألوان التي طورها سابقاً، «الإطار»، «والحدث القصصي»، «الحافز» و«الفكرة» ويقدم عرضاً غنياً شاملاً حول الإنتاج القصصي الألماني من مطلع القرن الثامن عشر حتى عصرنا هذا. ففي الفصل الأول يحاول

أن يقدم نصوصاً وتحديداً للمفاهيم، بعكس الأشكال الدارجة للرواية، والحكاية، والخرافة، والقصة القصيرة... إلخ، وذلك دون أن يغوص في العلاقة التاريخية. ويعرض الكتاب جزءاً مهماً على ضوء جملة من الأمثلة - القصص البنائية.

وفي وقت متزامن يحاول جوزيف كونتس في «تاريخ الأفصوصة الألمانية من القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر 1954»، أن يطرح تصوراً أكثر تطرفاً للحياة. وقد كانت هذه الرؤية مرتبطة حتماً مع التقييم القائم إلى حد كبير في دائرة التأليف الحديث.

من ثم حاول (بينو فون فيزي في المجلد الأول لأعماله «الأقصوصة الألمانية من غوته حتى كافكا» حاول على ضوء أمثلة مختارة وبأسلوب مفسر بشكل مطلق أن يطور من مضمون الرمز والصورة. وفي مجلده الثاني 1962م، الذي اشتمل على مجموعة أخرى للقصاصين، حاول أن يحدد بدقة حرية التصرف للإنشاء القصصي، وذلك بالتنازل الواعي عن المفهوم الجامد لمتعصب للنوع الأدبي «الأقصوصة». كما أبرز فيه بشكل خاص عناصر الشكل مثل (السخرية)

(والصدفة)، وتوظيف «الإشارة» وشرح نماذج منها بإسهاب.

وفي الفترة الأخيرة اهتمت الأبحاث بالدرجة الأساس بشمولية التناقضات الحادة (للنموذج النوع) الأقصوصة في القرن التاسع عشر. وكانت بلا شك ممتعة من خلال الاهتمام المتجدد للعلوم الأدبية الحديثة بالنسبة للمشاكل البنوية والإنشائية عموماً.

وكذلك في وسط البحث الجرماني أصبح واضحاً، أن لا وجود لما يسمى (بالنموذج المثالي) للأقصوصة.

* * *

أمبرتو إيكو: مديح الإيتوبيا

فابيو غامبارو

ترجمة إبراهيم فياض

بعد أربع روايات له في عشرين عاماً، ومتابعة لأنشطة متعددة كمدرس جامعي وكاتب مقالات ومؤرخ في الصحف، لم يتخل أمبرتو إيكو عن مساره الروائي الذي بزغ في العالم 1980 بالنجاح المدوي لروايته (اسم الوردة). وبعد (بندول فوكو) عام 1988 ثم (جزيرة الأمس) عام 1994 جاء اليوم لينشر (بودولينو) وهي

رواية مغامرات ثرية بالأحداث والأسفار والمفاجآت والسخرية، مستمدة العنوان من اسم بطلها الفلاح الكذاب المتخم بالأخيلة، منطلقاً في القرن الثاني عشر نحو اكتشاف المملكة الأسطورية التي جاء على وصفها الكاهن جان في رسالته الشهيرة.

تبدأ الرواية عام 1208 تحت أسوار القسطنطينية المحاصرة حيث يروي بطلها، بعد إنقاذه من الموت، للفيلسوف البيزنطي نيستاس كونياتس قصة حياته المغامرة الحافلة بالإثارة، حاجباً بذلك ستون عاماً من التاريخ في وقت كانت فيه المجالس البلدية الإيطالية في صراع مع الإمبراطور فريدريك الأول باربارس. يكتشف القارئ معارك وحروب صليبية وجدالات لاهوتية ومشاهد خيالية وموت غامض وهوى لاهب، حتى أنه يشهد على بناء الإسكندرية المدينة البيامونتية[1] مسقط رأس إيكو والتي يدعى شفيعها تماماً باسم... بودولينو Baudolino.

إذاً هي المرة الثانية التي ينكفئ فيها الروائي الإيطالي، الذي احتفل بعيد ميلاده السبعين في كانون

*) المدينة البيامونتية نسبة إلى بيامون وهو سهل واقع في سفوح الجبال وهو باسم منطقة في إيطاليا. (المترجم).

الثاني، نحو الماضي البعيد للبحث بطريقة غير مباشرة عن الاضطراب الحالي. ولإسعاد قارئه فقد وضّب روايته على رحلات تقود بودولينو للقاء عوالم وحضارات مختلفة مؤكداً بذلك على مهارته في استخدام ومزج الأدوات واللغات الغربية دون أن يتخلى عن معرفته الموسوعية واستشهاداته المستترة وبما يتواكب مع الصور الساخرة. وهكذا بمراوغة روائية يستأنف إيكو موضوعاته الأثيرة لديه منذ بدايته بالغاً تاريخاً غير متوقع وكاشفاً تحديات التسامح ومقابلات بين الثقافات المتباينة كذلك مجابهة الفن بالسلطة إلى التركيب ما بين الحقيقي والمزيف.

* بعد عشرين عاماً من رواية (اسم الوردة) هاأنت في بودلينو تتقهقر نحو العصور الوسطى حيث بداياتك الروائية. ترى لماذا؟.

- الأمر صدفة تقريباً في البداية كنت راغباً في كتابة رواية عن مجموعة صحفيين في طريقهم لإنشاء صحيفة جديدة. وللتعارف فيما بينهم يختلقون أنباء صحفية مزيفة. لكن سرعان ما اكتشفت بأن هذه الرواية ستكون قريبة الشبه بـ (بندول فوكو) حيث

يكتشف ثلاثة من الناشرين الدسائس المزيفة. وفي غمرة التفكير في هذه المعضلات قلت في نفسي إن الأنباء المزيفة والأكثر أهمية في تاريخ أوروبا هي تلك المتمثلة في رسالة الكاهن جان وهو النص الذي عرفته وأحببته دوماً. وهي رسالة تصف بلداً عجيباً أسطورياً يبدأ الحياة إبان عصر فريدريك الأول بارباروس ويقال بأن الرسالة كانت قد كتبت في ديوانه. لا بل أن فريدريك بارباروس هذا كان معاصراً لبناء المدينة مسقط رأسي الإسكندرية والتي بنيت من أجل مقاومته هو بالذات. والرواية مبنية على مجمل تلك الأحداث وفي ذات الوقت هي عودة إلى أصولي. ومع هذا فلو أن مدينتي قد بنيت في القرن الثاني عشر لكانت الرواية إذاً جد مختلفة وحتى لو أن العصر الوسيط هو الفترة المحببة إليّ على الدوام والتي أشعر بالاطمئنان في كنفها فلن يكون هذا الأمر مسوغاً أساسياً للرواية.

* العصور الوسطى غير كئيبة بالمرة في بودولينو لا بل أنها خفيفة حتى أنها تذكرنا للتو بمغامرات أريوست...

- في الحقيقة بودولينو هي عكس (اسم الوردة). فأنا استحضرت في روايتي الأولى عصراً وسيطاً رهباني مثقف وجابذ، ويحتضن الدير الرواية بأكملها. أما في بودلينو فقد افترضت ربما عصراً وسيطاً علماني أبطاله محاربين وفلاحين. إنه عصر وسيط نابذ تهيمن عليه المغامرة والأسفار. ويمكن بالتأكيد التفكير بأريوست، ولكن أيضاً بـ (تيل أولانسپيجل) أو برواية المغامرين. ولقد حدد أيضاً ذلك العالم الخاص خياراته اللغوية: في (اسم الوردة) استخدمت لغة بالغة الثقافة وبالأسلوب اللاتيني فيما اللغة في هذه الرواية الأخيرة، هي أكثر شعبية ولهجة محلية.

* تذكرنا في روايتك هذه بالمعارك بين المدن الإيطالية في القرن الثاني عشر مدلاً بذلك إلى الوضع الغامض والمشوش لإيطاليا والذي أفاد منه فريدريك بارباروس...

- لقد ألمحت في الواقع إلى التشوش الذي طبع إيطاليا لزمن طويل أي بلد لم يكن في دولة موحدة، كانت مدنه في اقتتال ما بينها لعهد بعيد. لقد خلف ذاك الاضطراب السياسي آثاراً لايزال بالإمكان رؤيتها في

يومنا هذا في مظاهر شتى في حياتنا السياسية. لقد أصبحنا دولة موحدة فقط في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولانزال إلى اليوم غير متطابقين تماماً داخل تركيبتها. بالمقابل ربما تتولد عن ذلك الإرث فعاليتنا على الارتجال وعلى العيش في أوضاع مضطربة دون تركناً للتأثر والغرق.

* إن بودولينو تخلق وباستمرار تواريخ وتكذب دون وجل وتبرهن عن فانتازيا طاغية، ألم يكن القصد هو الإشارة إلى الإبداع وإلى الفانتازيا التي يعتبر البعض أنها مزية إيطالية نموذجية؟

- لا ينبغي أن تقع في الكليشيهات. أنا فقط امتدحت من خلال بودولينو الخلق اليوتوبي مستخدماً أدوات ثقافة القرون الوسطى الآتية من بلدان عدة أوروبية وشرقية. لا يوجد البتة نموذجية إيطالية، باستثناء ما فعلته حين قررت خلق شخصية ولدت في مدينتي الأم مضيفاً عليها لاحقاً خطابات من بلاد مختلفة عصرئذ.

* في أحد مقاطع الرواية، يعلن بودولينو أنه بدافع

تخيل بلدان أخرى ينتهي بنا الأمر إلى تبديل العالم الذي نعيشة. أليس المقصود هنا هو إعلان شعري يتساوق مع عملك الروائي؟

- في الواقع إنها تعريف للإتوبيا. لقد تخيل كريستوف كولومبس عالماً لكنه حين تابع حلمه غش نفسه ومع ذلك الغش للذات فقد اكتشف أمريكا وغير هكذا العالم. وهذا ما يحدث في كل الإيتوبيات. وفي النتيجة بودولينو ليس كاذباً، لأن الكاذب هو ذاك الذي يكذب فيها يتعلق بالماضي والحاضر، بينما الشخص الذي بطبعه يكذب بما يخص المستقبل. ومن يكذب للماضي والحاضر ستكشفه ربما الأحداث. ومن يكذب للمستقبل فهو إيتوبي قادر ربما على إقناع ذاته بكذبته نفسها ولن يكون للأحداث وقتذاك أن تكشفه. هكذا هو يذهب دوماً نحو البعيد باحثاً على إثبات استبصاراته.

* هل هذا التعريف للإيتوبي يتوافق كذلك مع بحث الكاتب الروائي؟

- أعتقد نعم، لأن الرواية تمثل دوماً إبداع عالم محتمل

وهناك روايات عظيمة لها القدرة على تبديل واقعنا. ولكن إنتبه فلا يجب أن تتصور بأن كل هذا التفكير هو عن قصد في صميم روايتي . لقد أردت فقط أن أروي قصة رسالة الكاهن جان. ولو أني حقيقة أردت التحدث عن الإيتوبيا لكنت كتبت مقالاً علمياً لا رواية. وفي هذه الحال كنت لأقول إن الإيتوبيات هي جميلة إلى اللحظة التي تتحقق فيها حقيقة. فحين تحقق نفسها تغدو مآسٍ على الدوام. وخدمة الإيتوبيا هي في الدعوة للتقدم مع علمنا بأنها لن تتحقق. ولو مثلاً قد تمت محاولة تحقيق لإيتوبيا توماس مور لكان وجد المرء نفسه وفي يسر في ظل نظام ستاليني.

* خلال رحلته باتجاه مملكة الكاهن جان، يلتقي بودولينو بعوالم غريبة، كما بأشخاص غرائبيين وخياليين وموقفه من هذه التعددية يتجلى كدفاع عن التسامح واحترام الفوارق. أي المقصود هي تلك الضرورة التي مافتئت أنت للدفاع عنها مرة تلو الأخرى...

- بكل تأكيد، ولكن هنا في هذه المرة فقد أضفت عناصر جديدة، لقد شددت في الرواية على القول بأن

التمييز العنصري هو أمر غير محدد. وبودولينو يسافر حقيقة داخل إقليم مسكون بالمسوخ الخارجين من كتب الحيوان القروسطية. وفيما يُعمل النظر إليهم يدرك بأن تلك المسوخ المختلف أحدها عن الآخر لاتدرك حقيقة هذا التباين العرقي. وهي تدرك جيداً الخلافات اللاهوتية وأن كل واحد منهم مرتبط بواحدة من كبائر الهرطقات للقرون الأولى للمسيحية. وفي النتيجة هم يتذابحون لأسباب دينية تافهة. آنئذ يدرك بودولينو أنه وبمحاذاة العنصريات القائمة على لون الجلد توجد هناك عنصريات مبنية على أفكار وديانات.

* لقد كتبت بأن الخلافات الحسية لا حسبان لها طالما أن هناك حساباً فقط للخلافات الفكرية. هل يعني ذلك أنه ينبغي دوماً الصراع للدفاع عن فكر الإنسان وقيمه؟

- في روايتي يتقاتل ويتذابح المسوخ من أجل تفاصيل مذهبية لا لأفكار أساسية. وليس هذا أمر حسن. عموماً ينبغي الكفاح من أجل قيم جوهرية والتي يجب عدم التساهل فيها. إلى حد أني كتبت مقالاً

نشر منذ بعض الوقت على صفحات جريدة (لوموند) حيث ذكرت بأن التسامح وتفهم الآخر لا يستبعد وجود ثوابت في الخيارات والقيم للدفاع عنها.

* عند قراءة بودولينو يتولد لدينا احساس بأنك تجد تسلية كبيرة في الكتابة....

- حتماً. وكالعادة دائماً ومن خلال أحداث الرواية - عامة بالنسبة لي خمس أو ست سنوات - أنا أتسلى كثيراً. ولكن في النهاية أنا دائماً حزين للغاية لأني فقدت لعبتي.

* * *

في مائة هايكو إنجليزي(*):

عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

جيمس كيركب
James Kirkup

ترجمة يوسف المحيميد

مقدمة:

لم تكن قصيدة الهايكو اليابانية تغوي المبدعين والشعراء العرب فحسب، بل كانت تلقي بظلالها وفتنتها اختزالها وإيماءاتها ومباغتتها على شعراء العالم أجمع،

(*) From (The Haiko Hundred) - James Kirkup, Daved Cobb, Peter Mortimer- Iron Press - Manchester U.K - 1996.

إذ ينطلق كتيب «مائة قصيدة هايكو» الذي أصدرته دار «آيرون برس» وعمل على تقديمه وجمعه الشاعر الإنجليزي «جيمس كيركب» من كون هذه القصيدة يمكن استثمارها بلغات العالم وثقافاته، إذ تعاون مع «جمعية الهايكو البريطانية» حسب الناشر أكثر من 5500 طلب رسمي لأجل المشاركة في هذه المجموعة الشعرية الصغيرة، بمجرد الإعلان عن هذا المشروع، فكانت القصائد تطير مرفرفة من أنحاء العالم الذي يتحدث الإنجليزية.

من بين آلاف قصائد الهايكو - حسب المقدمة - لا يمكن اختيار العديد من القصائد التي تنتمي إلى نوعية هايكو ذات جودة أساسية، إذ هذه القصيدة جديرة في قوة وثبات كينونتها، والتكثيف في تركيبها، ولكن إذا الشاعر أراد أن يجعل كل كلمة مؤثرة، لابد أن تكون كل كلمة مبررة. لذلك يفضل أن ينتقي خيال رئيسي واحد، وفعل رئيسي واحد، ويمنحها صعوبة أكثر من مجرد كتابة ثلاثة أسطر.

ومن بين قصائد هذا الكتيّب تم اختيار بعض

قصائد هؤلاء الشعراء، المتفاوتة بين مباغتة وفداحة المشهد، وبين براعة التأمل والإصغاء إلى صوت الطبيعة:

صدى الضيوف:

تفاحتان احمرّتا وحيدتين

على مفرش الطاولة الأبيض

كيفن بيلي

* *

صافرة القطار

تمططت في هواء الليل النحيل

عبر النهر

ماري لو بيتل

* *

الخشخاش الأحمر

يدير رأسه

إلى كل هبّة ريح

إيون كودريسكو

المظروف النحيل

على الحصير؛ اسمي عليه بالأسود

كيف يبرد الدهليز إذاً؟

جيوفري دانيل

*   *

في الفيلم الصامت

طائر أظنه خامداً

يغني

لي روي جورمان

*   *

العنكبوت الصائد

على باب البريد يتوتر

إزاء مفتاحي في القفل

فيليب جروس

*   *

برق يسقط على منزل المزرعة

لهنيهة

الدجاجات ترى الثعلب

جون جونزاليز

* *

حياة صامتة،

تحت السطح ببوصة

شبوط وحده يأتي ويذهب

مايكل جونتون

* *

يوم آخر من الثلج

أصابع التمثال

انكسرت

جاري هوثام

* *

ضوء الشمعة

ظلها

قلب الصفحة

براين ديفيد جونستون

* *

منتصف الصيف، صباحاً

ظلُّ الشجر الميت

ينتشر عكس السائد

أدل كيني

* *

على الشرفة

الممرضة المبتلة تفكر في

خاصية شجرة الرمان

ميمي كالفاتي

* *

توت الجبال ناضج

حتى مخلفات الطيور

تحمرّ عميقاً

جيمس كيركب

* *

على غدير القرية

القمر المكتمل اهتزّ

بأول ورقة سقطت

جيمس كيركب

* *

ورقة الفراق

على الطاولة

الكوب لم يزل ساخناً

ديفيد لاوسن

* *

الرجل العجوز يموت،

على رسغه

الثواني تتك

ديفيد لاوسن

* *

حقلٌ فارغ

خطوط الملعب الجبسيّة

بيّضت الريح

ديفيد لي كونت

* *

أعشاش العصافير تحت

جسر السكة الحديد: أسفل منهم

مدينة ورقية

توني لويس - جونس

نصف الليل قطار يطارد

شعاعاً من ضوء القمر

ظله يلاحقه

إيريك مورجن

* *

تمشي قدماً

عشب الربيع خلفك

يمحو خطواتك

جيم نورتون

* *

في الشمس جلس خلفي

ظلي الطويل ليخبرني

الطريق الذي يجب أن أسلك

ددلي ريفس

* *

بعد العاصفة

الطفل يجرّ عربة

من المطر

مارلينا رنزن

في الفراق

القمر في الوحل

انكسر

برين تاسكر

الجرّة الصغيرة

حنت

السمكة الذهبية

هاميش تورنبول

بين الصفحات

من كتاب مفضل وجدت

فتات كيك فواكه مهروسة

آني رايت

* * *

الإبعاد أم التجذر: سياسة الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست(*)

ميلي ستيل

ترجمة مصطفى بيومي عبدالسلام

تفحص هذه الدراسة الاهتمام الجديد بالسياسة العالمية في النظرية الحديثة. إن موضوع المناقشة أو الاهتمام لا ينصب فقط على بحث كيف قمعت الثقافة الغربية تلك الثقافات الموجودة داخل نسقها أو نظامها،

*) هذه ترجمة للفصل الخامس من كتاب:
Meile Steele, *Critical Confrontation: Literary Theories in Dialogue* (Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1997).

ولكن كيف استعمرت الثقافة الغربية ثقافات أخرى. لقد تم، في الواقع، انتقاد معظم الانتقادات الدقيقة التفصيلية (الشاملة) للثقافة الغربية، التي قامت بها الماركسية وما بعد البنيوية على سبيل المثال، عادة، لأنها جزء من التقاليد الإمبريالية وليست انتقاداً لتلك التقاليد. إن «إدوارد سعيد» Edward Said، و«كورنيل ويست» Cornel West يعملان في حدود كل من الماركسية وما بعد البنيوية، وذلك من خلال تحليلاتهما لديناميكيات/ حركيات dynamics القوة والمقاومة. فعملهما ينشد ويحتكم إلى القيم الديمقراطية للحرية والعدالة وتقرير المصير self-determination، ومن ثم يعد استمراراً للقضايا أو المسائل التي تدور حول موضوع الديمقراطية... إن «ويست» و«سعيد» يجب أن يتعاملا مع ميراث مبهم أو ملتبس لليبرالية السياسية Liberalism، ومع المغزى السياسي للاختلاف الثقافي. ومع ذلك، فإنهما يتبنيان مواقف مختلفة تعتمد على علاقة الناقد بالثقافات المقصودة. فهل أية سياسة ديمقراطية للاختلاف تكون مؤيدة بطريقة أفضل عن طريق وضع ما للإبعاد الذي ينسحب من خلاله المنظر بعيداً عن

التقاليد الخاصة التي يكون (هو أو هي) مستقراً فيها إيديولوجياً، كما فعل «سعيد»؟ أم هل يفترض الناقد موضعاً فكرياً وسياسياً مرضياً الى حد كبير عندما يموقع نفسه/ نفسها داخل التقاليد التي يكون متأثراً بها عن طريق المعايير الديمقراطية؟

«إدوارد سعيد»

كتاب «إدوارد سعيد» «الثقافة والإمبريالية» *Culture and Imperialism* (1993) هو تحقق لمشروع نقدي بدأه بكتابه «الاستشراق» *Orientalism* (1978) إن معالجتي في هذه الدراسة ليست فحصاً لعمل «سعيد» فقط (أي الثقافة والإمبريالية)، ولكن تعتمد على بحثه السابق لكي نوضح الحاضر. إن النقد الأدبي والنظرية، بالنسبة إلى «سعيد»، ينبغى أن يقوم بمهمة دنيوية worldly vocation، ليست عائمة في وجود ذهني، وكما يقول «سعيد» في كتابه «العالم، والنص، والناقد» *The world , the Text , and the Critic* (1983) «إن وقائع القوة والسلطة – بالإضافة إلى أفعال المقاومة التي يقوم بها رجال ونساء وحركات اجتماعية للمؤسسات

والحكومات والمعتقدات التقليدية/ الجامدة Orthodoxies – هي وقائع تجعل النصوص نصوصًا ممكنة، وتنقلها إلى قارئيها، وتجتذب اهتمام وعناية النقاد. هذه الوقائع هي ما ينبغى أن يضعها النقد والوعي النقدي في حسبانه» (5)، ويضيف «سعيد» صفة «دنيوي/ مدني» secular إلى تلك الصيغة لكي يقاوم أي معنى للكيان / الهوية منقول من السرديات الدينية أو القومية: «إن الرجال والنساء ينتجون تاريخهم الخاص، ومن ثم فإنه يجب أن يكون ممكناً أن نتأول ذلك التاريخ من خلال علاقات أو شروط دنيوية/ مدنية، هذه العلاقات أو الشروط تتم رؤية الأديان بموجبها، كما لو كانت صفة مميزة token للمشاعر الخفية/ الدفينة للكيان/ الهوية وللتماسك القبلي... ولكن الدين يملك غاياته في الدنيوي. إن الإمكانيات يتم تقليصها للدرجة القصوى عن طريق الوجود في مجتمعات أخرى». (232 ,1992).

إن مشروع «سعيد» النقدي هو مشروع ميتاهرمنيوطيقي أو هرمنيوطيقي شارح Metahermeneutical، ويعتمد على مصادر متعددة. فـ«سعيد» يسلم بصحة الفرضية الجاميرية Gadamerian

التي تهتم بعملية تثبيت أو طمر Premise المؤول في وضع ثقافي معين: «ليس ثمة embeddedness ميزة أو أفضلية خارج نطاق أو حدود فعلية actuality العلاقات بين الثقافات... إننا، إن جاز التعبير، نكون في عملية اتصالات، ولسنا خارج نطاقها ولا وراءها» (1993, 55) ومع ذلك، فإن «سعيد» يوجه هذا الزعم الذي يدور حول الوضعية positionality ضد منظري الماركسية بالذات، لأنه يبين أن الروايات Stories المروية من قبل الهرمنيوطيقا والماركسية وما بعد البنيوية هي روايات مركزية أوروبية Eurocentric. لم يكن إدراك «سعيد» للتموضع poitioning مكانياً فقط ولكن أيضاً زمنياً مثل إدراك «جدامير» Gadamer. ويذكرنا «سعيد» بأنه «ينبغي أن نضع في حسباننا الصلاحية الخاصة بالحاضر من حيث إنها معْلمات ونماذج لدراسة الماضي» (61)؛ وبطريقة تبادلية «كيف نصوغ أو نمثل represent الماضي الذي يشكل فهمنا ووجهات نظرنا للحاضر» (4).

إن «سعيد» على خلاف ما بعد البنيويين، يصل نظريته التأويلية أو هرمنيوطيقيته بالمشروع الماركسي

للانتقاد الإيديولوجي والتصور اليوتوبي utopian projection. إنه يريد، أولاً، أن يكشف إيديولوجيات الإمبريالية الغربية وإيديولوجيات تلك الثقافات التي تقاومها. إن هذه الإيديولوجيات تمنعنا من رؤية كيف تعمل القوة والكيان/ الهوية الثقافية معاً من أجل تقطيع العالم إلى جزر متنافسة. ويأمل، ثانياً، في ربط هذه الجزر عن طريق إعادة سرد رواياتهم بصورة تدرك كلاً من الثقافة الغربية والثقافات المهمشة في العالم الثالث. إن «سعيد» يريد أن يشكل حواراً ثقافياً جديداً ممكناً من خلال عملياته الكاشفة.

فمن أجل توضيح ديناميكيات / حركيات الإمبريالية، يعتمد «سعيد» على المنهج الجينالوجى/ الحفرى genealogical لـ «فوكو» Foucault لاكتشاف حفريات شبكة خطابية معينة. في كتابه «الاستشراق» يدرس التصور أو المفهوم والنظام أو المعرفة بوظيفة الشرق، وكما يقول في مقاربته:

«إن ظاهرة الاستشراق، كما أدرسها هنا، لا تتعامل مع التطابق بين الاستشراق والشرق، ولكن تتعامل مع الاتساق الداخلى للاستشراق وأفكاره عن

الشرق (الشرق بوصفه طريقة حياة أو أسلوب معيشة career)، على الرغم من، أو بما يتجاوز، أية مطابقة، أو فقد ذلك التطابق، مع شرق (حقيقي)» (5). فمن خلال فحص «التكوين لوجود جغرافي جديد يُطلق عليه الشرق» (222)، يستنتج «سعيد» كشفاً فوكوياً لما أطلق عليه في «الثقافة والإمبريالية»: «الاعتماد على ما بدا أنه معارف ثقافية سياسية منفصلة تدور حول التاريخ القذر فعلاً للإيديولوجيا الإمبريالية والممارسة الاستعمارية» (41 ,1993). إن الجينالوجيا/ الحفرية الفوكوية تكون ملائمة إلى هذا المشروع، لأن ثمة «توازي بين نظام carceral الخاص بـ «فوكو» والاستشراق... فيما يتعلق بالاستشراق بوصفه خطاباً، يشبه كل خطاب، فإنه مكون أو مؤلف من علامات، ولكن ما تقدمه تلك الخطابات هو أكثر من استخدام تلك العلامات لتعيين الأشياء. إنه أكثر من أن تجعله منقوصاً إلى اللغة وإلى الكلام، وأكثر من أن يجب علينا أن نعلنه ونصفه» (1983,222). إن ما يجعل «سعيد» متشابهاً مع «فوكو» هو الفكرة التي ترى «أننا يمكن أن نفهم اللغة

بطريقة أفضل عن طريق رؤية الخطاب لا بوصفه مهمة تاريخية، ولكن بوصفه مهمة سياسية» (219).

ومع ذلك، فإن «سعيد» تحول عن تحليل «فوكو» للقوة والمقاومة على أساس الخطاب وليس بالأحرى العوامل agents، لأن تحليل الخطاب يغفل كثيراً جداً الحكاية التي يريد أن يرويها: «وعلى الرغم، أيضاً، من دنيوية worldliness هذا العمل البارعة، فإن «فوكو» يتبنى، بطريقة غريبة، نظرة سلبية وعقيمة ليست كثيرة جداً في استخدامات القوة، ولكن في كيف ولماذا تكون القوة مكتسبة، ومستخدمة ومستمرة» (1983, 221). إن «سعيد» يعتقد أننا مازلنا بحاجة إلى أن نفكر على أساس «من يمتلك أو يحوز القوة ومن يسيطر على من» (221) فـ «فوكو» «يستخف بتلك القوى المحركة للتاريخ بوصفه مشروعاً، مطمحاً، حباً مطلقاً للقوة». علاوة على ذلك، «فإنه يبدو غافلاً عن المدى أو النطاق الذى تكون فيه أفكار الخطاب والمعرفة أوروبية بطريقة جازمة، وكيف... أن المعرفة تم استخدامها لإدارة ودراسة وإعادة تشييد - ومن ثم، فيما بعد، لكي تحتل وتسيطر أو

تتحكم وتستغل - العالم غير الأوروبي برمته تقريبًا » (222).

ينتقل «سعيد»، في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، من اكتشاف الإمبريالية إلى الاستراتيجية الطباقية contrapuntal للروايات الموضوعة جنبًا إلى جنب juxtaposing للإمبريالية (الفصل الثانى)، بالإضافة إلى روايات المقاومة والمعارضة (الفصل الثالث)، إن «سعيد» يطور بديله عن الأنطولوجيات اللاإنسانية antihumanist ontologies لـ «فوكو» و«دريدا» Derrida، التي كان لها تأثيراً في عمل ما بعد الاستعمار لـ «جياترى سيبيفاك» Gayatri Spivak، و«هومى بها بها» Homi Bhabha. فـ«سعيد» يرفض فرضية «سيبيفاك» التي ترى أن خطاب الإمبريالية لا يقمع فقط، ولكن يقنع تماماً الذات الأصلية بالاشتراك فى جريمة القمع. إن المقاومة القومية، في نظر «سيبيفاك»، تقدم دليلاً على كيف كان خطاب الهيمنة hegemonic discourse مدمجاً في الذات أو النفس تمامًا: «لا يمكن لمنظور نقدي للإمبريالية أن يحول الآخر إلى «أنا» ما، لأن مشروع الإمبريالية دائماً قد حول، تاريخياً، ما قد كان الآخر مطلقًا إلى آخر مدجن

يعزز أو يقوي الأنا الإمبريالية» (Spivak cited in Parry, 36). إن «سعيد» يرفض أنطولوجيات ما بعد البنيوية التي تعيد كتابة العوامل/ القوى agents بوصفها حركات للمغزى. إنه يرفض التبرؤ من أن تكون القوة agency لديها علاقة بحركات المقاومة في الوقت الذي يصر على توجيه كلامه إلى دوافع الإمبرياليين. وكما تقول «بينيتا باري» Benita Parry: «في طرح «سعيد» لا تكون علامات المعارضة المضادة للهيمنة Counter-hegemonic opposition متموقعة داخل فجوات الخطابات المسيطرة أو تمزقات التمثيل الإمبريالي، [ذلك يعنى طريقة ما بعد البنيوية التي تموقع المعارضة]، ولكن تكون متموقعة من خلال أفعال وتعبيرات التحدي للمواطن الأصلي» (36).

إن التزام «سعيد» بأنطولوجيا نقدية لا تفكك القوة agency إلى علامات يتم تأملها من خلال فهمه لوضع الناقد، الذي يناقشه من خلال الفكرة الإنسانية الماركسية لـ «الوعي النقدي» يقول «سعيد»:

«يقف الوعي النقدي بين إغوائين ممثلين represented عن طريق قوتين هائلتين ومترابطتين تجذبان الاهتمام/ الانتباه النقدي، أحدهما هي الثقافة التي

يكون النقاد مقيدين بها بطريقة انتسابية filiatively (عن طريق المولد، الجنسية، المهنة). أما الأخرى فهي منهج أو نظام مكتسب بطريقة انتمائية affiliatively (عن طريق الاقتناع الاجتماعي والسياسي، الظروف الاقتصادية والتاريخية، المسعى المقصود والتمعن الإرادي)» (983, 26). إن المشكلة هنا تكمن في أن «سعيد» ينظر إلى هذا التموضع positioning في النهاية بطريقة سلبية، إنه ينظر فقط من وجهة النظر التي تقدمها هرمنيوطيقا الشك Hermeneutics of Suspicion. فهو خائف جداً من كيان مسيطَر عليه، ومن إنقاص هذا التعقيد للماضى والإمكانيات الخاصة بالمستقبل عن طريق استخدام مقولات عامة للفهم الذاتى مثل الولاء القومي أو النظري، ذلك يخضعه إلى مفردات لاثابتة أو لا إيجابية لوصف موقعه النظري. فشبح القاعدة الجداميرية التي ترى أن «الوعي هو أعلى وجوداً من الشعور» يدفع «سعيد» إلى إبعاد لا يمكن رسمه أو تحديده unmappale exile.

وإذا تحدثنا عن الانتقاد فإن «سعيد» يطور استعارة زمنية spatial تتضمن كلاً من البعد distance

(البعد الفوكوي) والقرب closeness: «أن تقف بين الثقافة والنسق/ النظام يمكن أن تقف، من ثم، قريباً من - القرب نفسه لديه قيمة معينة بالنسبة لي - حقيقة مادية يجب أن يتم تشكيل الأحكام السياسية والأخلاقية والاجتماعية بشأنها أو حولها» (26 ,1983). إن المرء يمكنه الاقتراب من الحقيقة فقط عندما يكون مبعَداً، عندما يسعى إلى شكل جَوَّاب للفكر. «فمن جهة أولى، يسجل العقل الفردي ويكون على وعي كبير جداً بالكل الجمعي أو السياق أو الموقف، الذي يجد نفسه فيه. ومن ناحية أخرى، بسبب هذا الوعي بالضبط... لا يكون الوعي الفردي طفلاً مجرداً بطريقة طبيعية وسهلة للثقافة، ولكن فاعل/ ممثل تاريخي واجتماعي فيها. وبسبب هذا المنظور، الذي يقدم الحالة أو الظرف والاختلاف أو الفرق حيث كان التكيف والانتماء/ الانتساب، فإن هناك البعد أو ما قد نطلق عليه أيضاً النقد» (15). ما يكون شيقاً هو أن «سعيد» يستخدم «القرب» بدلاً من «التجذر» rootedness بوصفهما المعارض للبعد والإبعاد. إن ما يجيز له استخدام «القرب» هو تأكيد الارتباط ولكن لا يخص التقاليد

مطلقاً التى تعطي الارتباط شكلاً وجوهراً، ولذلك فإن «البعد» في ذاته يتم تثبيته والمحافظة عليه. إن «سعيد» في بداية «الثقافة والإمبريالية» يقرر أن «هذا الكتاب هو كتاب إبعاد» (1993, xxvi) لقد عرج نقاد «سعيد» على معنى «الإبعاد» في كتابه هذا. وكما يقول «كاثرين جالاجير» Catherin Gallagher: «يشير «سعيد» إلى أن المعرفة مقيدة دائماً بالمكان، ولكنه يصر على أن ثمة مكان سائد/ مسيطر ابستيمولوجيًا للانزياح أو الإحلال يطلق عليه الإبعاد» (cited in McGowan, 170). لقد كان نموذج «سعيد» في كتابه: «العالم، والنص، والناقد» هو «إيريك أويرباخ» Erich Auerbach، بينما كان نموذجاه في كتابه: «الثقافة والإمبريالية» هما الناقدان «فرانتز فانون» Frantz Fanon و«س. ل. ر. جيمس» C.L.R. James، اللذان كتبا حول موضوع رئيسي للغات النقدية المختلفة والمتطابقة الخاصة بهما. وفي نهاية سؤال التجذر والقومية، فإن «سعيد» ينتقد «رايموند وليامز» Raymond Williams، بدقة، بسبب إنجليزية «وليامز» ومفهومه للوطن: «إن القوة في عمل «وليامز» متحدة،

فعلياً، مع تجذره، بل وتعصبه، فالخصوصيات تبعث أو تحث داخل الطاقات المتنوعة للمنتسبين بلا جذور وبلا وطن مثلي (عن طريق أصل غير إنجليزى، غير أوروبي، غير غربي) على اتحاد نظرة معجبة وعدو مربك» (cited in Parry , 21).

وعلى الرغم من أن «سعيد» يصر على اللاتجذر، فإن القيم التى يتحكم إليها هي قيم الإنسانية والديمقراطية. يقول «سعيد» في كتابه «العالم، والنص، والناقد»: «إن النقد في الغالب أو على العموم – وينبغى أن أكون واضحاً – يجب أن يفكر في نفسه بوصفه قيمة أو تعزيز حياتي Life-enhancing، ومعارض بطريقة تأسيسية كل شكل للاستبداد، والسيطرة، والظلم، إن أهدافه الاجتماعية هي معرفة لا قهرية/ لا قسرية noncoercive منتجة من خلال الاهتمامات بالحرية الإنسانية» (29). إن «سعيد» يدرك أن هذه القيم تضعه فى خلاف مع «فوكو» وفي وفاق أو على مداد واحد مع النقد الثقافي لـ «نوام تشومسكى» Noam Chomsky. يقول «سعيد» في مقابلة معه: «إننى أشعر دائماً بأن المرء، في الواقع، قد يدرج في عداد كل منهما (فوكو

وتشومسكى). في النهاية أعتقد أن وضع «تشومسكي» هـو وضع أكثـر إعـجابـاً وتـشريـفـاً.... إن الاسـتشـراق متناقض نظرياً، لقد قصدت تلك الطريقة: إنني لا أريد منـهـج «فـوكـو» أو منـهـج أي شـخـص، لكـي أجتـاز ما حاولت أن أقدمه. إن تصور نوع ما من المعرفة اللاقهرية/ اللاقسرية، التي انتهيت إليها في هذا الكتاب، كانت بـتـعـمـد لا فـوكـويـة «anti-Foucault» (Salusinsky, 134,137) إن المشكلة تكمن في أن «سعيد» لا يحكي قصة تدور حول هذه القيم، وكيف يفهمها. إنه يرفض أن يموقع نفسه داخل/ ضمن التقاليد الأخلاقية/ السياسية. والنتيجة هي أن فلسفته السياسية ليست لديها فاعلية. وكما يقول «جان مكجوان» Jone McGowan: «ما يكون غريباً هنا الإصرار على انقسام بين الناقد «المعارض» oppositionalوالقامعين oppressors. وكأن اتخاذ موقف من أجل قيمة أو تعزيز الحياة والحرية الإنسانية هو موضع جدل وخلاف. إن أى شخص يزعم أنه يعمل من أجل هذه الأهداف، فإن موضع النزاع أو الخلاف هو كيفية تفعيل هذه الأهداف بالأحرى المعايير الملتبسة في ظرف معين،

ولذلك فإنها يمكن أن تفيد للحد من الأعمال الاستبدادية الفعلية» (176).

إن «سعيد» يعادل إصراره على الإبعاد بدعوة إلى تبني منظور كلي holistic للثقافات في العالم، والكلمة أو المصطلح الذي يستخدمه لهذه الكلية holism هو «الجماعة» community؛ إنه يبني فكرته للجماعة على مطالب إمبريقية/ تجريبية ويوتوبية/ إصلاحية. يهتم المطلب الإمبريقي/ التجريبي بالترابطية المتبادلة interconnectedness لتجارب/ خبرات العالم: «أن تتجاهل أو بطريقة أخرى تهمل التجربة المتشابكة/ المتداخلة للغربيين والشرقيين، فإن الاتكال أو التواقف المتبادل للمناطق الثقافية، التي عاش فيها المستعمِر والمستعمَر معاً، وتصارع كل مع الآخر من خلال الإسقاطات بالإضافة إلى الجغرافيات والسرديات والتواريخ المتنافسة، يمكن أن يفتقد ما يكون جوهرياً بالنسبة للعالم في القرن الماضي» (1993, xx) أما المستوى اليوتوبى/ الإصلاحي، فإن «سعيد» يريد أن يحدث حواراً لا قهرياً/ لا قسرياً بين الكيانات المختلفة معرفياً مع خلخلة الحدود. إنه يريد «أن يحول الأوروبي

بالإضافة إلى المواطن الأصلي معاً من خلال جماعة لا عدائية جديدة واعية ولا إمبريالية» (274) فـ «سعيد» يحاول أن يصرفنا عن معرفة الذوات الفعلية أو فهم الذوات الفعلية لنفسها والسرديات اللتان عرقلا حوار العالم إلى فضاء ما حيث إن أى فهم جديد للثقافة يمكن أن يكون مفتوحاً. إننا هنا ندرك النمط أو النموذج الهرمنيوطيقى المألوف للانتقاد واليوتوبيا: «إننى أريد، فى البداية، أن أتأمل فعليات المناطق الفكرية لكل من الشائع أو العام والمتعارض في خطاب ما بعد إمبريالي، بنوع خاص فيما يبعث ويشجع من خلال هذا الخطاب على بلاغة وسياسة المسؤولية. وحين استخدام وجهات النظر والمناهج لما قد يطلق عليه أدبًا مقارنًا للإمبريالية، فإنه ينبغي أن أتامل الطرق أو السبل التى من خلالها تصور معاد النظر فيه ومعدل لكيف أن أي اتجاه فكري ما بعد إمبريالى قد يوسع الجماعة المتشابكة أو المتداخلة بين المجتمعات الميتروبوليتانية/ المدنية والمستعمرة سلفاً» (18).

إن روايات «سعيد» الجديدة تحتاج إلى أن يتخاصم مع الفرضية المتجانسة التي تنسجم عادة مع الكلية

holism. ويكتسب البعد اليوتوبى/ الإصلاحي عند «سعيد» مساحة للروايات والأنطولوجيات المتصارعة وغير المتكافئة. فـ «سعيد» على خلاف «هبرماس» Habermas لا يحاول أن يصلح أو يقوم «الاتصال المعوج» distortal communication بيوتوبيا الشفافية الاتصالية. فضلاً عن ذلك، يقاوم انتقاد «سعيد» أية نتيجة ديالكتيكية/ جدلية، لأنه متشكك فى السرد نفسه: «إن الروايات هي في أعماق القلب، أو في الواقع، لما يقوله المكتشفون والروائيون حول المناطق الغريبة في العالم، وتصبح، أيضاً، طريقة الشعب المستعمَر مستخدَمة لتأكيد كيانهم/ هويتهم الخاصة والوجود لتاريخهم الخاص» (xii , 1993).

إن «سعيد» يضم الانتقاد واليوثوبيا معًا عن طريق ما يطلق عليه استراتيجية «طباقية» تجمع الروايات التي عزلت السرديات الإمبريالية والقومية: «يجب علينا أن نكون قادرين على أن نفكر من خلال ونؤول معًا التجارب التي تكون متعارضة، كلٌ من جهة برنامجها agenda الخاص ومعدل التطور، وتشكلاتها الداخلية الخاصة بها، وانسجامها الداخلي ونظام

العلاقات الخارجية» (32). لا يقدم «سعيد» عوناً على كيف «نفكر من خلال» أو نؤلف بين القصص المختلفة، إنما الأمل في أن الروايات الموضوعة جنباً إلى جنب وغير المتكافئة سوف تنتج تغيير سياسى: «إن هدفي التأويلي السياسي (في مفهوم أكثر اتساعاً) يمكن أن يوفق أو يجمع هذه النظرات والتجارب التي تكون مغلقة إيديولوجيًا وثقافيًا على بعضها البعض، والتى تحاول أن تبتعد وتطمس نظرات وتجارب أخرى» (33). إن الطباقية Contrapuntalism تؤسس وحدة سينكرونية/ محايثة بين الروايات غير المتكافئة.

إن «سعيد» يعرض كيف أن أية قراءة طباقية يمكن أن تفحص عندما يحلل رواية «جين أوستن» Jane Austen: *Mansfield Park*. إنه يبدأ بوضع قراءته الخاصة: «إن تأويل» جين أوستن «يعتمد على من يقوم بالتأويل، ومتى يقوم به، وليس أقل أهمية، من أين يقوم به» (93 ,1993) فإذا أظهر أو أبرز النسويون والماركسيون قضايا الجنوسة gender والطبقة، «فإنهم يهملون أو يتجاهلون التقسيم الجغرافي للعالم» (93) ويركز «سعيد»، من خلال قراءته لـ *Mansfield Park*،

على الاتصال بين حياة عائلة «بيرترام» Bertram في إنجلترا والضيعة في «أنتيجيوا» Antigua التى تسحب منها دخلها المعيشي. «ترى «أوستن» ما تفعله أو ما تقوم به «فاني» Fanny [بطلة الرواية] بوصفه تحرك محلي أو على قدر صغير في المكان الذي يتوازى أو يتماثل مع الأكبر، أي التحركات الاستعمارية الأكثر انفتاحًا للسير «توماس» Sir Tomas، معلمها الخاص، ذلك الرجل الذى يمتلك الضيعة التي ورثتها» (89) ولأننا لم نسمع السير «توماس» يعلق على «أنتيجيوا»، فإن «سعيد» يستدعي «جان ستيوارت مل» John Stuart Mill ليعطينا شعوراً من أجل استخدام «أوستن» لـ «أنتيجيوا»: «هذه [ممتلكاتنا البعيدة عن المركز] يمكن بطريقة صعبة أن يتم النظر إليها بوصفها دول أو أقطار، ولكن الأكثر احتمالاً بوصفها ضيعات زراعية وصناعية تختص بجماعة أكبر» (cited in Said 1993, 90).

يعزل «سعيد»، من ثم، لحظة السكوت أو الطمس فى الرواية عندما يتم سؤال السير «توماس» عن تجارة العبيد: «لكى نقرأ بطريقة دقيقة للغاية أعمالاً مثل *Mansfield Park*، فإنه يجب علينا أن نراها فى الأغلب

أو على الجملة مقاومة أو إلغاء لذلك الوضع الآخر، الذي لا يمكن لتضمنها الأساسي، وصدقها التاريخي، وإيحائيتها التنبوئية أن تخفيه تماماً. إن عاجلاً أو آجلاً لم يعد هناك سكوت أو طمس ميت عندما يتم الكلام عن العبودية» (1993, 96) ويضع «سعيد» من خلال الأسلوب الطباقي هذا السكوت أو الطمس لأنشطة السير «توماس» في المستعمرة جنباً إلى جنب مع الغنى النصي لظهوره في *Mansfield Park*: «إننا يمكن أن نؤول، من منظورنا الآخر ، قوة السير «توماس» في أن يأتي ويذهب في «أنتيجيوا» وكأنها منحدرة من التجربة القومية الصامتة للكيان والسلوك و «الرسامة» Ordination الفردية، مقوننة أو ممثلة enacted بهذه السخرية والذوق فى *Mansfield Park*. إن المهمة يمكن أن لا تفقد معنى تاريخى حقيقى أولاً، ولا متعة كاملة أو استحسان كامل ثانيًا، الكل في الوقت نفسه يرى الاثنين معًا» (97).

إن ما يكون مهمًا، مثل اكتشاف «سعيد» للرواية الإمبريالية، هو أيضًا قراءته التي تتوسل بالأسئلة. ماذا تعني المتعة الكاملة أو الاستحسان الكامل هنا؟ يبدو

أنها نوع ما من الإدراك الاستاطيقي الذي يكون متعارضًا مع ادعاء المعرفة المقدم من قبل القصة التاريخية. فـ «سعيد» يرفض أي عزل ساذج لعمل «أوستن»: «نعم، إن «أوستن» تنتمي إلى مجتمع يملك العبيد، ولكن هل نتخلص أو ننبذ، بناء على ذلك، رواياتها بوصفها ممارسات مبتذلة للغاية...؟ مطلقًا، إني أحتج» (96 ,1993) ولكن أي قيم من عمل «أوستن» يمكن استعادتها بالنسبة لمشروع «سعيد»؟ إننا لم نكتشفها مطلقًا. فطباقية «سعيد» ليس لديها بعد استعادي.

إن الفشل أو الإخفاق لاستعادة أو لاسترداد أية تقاليد يجرد الجماعة اللامتخاصمة/ المتصالحة من الوجود الفعلي concreteness، ويجرد الأهداف النقدية لـ«سعيد» من أي موقع جدلي في المناقشات أو الجدالات المعاصرة. إن «سعيد» بالطبع، واضح في وضيعته الإمبريقية/ التجريبية - ذلك يعني نشأته فى فلسطين ومصر وأمريكا - ولكنه تكلم قليلاً عن كيف يضع أو يموقع فكره في أية تقاليد. إن الجماعة هى نموذج متسق regulative ideal لا يكون متصلاً أو مرتبطًا بأية تقاليد

أخلاقية/ سياسية. ولقد استخدمت هذا المصطلح الكانتي Kantian للتأكيد على كيف أن «جماعة» «سعيد» مستأصلة أو منقطعة من التاريخ والتقاليد. إن انقطاع الجماعة متيسر عن طريق الموقع أو الوضع لانتقاده، الذى يمارسه «سعيد» على المستوى الفلسفي الشارح أو الميتافلسفي metaphilosophical، والمفردات التي يستخدمها «سعيد» تظل عند المستوى النظري الشارح أو الميتانظري metatheortical. فـ «الإمبريالية»، و«المقاومة»، و«الطباقية»، هي مصطلحات تحلل جميع أشكال الثقافة ما عدا الكيان/ الهوية والاختلاف: أي أن الثقافة هي أحد المحددات للذات التي يحتاج «الوعي النقدي» أن ينتبه إليها أو يعتني بها، ولكن يتم تعريفها بطريقة سلبية في النهاية بوصفها شرك أو أحبولة entrament.

يعترف «سعيد» أو يقرر بأنه متشكك بطريقة عميقة فى المفهوم (أى مفهوم الثقافة): «بالنسبة لي، وعلى الرغم من ذلك ربما أوظفه بطريقة قوية جداً، الثقافة يتم استخدامها لا بوصفها مصطلحاً تعاونيًا واشتراكيًا، ولكن بالأحرى بوصفها مصطلحًا للإبعاد والإقصاء

exclusion بطريقة جوهرية» (cited in Parry, 21). ويقول «سعيد» في «الثقافة والإمبريالية»: «الثقافة، كما طرح «ماثيو أرنولد» Matthew Arnold، هي مفهوم يشتمل على عنصر تطهيري وتهذيبي، إنها مستودع كل مجتمع للأفضل الذي يتم التعرف عليه، والتفكير فيه» (xiii). إن مفهوم الثقافة، بالنسبة لـ «سعيد»، «يعد مصدراً للكيان/ الهوية، علاوة على ذلك مصدراً تنازعيًا أو خلافيًا»، أي مفهوم يقود الثقافة إلى أن تفصل أو تعزل نفسها من «العالم اليومي» (xii). إن مناقشة «سعيد» لمفهوم التقاليد تكون متشابهة مع مناقشته لمفهوم الثقافة، لأنه يتأمله، فقط، بوصفه نسيجًا إيديولوجيًا مكرسًا لإنتاج خُلُوص Purity قومي أو أخلاقي، لا بوصفه مصدراً للمعقولية كما يراها «جدامير» و«ألاسدير ماك إنتير» Alasdair MacIntyre و«كورنيل ويست» (xii-xiii, 4-5, 15 - 16, 32-33) إن «سعيد» مهتم جداً بأن أي تشكل أخلاقي/ سياسي، إن كان على المستوى الفردي أو الجماعي، يصبح مقاطعة محددة ماديًا لا يمنحه «سعيد» حيزاً نظريًا أو سرديًا وفقًا للتشييد الإيجابي للكيان/ الهوية، متضمنًا الكيان/ الهوية لجماعته

المثالية. ولكن تصور ما عن الكيان/ الهوية لا يمكن الانفلات منه، وكما يقول «تشارلز تيلور» Charles Taylor: «أن تعرف من تكون يمكن أن تكون متكيفًا في حيز أو مكان أخلاقي، أي حيز أو مكان ينشأ فيه أسئلة حول ماذا يكون الخير أو الشر، وما تقدمه أو تفعله يكون جديراً بالاحترام أو لا يكون، وما لديه معنى وأهمية بالنسبة لك وما يكون مبتذلاً تافهًا وثانويًا» (1989, 28).

إن قراءات «سعيد» لـ «فانون» و«س. ل. ر. جيمس» لا توضح هذه الصورة كثيراً جداً. فـ «سعيد» يثبت ويحافظ على هذين المفكرين، لأنهما يتبنيان وجهة نظر طباقية «للتاريخ الذي يرى أن التجارب الغربية وغير الغربية تنتمي إليهما (أي الغربي وغير الغربي) معًا، لأن تلك التجارب متصلة بالإمبريالية»، ولأن «فانون» و«جيمس» يوظفان «الطاقة الهائمة والمهاجرة واللاسردية (279 ,1993) anti-narrativ»، وعلى الرغم من ذلك، فإن مناقشة «سعيد» لـ «جيمس» لا تقدم التحليل النظري الشارح أو الميتانظري للعناصر strains المختلفة في فكر «جيمس»، وبدلاً من ذلك فإن «سعيد» يمدحه

ويثني عليه فقط من أجل قدرته على أن يضع جنبًا إلى جنب التجارب المتعارضة أو المتناقضة، وهذا الثناء بكامله هزيل جداً. إن قيمة «الطباقية» يجب أن تكون متصلة، في المقام الأول، بالقيم والروايات التى ترشد أو تقود التأويل السياسي للثقافة.

تأتي قيمة مشروع «سعيد»، جوهريًا، من كشفه للإمبريالية، وليس من موقعه الأخلاقي السياسي أو نظريته. فرواياته تتحدى الفهم الذاتي للديمقراطيات الغربية ولهذه الثقافات التي تقاوم الهيمنة الغربية. ربما يتم مساءلة «سعيد» كثيراً جداً لتقديم المصادر الأخلاقية/ السياسية والثقافية للتفكير خلال المعضلات dilemmas التي وضعها، إن هذا قد يتطلب كتابًا من نوع مختلف جداً عن تلك الكتب التى كتبها.

«كورنيل ويست»

إن عمل «ويست» متجذر بطريقة وجودية existentially وفلسفية بصورة ليست مثل نقد الإبعاد الخاص بـ «سعيد». فمقاربة «ويست» هي هرمنيوطيقا متعددة ومتنوعة polyglot مطورة من البرجماتية،

والماركسية، والثقافة الأمريكية الإفريقية، والمسيحية. إن ما يكون حاسمًا، من منظورنا، حول عمله هو الطريقة التي ساعدنا بها على التفكير في الاختلاف السياسي، وربما تكون قضية مواجهة النظرية المقلقة للغاية اليوم.

إن الماركسية تلعب دوراً مهمًا فى نظرية «ويست» لأنها تمنحه قوة شارحة لم يجدها في النزعة الإنسانية humanism ولا في ما بعد البنيوية. في مقالته عن «جورج لوكاش» في كتابه: *Keeping Faith* (1993) يوجز دفاعًا متشعباً إلى ثلاث نقاط عن التقاليد الدياليكتيكية/ الجدلية ضد النزعة الإنسانية وما بعد البنيوية. الأولى: ينفصل أو ينقطع الانتقاد الماركسي تمامًا عن الحوار السطحي للنقد الإنساني لكي يكشف العمليات الاجتماعية التحتية وليس بالأحرى تفكيك الأدوات المنتجة للحقيقة في الفكر جميعه على غرار طريقة « دريدا » و«فوكو». والثانية: إن مسعى الماركسية للتفكير في كلية المجتمع – ما يطلق عليه الغرب كيفيته أو طريقته «الكلية» في التفكير، بوصفها متعارضة مع الكيفية الاستعارية metaphoric للنزعة الإنسانية والكيفية الكنائية metonymic للتفكيك – هو

تفوق نقدي مهم إن لم يكن الوحيد في نوعه. والثالثة: إن الفكر الماركسي يكون دائمًا مركزاً على تحول البنيات فى الهيمنة الاجتماعية والسياسية، وليس على الرغبة الفردية (النزعة الإنسانية) أو «التناقضات الفلسفية للفكر الإنساني» (144).

إن «ويست» سريع التأثر sensitive بالانتقاد ما بعد البنيوى للتشديد المختزل للماركسية على الطبقة، وفهمها المبسط للتاريخ، ونظريتها الكلية. ففكر «ويست»، في الحقيقة، يستعيد الانتقاد الجينالوجى/ الحفرى لـ «فوكو» من أجل مشروع «ويست» الخاص. إن «فوكو» «يحفر أو ينقب عن خصوصية القوالب السياسية والاقتصادية والثقافية التي يتم إنتاج وتوزيع وتداول واستهلاك أنظمة الحقيقة داخلها. إنه لا ينبغي على المفكرين أن يخدعوا أنفسهم عن طريق الاعتقاد - كما يفعل المفكرون الإنسانيون والماركسيون - بأنهم يناضلون من أجل الحقيقة، بالأحرى، المشكلة هي النضال على الحالة المجردة للحقيقة واتساع الآليات المؤسسية التي تستوجب هذه الحالة» (1993, 81). ويرفض «ويست»، أيضًا، الشكوكية skepticism التهكمية

لـ«فوكو» وانفصاله عن السياسة. إنه يعتقد أن انتقاد «فوكو» يكون ضعيفًا، وكأن هذا الانتقاد يرفض أي شكل لليوتوبية/ الإصلاحية» (84). ويؤكد «ويست» على إمكانية القوة agency والتغيير، وأن اتجاه التغيير الاجتماعي «يتم إرشاده أو توجيهه بطريقة واضحة عن طريق المثل الأخلاقية للديمقراطية والفردانية المبدعة» (1989, 226).

ولكن هل يلائم «ويست» هذه المثل مع الماركسية، التي تكون، بطريقة ذائعة، عدائية للديمقراطية الليبرالية؟ إن المفكر الماركسي الذي يساعد «ويست» على هذا التحول هو «أنطونيو جرامشي» Antonio Gramsci، بالإضافة إلى أنه شخصية مهمة لـ «سعيد». إن «جرامشي»، في قراءة «سعيد»، يعد سلفًا لـ «فوكو»، وهو الذي يكشف عن تعقيدات السلطة في الدول الحديثة: «نعم، «جرامشي» قبل «فوكو» أدرك الفكرة التي ترى أن الثقافة تخدم السلطة والدولة القمعية بطريقة جوهرية، لا لأنها تقمع وتجبر على الطاعة، ولكن لأنها تأكيدية وقاطعة ومقنعة. إن «جرامشي» يرى أن الثقافة إنتاجية، وهذا - أكثر بكثير من احتكار الإجبار

المضبوط من قبل الدولة - ما يجعل المجتمع الغربي القومي قويًا وصعبًا من أجل التجاوز إلى عملية تثوير» (Said 1983 , 171).

على النقيض من ذلك، تؤكد قراءة «ويست» لـ«جرامشي» كيف يمكن للثقافة أن تقدم وسائل وذرائع أخلاقية/ سياسية تقاوم الهيمنة: «إن الثقافة في نظر «جرامشي» هي كل من التقاليد والممارسات الحالية. والتقاليد يتم فهمها لا بوصفها البقايا أو الآثار المجردة للماضي أو العناصر الجامدة الباقية في الحاضر، ولكن بالأحرى بوصفها الوسائل التقويمية والتحولية النشطة لمجتمع ما. والممارسات الحالية يتم النظر إليها بوصفها فاعليات الوسائل الخاصة خالقة عادات وإدراكات ونظرات للعالم جديدة تقف ضد ضغوط وحدود النظرات السائدة/ المهيمنة» (West 1982, 119). إن سعيد يؤكد على المقاومة، بالطبع، ولكنها المقاومة في ذاتها، وليست فحصًا لتجسدات تلك التقاليد وإمكانياتها الديمقراطية. أما «ويست» فيهتم بتعضيضنا الثقافي في الحاضر، ويجد هذا التعضيد في أماكن متعددة.

بالنسبة لـ «ويست»، إن أي مفكر يتجاهل

الاحتياجات الأخلاقية/ السياسية للحاضر لا يكون مسؤولاً بطريقة سياسية. وعلى الرغم من أن «ويست» لم يذكر مطلقًا أي شيء حول غياب الاستعادة/ الاسترداد عند «سعيد»، فإنه لم يتردد في انتقاد المفكر الماركسي المعاصر ذي الشأن الكبير «فريدريك جيمسون» Fredric Jameson بطريقة دقيقة، لأن «جيمسون» لم يصل أو يربط مطلقًا انتقاده للقوى التي تسيطر على عالمنا بالعوامل السياسية القادرة على تغييره: «مبدأ» جيمسون «الأساسي من أجل هرمنيوطيقا إيجابية positive هو يوتوبي/ إصلاحي بمعناه السيئ، لأن هذا هو يوتوبية تقوم أو ترتكز إما على القوى التاريخية القادرة على تفعيلها التي لا يمكن تعيينها إمكانيًا أو على الفكرة التي ترى أن كل قوة تاريخية يمكن إدراكها تجسد تلك اليوتوبية» (1993, 188). إن «جيمسون» عن طريق تقديم إيماءات لا استعادية يضع رهاناته جميعًا على ثورة قوية/ ضخمة لا تستمد شيئًا من مؤسساتنا الحالية (189).

علاوة على ذلك إن قراءة «ويست» لـ «جرامشي» ساعدته على أن يسقط جملة انتقاد الماركسية للديمقراطية

الييبرالية: «أن تنفي الليبرالية السياسية بوصفها إيديولوجيا سياسية في العالم الحديث يمكن أن تتغاضى أو تهمل بداياتها الثورية وإمكانية المعارضة... أن تتجاهل الميراث الطموح لليبرالية، وبناء على ذلك تنقص إنجازاتها العظيمة يمكن أن لا تكون غافلاً تاريخيًا فقط ولكن أيضًا ساذج سياسيًا» (1993, 201). لم يكن اهتمام «ويست» بالديمقراطية الليبرالية تمامًا يدور حول وضع الصحة والاستقامة القياسية، بالنسبة إليه إنها توظف بوصفها نقطة الانطلاق للتفكير في مستقبلنا السياسي. هنا يرتبط «ويست» بمنظرين سياسين آخرين، مثل Chantal Mouffe الذي يطالب «اليسار» Left بأن يتخلى أو يكف عن الفكرة لثورة ما قد تبطل أو تمحق الديمقراطية الليبرالية: «هناك ببساطة رؤية اجتماعية يسارية لا يمكن قبولها فكريًا، وتفضيلها أخلاقيًا، وإدراكها علميًا، وبرنامج لا يتناول الييبرالية بوصفها نقطة بداية لإعادة التفكير فيها ومراجعتها وإصلاحها من خلال أسلوب مبدع» (223). إن «ويست» لا يتجاهل أو يتغافل عن إخفاقات الليبرالية، بنوع خاص عدم إحساسها بـ «الممارسات الرأسمالية» التي تضعف أو

تشوه الديمقراطية، وعدم إحساسها بالعنصرية racism والتحيز الجنسي sexism في مؤسساتنا الثقافية. وعلى الرغم أيضًا من اشتراك اليبرالية مع القمع، فإن «ويست «يصر على أنها ليست» ملكًا للأبيض، الذكر الذي يحتل أماكن رفيعة، ولكن بالأحرى تقاليد ديناميكية/ حركية يمكن تطويعها » (223).

يأتي دفاع «ويست» المؤكد إلى حد بعيد عن التقاليد الديمقراطية الليبرالية فى كتابه: «المراوغة الأمريكية للفلسفة: جينالوجيا البرجماتية « The American Evasion of philosophy: a Genealogy of pragmatism»، التي تعني «أن أمريكا إلى حد بعيد يجب أن تقدم نفسها وأن تقدم العالم» (8). إن «ويست» يبدأ حكايته بـ «إميرسون» Emerson، و«بيرس» Peirce، و«وليم جيمس» William James، و«جان ديوي» John Dewey، قبل تتبع ميراثهم في عمل «ديو بواز» W.E.B. Du Bois، و«سيدني هوك» Sidney Hook، و«رينهولد نيبوهر» Reinhold Niebuhr، و«كوين» W.V. Quine، و«رتشارد رورتي» Richard Rorty. وتؤكد قراءة «ويست» لهذه التقاليد طريقة

التفكير الأمريكى الذى يتوجه إلى إيضاح هاجس الفلسفة بأسئلة إبستيمولوجية معرفية تكون مستأصلة أو منقطعة عن الممارسات الاجتماعية والسياسية؛ فالقاسم المشترك للبرجماتية الأمريكية «ينطوي على ذرائعية instrumentalism متجهة إلى مستقبل ما، تلك الذرائعية تحاول أن تنشر الفكر بوصفه سلاحًا لكي تكون قادرة على فعل أكثر تأثيراً» (5). إن معالجة «ويست» لـ«إميرسون» متطابقة مع الطريقة التي يحاول من خلالها أن يراجع فهمنا لهؤلاء المفكرين كي يمنحهم ثقل اجتماعى/ سياسى رفيع. ويرفض «ويست» القراءة المعيارية standard لـ «إميرسون» بوصفه شخصية من شخصيات النهضة الأمريكية (11)، ويضعه في مسار فكري مختلف عن طريق ربطه بـ «ماركس» Marx: «إميرسون متشابه مع ماركس، يركز على الهموم الملحة المطلقة من قبل الأمريكيين والفرنسيين والثورة الصناعية: أى مجال القوى الإنسانية وإمكان حدوث المجتمعات الإنسانية... إن ما يفصل «ماركس»، و«إميرسون» من معظم معاصريهما هو تأكيدهما على الخصيصة الديناميكية/ الحركية للذوات والبنيات، وتطويع التقاليد

والممكن أو الإمكان التحويلى في التاريخ الإنساني» (10). أما الشخصية الأخيرة فى جينالوجيا البرجماتية هي «ويست» نفسه بفلسفته عن «البرجماتية التنبوئية» prophetic pragmatism: «البرجماتية التنبوئية تجعل هذا الباعث أو المحرك والجوهر السياسي للمراوغة الأمريكية للفلسفة واضحًا. إنها، مثلما طرح «ديوي» Dewey، تفهم البرجماتية بوصفها شكلاً سياسيًا للنقد الثقافى، وتموقع السياسة فى التجارب اليومية لأناس عاديين» (213).

إن محاولات «ويست»، أيضًا، لجمع هذه الشخصيات المختلفة لفتت انتباه النقد. إننى سأركز على الطريقة التي يدمج من خلالها «ويست» الإشكاليات المتنافسة من أجل تأويل الثقافة، بنوع خاص الإشكالية المؤسَسة على التقاليد tradition - based proplematic والإشكالية الجينالوجية/ الحفرية. هذا الصراع يتم إبرازه بطريقة شيقة من قبل «روبرت جودينج - ولیامز» Robert Gooding - Wiliams، الذي يذكر أن مفهوم «ويست» الأساسي للتقاليد البرجماتية «يناقض مفهوم الجينالوجيا الذي يكرسه» (519). ويناقش «جودينج -

وليامز» تطور البرجماتية من خلال الاستعارات الأساسية للنمو أو التطور، ويسمى كتابته جينالوجية أيضًا. هذا المفهوم معين لانتقاد هذه المفاهيم الأساسية للتاريخ.

إن الدمج النظري متصل باجتناب «ويست» لإخفاق البرجماتية لكي يوجه الهموم النسوية، وهموم السود والهموم الدولية. لكن «ديو بواز» Du Bois فقط، وفقًا لتسليم «ويست» الخاص بصحة القضية، يمنح البرجماتية ما تفتقر إليه بطريقة ماسة، ذلك يعني: «منظور دولي... يركز الانتباه على مأزق البائس على الأرض، أعني الغالبية العظمى من البشر، الذين لا يمتلكون ملكًا أو ثروة ويشتركون في أنظمة لا ديمقراطية، والأشخاص أو الأفراد الذين ينتمون إلى هذه الغالبية يتم إخضاعهم إخضاعًا كاملاً عن طريق الجهد أو العمل الشاق وظروف/ شروط المعيشة القاسية» (1989, 147-48). ويضع «جودينج - وليامز» يده على المشكلة عندما ذكر أن «شخصية «ديو بواز» تنطلق من الأهمية أو الثقل المتميز لمسعى «ويست» في أن يصل انشغالات النسوية التقدمية والعنصرية والعالم الثالث بالبرجماتية التنبوئية بما يبدو من نواحٍ أخرى التاريخ المُدرك للتقاليد

البرجماتية» (530). ويستمر «جودينج - وليامز» في توضيح كيف تتم قراءة «ديو بواز» بطريقة جيدة بوصفها جزءاً من تقاليد أخرى تمامًا، تشتغل من خلال «هيجل» Hegel و«ماركس».

إن هذا الانتقاد يشير إلى الحاجة لنوع من التفكير الميتانقدى أو النقدى الشارح الذي يتم من خلاله وضع إمكان الإشكاليات النظرية المتنافسة فى الصدارة. لا يعمل «ويست» كثيراً على ضرورة قفزة نظرية كي تلائم عمل «فوكو» مع إشكالية مؤسسة على التقاليد، والوعي الذاتي قد يعقد قصة البرجماتية من خلال الطرق الإنتاجية. إن إحداث قفزة ما قد يتطلب أو يستوجب من الجينالوجى أن يكتب حول موضوع موقعه/ موقعها، ولذلك فإن الموقع السردي للجينالوجى والموقع السردي للمدافع عن التقاليد يتحاوران مع بعضهما البعض. هذا الحوار ممكن لأن ثمة سارد/ راوي شكلي أو زائف shadow فى المنظور الجينالوجي/ الحفري يمكن أن يتم إبعاده من مكمنه. وكما يقول «ألاسدير ماك إنتير»: «خلف السرد الجينالوجي هناك دائمًا سرد شكلي أو زائف منطوي على تهنئة ذاتية shadow self - congratulatory»

(209) إن إيضاح هذه الذات ومفاهيمها، التي يمكن أن تجهز جسراً بين التقاليد والجينالوجيا، تستوجب أو تتطلب منا أن نوضح «المدى أو النطاق الذي تكون فيه الوضعية الجينالوجية معتمدة، من أجل مفاهيمها وكيفياتها في الجدالات أو النزاعات ومن أجل قضاياه المطروحة وأسلوبها، على سلسلة التباينات بينها وبين تلك التي تطمح إلى مجاوزتها أو التغلب عليها» (215).

إن ما يعاون على اجتناب «ويست» للقضايا/ المسائل الميتانظرية أو النظرية الشارحة هو الفهم الذرائعي للغة والثقافة التي تقع فى قلب البرجماتية. وعلى الرغم من أنني لا أستطيع هنا أن أطور انتقاداً للبرجماتية، فإن القضية الرئيسية هي أن البرجماتية تحاول أن تبدد أو تفكك الخلافات/ النزاعات الفلسفية، ولذلك فإن الأفكار هى ببساطة أدوات يمكن أن نستخدمها أو نطرحها طبقًا للغايات المستهدفة. وهكذا ينتقل «ويست» وتابعه البرجماتي «رتشارد رورتي» بيسر بين الفلسفات المتنافسة واللامتكافئة دون الانتباه أو الالتفات إلى اختلافاتها. إن فهم البرجماتية للغة يكون مختلقًا تمامًا

عن فهم «جدامير» لها، علاوة على ذلك، فإن «ويست» ينظر إليه على أنه عديم الأهمية. ومهما كان الأمر، ولأن هدفي في هذه الدراسة يمكن أن يكون إبرازاً لضرورة الإجراءات الميتانظرية أو النظرية الشارحة لكي نتجاوز أو نتغلب على فجوات النظرية المعاصرة وليس بالأحرى أن أطور نظريتي الخاصة.

هذه العيوب لا تستبعد إسهام «ويست» فى النظرية المعاصرة، أي دفاعه عن الأهمية لإشكالية الثقافة المؤسسة على التقاليد من أجل سياسة راديكالية: «اتباعًا للعمل الريادي لـ «هانز - جورج جدامير» و«إدوارد شيلز» Edward shills، فإن البرجماتية التنبوئية تسلم بالخصوصية المنيعة التي لا مفر منها للتقاليد، أى الثقل والطفوية burden and buoyancy لذلك الذي يتم نقله من الماضي إلى الحاضر» (West 228 ,1989) فالتقاليد طريقة مهمة لإدراك الذاكرة الثقافية، لأن الماضي يصبح مصدراً للسرديات: «أن تقدم مفهومًا حيًا للطرق المتغيرة فى الحياة والنضال، فإنه يتطلب تذكر لهؤلاء الذين تنبأوا بهذه الحياة والنضال في الماضي. بهذا المعنى يمكن أن تكون التقاليد مرتبطة ليس

فحسب بالجهل والتعصب، وبالتحامل أو التحيز وضيق الأفق، بالأحرى، التقاليد يمكن أن تكون أيضًا متطابقة أو متماثلة مع التبصر والتفكير، المعقولية والمقاومة، الانتقاد والمنافسة» (230) إن «ويست» يدرك ببرنامجه السياسي اليساري أن مفهوم التقاليد يتم الدفاع عنه من قبل المحافظين على الثقافة وليس النقاد. ومع ذلك فإنه يضع السياسة الرجعية مع التقاليد الخاصة وليس مع الإشكالية النظرية: «التقاليد في حد ذاتها ليست مشكلة مطلقًا، ولكن بالأحرى تلك التقاليد التي كانت وتكون مهيمنة على التقاليد الأخرى» (230). إن الاستفهام أو السؤال الشارح أو الميتااستفهام metaquestion، الذي يجعل المرء قادراً على تعيين قيمة هذه التقاليد بالنسبة إلينا اليوم، هو ما إذا كانت (أي تلك التقاليد) «تعزز قيمة الشخصية وتوسع الديمقراطية» (230). فحساسية «ويست» للتقاليد ساعدته على أن يطور هرمنيوطيقا استعادية، مثلما ساعدته على أن يتجول عبر الثقافة الشعبية، والنظرية السياسية، والنظرية الأدبية، وعلم الاجتماع، والدراسات القانونية، وعلم الدين، متأملاً طرق المنظرين في هذه

المعارف التي تغني فهمنا الذاتي للديمقراطية.

إن استخدام «ويست» إشكالية مؤسسة على التقاليد بالنسبة للثقافة مهم لسببين، أولهما: إنها تمكنه من أن يستعيد إنجازات الثقافة المهمشة. فالليبرالية والماركسية وما بعد البنيوية هي مفردات نظرية خدمت عادة الاهتمامات الخاصة بالمهمش، ولكنها لم تكن عادة المفردات التي تشكل عوالم الحياة الخاصة بالمهمش. وليس لأنها فقط مفردات نظرية تم تطويرها داخل الأكاديميات ولكن لأنها ثلاث مدارس نظرية عدائية لمفردات التقاليد. فالليبرالية ترى التقاليد بوصفها دوجماطيقية مقترحة، فهمًا ضيقًا للحياة العامة يتجاهل التعددية pluralism والوضوح fairness. والماركسية ترى التقاليد بوصفها تعميات عن الاحتياجات الحقيقية للشعب. أما ما بعد البنيوية تتجاهل التقاليد المهمشة تمامًا، مركزة طاقاتها جميعًا على كشف الاستبعادات والتفككات فى اللغات النظرية السائدة.

أما الثانى أو الميزة الأخرى للإشكالية المؤسسة على التقاليد وهي أنها تعالج البرجماتية (الليبرالية) والماركسية بوصفهما تقاليد وليس بالأحرى مضاد أو

مقاوم للتقاليد antitradition. هذه الميزة مكنت «ويست» من أن يحكي الروايات التطورية التي تدور حول التفاعل الديناميكي بين العناصر المختلفة للفكر التي تكون مهمة بالنسبة إليه وليس بالأحرى رؤيتها بوصفها إبعادية/ إقصائية بطريقة تبادلية. إن بعضًا من هذه الروايات المهمة للغاية هي تلك التى يحكيها «ويست» وتدور حول تطور التقاليد الإفريقية الأمريكية في المسيحية والماركسية والليبرالية. في كتابه: *Prophesy Deliverance* (1982) يصور «ويست» بتفصيل الفكر الإفريقي الأمريكي بوصفه تقاليد مميزة ومختلفة أيضًا. في البداية يقدم «ويست» حكيه الخاص داخل هذه التقاليد ويعرف وظيفته: «إن الوظيفة الرئيسية للفكر النقدي الأفروأمريكي يمكن أن تعيد تشكيل الخطوط للتاريخ الأفروأمريكي وأن تقدم فهمًا ذاتيًا جديداً للتجربة الأفروأمريكية التي تقترح توجيهات للفعل في الحاضر» (22). هذه هي صيغة جداميرية تمامًا للفكر النقدي، لأنها تتكلم عن الحوار بين الماضي والحاضر، الذي يتم إعادة تشكيل (انتقاد) الماضي من خلاله، وإمكانيات جديدة مفتوحة من أجل جماعة تأويلية

خاصة. إن «ويست» يريد، مثل «سعيد»، أن يقدم عملاً في الانتقاد، فحصًا جينالوجيًا/ حفريًا، مثلما نرى في تحليله للعنصرية في الفصل الثاني من كتابه *Prophesy Deliverance*؛ ومهما كان، فإن «ويست» لا ينظر إلى الثقافة والتقاليد بوصفها فخاخ وحدود كما رأينا عند «سعيد». إنه يريد أن يقدم لغات جديدة لتكوين ذاتي للمجتمع الإفريقي الأمريكي وليس بالأحرى يفكك بطريقة مجردة جميع الكيانات/ الهوايات إلى جينالوجيات/ حفريات.

إن الشخصية الرئيسية/ المفتاح في هذه المناقشة هى نموذج «ويست» الفكري والسياسي: «مارتن لوثر كينج» Martin Luther King، الذى شكل حركة اجتماعية، فى منظور «ويست»، «تمثل أفضل ما يكون حول البعد السياسي جميعه للبرجماتية التنبوئية» (234 ,1989). إن «كينج» أيضًا، مؤول جدلي/ ديالكتيكي، كما يشرح الاقتباس التالي: «قرأت» ماركس «كما قرأت جميع المفكرين التاريخيين المؤثرين من وجهة نظر جدلية/ ديالكتيكية تجمع نعم جزئيًا ولا جزئيًا. من حيث إن «ماركس» وضع مادية

ميتافيزيقية، ونسبية أخلاقية، ودكتاتورية خانقة، قابلت ذلك بـ «لا» الواضحة، ولكن من حيث إنه دلل على ضعف الرأسمالية التقليدية، وعاون على التطور لوعي ذاتي قاطع في الجماهير أو الطبقات العاملة، وتحدى الضمير الاجتماعي للكنائس المسيحية، قابلت ذلك بـ«نعم» القاطعة» (cited in West 1982 , 93) إن موقف «ويست»، مثل موقف «كينج»، من الماركسية هو موقف جدلي/ ديالكتيكي، لأن «ويست» يريد أن يجدد أو يسترجع تأكيد ماركس «على التقييدات البنيوية والتشكلات الطبقية والقيم الديمقراطية العنصرية»، بينما يرفض «منحه للطبقة العاملة الصناعية حق الامتياز وتعيينه الميتافزيقي لمجتمع اشتراكي متناغم نسبيًا» (1993, 83).

تعد الديمقراطية هي الأساس المشترك للمسيحية والماركسية، والإجراءات الاستعادية لـ «ويست» برمتها. فالمعايير الديمقراطية تمكننا من أن نقرر ما يستحق أن نحافظ عليه وما ينبغي أن يكون مرفوضًا في كل من هذه التقاليد: «على الرغم من الاختلافات الأساسية والتعارضات الحادة بين وجهة النظر المسيحية ووجهة

النظر الماركسية، فإن جناحيهما التقدمي والتنبوئي يشتركان في تشابه أساسي واحد: أى الالتزام بالرفض لما يعد حقائق مسيطرة وبالتحول عنها على ضوء المعايير الفردية والديمقراطية» (West 1982, 101).

إن ما يلفت أو يجذب «ويست» إلى المسيحية التنبوئية هو تأكيد الأمل ولغة الدستور/ الشرعية التي تقدمها إليه وإلى العديد من الأمريكيين الأفارقة. يقول «ويست»: «على خلاف» جرامشي»، إننى متدين لا من أجل الأهداف السياسية ولكن أيضًا عن طريق الالتزام الشخصي. ولكن أضعه بطريقة صريحة، فإننى أجد مساندة ومؤازرة وجودية في العديد من السرديات في الكتب المقدسة» (233-232 ,1989) إن التزام «ويست»، علاوة على ذلك، ليس التزامًا بالاحتياجات الخاصة ولكن بالتقاليد التقدمية للكنيسة السوداء، فميراثها (أي تلك الكنيسة) للإنجازات السياسية العامة يكون حاسمًا. إنه يكون مستحيلاً أن نتغاضى أو نغفل «إسهام الكنائس السوداء الذى قدمته من أجل البقاء والكرامة والقيمة الذاتية للشعب الأسود» (116 ,1982)، بغض النظر عن المعتقدات الدينية لأي شخص. وعلى الرغم من ذلك، فإن

التزام «ويست» ليس تأكيداً بسيطًا على الفهم الذاتي للكنيسة السوداء. إن استدعاء «ويست» لهذه التقاليد يكون دائمًا مشكلاً عن طريق المعايير الديمقراطية. ومن ثم، عندما يطالب بأن «تبقى الملحمة المسيحية مصدراً غنيًا للتمكن الوجودي والارتباط السياسي»، فإنه يضيف بأنها يجب أن تكون «متجردة من العقائد الجامدة السكونية والمذاهب البالية العاجزة» (233 , 1989) فضلاً عن ذلك، فإنه يجد سرديات المسيحية في النضال نبيلة، لأنها ترفع فكرة النضال - أى النضال الشخصي والجمعي المنظم عن طريق المعايير الفردية والديمقراطية - إلى الأولوية الرفيعة» (19 ,1982) إن هرمنيوطيقا «ويست» توضح ليس فقط العلاقة بين الدين والديمقراطية، ولكن أيضًا العلاقة بين العرق والديمقراطية. لقد كانت السياسة العنصرية مخفقة عن تسوية التعارض (الماهيوية essentialism/ التشيدية (constructivism) الذي يشكل المناقشات النقدية للعرق مثلما يشكل تمامًا تحليل الجنوسة. إن نقطة البداية الصالحة لتتبع تفكير «ويست» هو دراسته «القيادة السوداء، وفخاخ التفكير العنصري «Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning،

التى يعاقب من خلالها المجتمع الأسود لاحتكامه إلى التصور أو الفكرة غير المنظمة والخطيرة سياسيًا للوثوقية العنصرية أثناء التحقيقات الأولية مع «كلارينس توماس» Clarence Tomas. هذا الاحتكام أبعد التسجيل القضائى لـ «توماس» والقضايا الأخلاقية المهمة عن المناقشة. ولكي يعيد تشغيل علاقة الأخلاق/ السياسة بالعرق، فإن «ويست» يقدم تعريفًا ينطوي على ثلاثة أقسام للسواد Blackness، لأنه يشتمل على تقريرات أو أطروحات تشييدنا وقوتنا. في القسم الأول، يبين البعد القمعي للمفردات العنصرية: «السواد يعني ذاتا موجودة بطريقة أقل بالنسبة للتعسف المفرط للأبيض» (393). والقسم الثاني يكرس موضوعًا للمفردات العنصرية الإيجابية منتَجة من قبل المقموع، أي مفردات تؤسس مجتمعًا، لأن «السواد» يعني، أيضًا، «جزءاً موجوداً لثقافة ومجتمع قوي ناضل ضد هذا التعسف» (393). أما القسم الثالث من التعريف، فإنه ينتقل من كيان جماعي Communitarian إلى قوى ديمقراطية تنعش وتنشط هذا الكيان: «الأمريكيون السود لديهم اهتمام ما بمقاومة العنصرية... ولكن كيف يتم

تعيين أو تحديد هذا الاهتمام وكيف يتم فهم الأفراد والجماعات بطريقة مختلفة . ولذلك فإن أية مطالبة بالوثوقية السوداء - وراء النضال الأسود - تكون متوقفة على تحديد المرء السياسي للاهتمام الأسود، وفهمه الأخلاقي لكيف يرتبط هذا الاهتمام بالأفراد والجماعات داخل وخارج أمريكا السوداء» (394). يبدو واضحًا كيف أن هرمنيوطيقا «ويست» توضح السياسة العنصرية من خلال قراءته لـ «مالكولم إكس» Malcolm X هنري لويز جاتس جي آر Henry Louis Gates Jr في دراسته «مالكوم إكس والغضب الأسود» Malcolm X and Black Rage، يفرد «ويست» رغبة «مالكولم إكس» لتحويل الفهم الذاتي الأسود، لكي ينتج «محادثة نفسية»، ولذلك فإن الأمريكيين الأفارقة قد «يقرون أنفسهم بوصفهم بشراً، لا يرون أجسامهم وعقولهم وجوهرهم من خلال عدسات الأبيض، ولكن يعتقدون في أنفسهم أنهم قادرون على التحكم في مصائرهم الخاصة» (Malcolm 1992 , 49) ويقدم «مالكولم» انتقاداً لفكرة «ديو بواز» الشهيرة لـ «الوعي الذاتي»: «إن الزنجي هو نوع من الابن السابع، مولود بحجاب، ومنعم عليه بنظرة

ثانية في أمريكا هذه، أى عالم يمنحه وعي ذاتي غير حقيقي، ولكن أيضًا يدعه يرى نفسه من خلال وحي أو إلهام عالم آخر. إنه شعور خاص بهذا الوعي المزدوج، وهذا المفهوم للنظر دائمًا إلى ذات المرء من خلال عيون الآخرين، وقياس جوهر المرء بشريط العالم الذي ينظر إليه من خلال احتقار أو ازدراء وشفقة أو أسف مضحك. فالمرء يشعر في أي وقت بثنائيته، أي أمريكي، زنجي» (Du Bois, 45) بالنسبة لـ «مالكولم إكس» هذا التعريف لا يخول سلطة ما لأنه يترك الذاتية السوداء متذبذبة أو متأرجحة بين مطالب جماعتين، أحدهما حاز قوة خازية أو مُهينة. إن «مالكولم» انتقد المؤيدين للمدج العنصري لتجاهل الوجود المعطل أو الفاسد المقدم إلى الأمريكيين الأفارقة من قبل الثقافة السائدة.

بينما يستعيد «ويست» هذه الأهمية في عمل «مالكولم إكس»، فإنه أيضًا ينتقد قومية وماهيوية الافتتاحية السوداء بوصفها طفيلية على النزعة العنصرية البيضاء: «هذا الانشغال بسيادة أو تفوق الأبيض لاتزال تسمح للشعب الأبيض أن يكون النقطة الرئيسية للمرجع» (Malcolm 1992, 52) علاوة على ذلك، هذه القومية

تتجاهل أو تتغافل عن التهجين الثقافي للثقافة السوداء (والبيضاء). «إن الكنيسة السوداء والموسيقى السوداء هما خليط معقد لعناصر إفريقية وأوربية وأمريهندية»، هذه العناصر «تشييدية لشيء ما جديد وأسود في العالم الحديث» (54). إن خليط الثقافات ليس فقط حقيقة إمبريقية/ تجريبية ولكن نموذج مثالي للغرب. فبالنسبة لـ«ويست» أيضًا، على خلاف «سعيد»، لا يعني هذا التهجين أن جميع الكيانات مشكوك فيها. فاستعادة «ويست» لإدراك «مالكولم إكس» للحاجة إلى الكيان الأسود: «يمكن أن تكون فكرة أو تصور «مالكولم» للمحادثة النفسية يتم فهمها واستخدامها على أنها لا تستلزم بطريقة ضرورية سيادة أو تفوق الأسود» (53). ليست القومية توهمًا يمكن أن يتم الانصراف عنه، ولكنها احتياج يتطلب أن يكون مدركًا من خلال مفردات الاعتداد الأسود الذي لا يجعله جوهريًا ولا يحوله إلى شيطان. ويشرح «ويست» قوميته بوصفها وسائل لتوجيه «البعد الوجودى للغضب الأسود» (53) بصورة لم تكن أشكال الثقافة السوداء، مثل الدين والموسيقى، تفعله. «فإذا اعتمدنا على أحسن ما في «مالكولم إكس» فإنه

يجب علينا أن نحافظ وأن نوسع فكرته عن المحادثة النفسية التي تعزز أو توطد الشبكات والجماعات التي يمكن أن تتجذر وتنمو من خلالها الجماعة والعرق والحب والحذر والاهتمام الأسود » (56-57).

إن حساسية «ويست» لمخاطر سياسة الكيان/ الهوية تقوده إلى انتقاد عمل «جاتس» الذي يستلزم «نقداً وطنيًا » أفروأمريكيًا متميزاً، ومعتمداً Canon أفروأمريكيًا متميزاً. بالنسبة لـ «ويست»، فإن أي تحرك ما هو إلا انتقال من الشكلية النخبوية elitist الأورأمريكية إلى الشكلية الشعبية populist، ويستمر فى مقاومة رؤية الصراع السياسي والتنافس الثقافي داخل الأشكال نفسها (42 ,1993). إن «ويست» يصر على الخصيصة المهجنة للثقافة الإفريقية الأمريكية، ومن ثم لكي يعالج شخصًا ما مثل «رالف إليسون» Ralph Ellison بطريقة مجردة بوصفه تمثيلاً لـ «ما بعد مدرسة حقوق الكتابة السوداء» الذي يفتقد «مصادره في الموسيقى الإفريقية الأمريكية، والفولكلور، والإنسانيات الأدبية الغربية، وإيديولوجيا التعددية الأمريكية» (41). فضلاً عن ذلك، يقاوم «ويست» أى اهتمام إقصائى/

إبعادي بالأدب من أجل التركيز الأكثر اتساعًا لانتقاد ثقافي ما يخاطب أو يتوجه إلى «المعارك المؤسسية والبنيوية الكبرى الواقعة داخل وعبر المجتمعات والثقافة والأنظمة الاقتصادية» (43).

وهكذا فإنّ الميزة الرئيسية للهرمنيوطيقا الديمقراطية عند «ويست» هي أنها توضح لنا كيف نؤكد اختلافاتنا دون اللجوء إلى النسبية أو المستودعات الأخلاقية. إن هذا يتطلب أن نفسح لعمل الانتقاد، الذي يتم من خلاله كشف خطابات القمع ومنح المهمش صوتًا. إن عمل الانتقاد يعتمد على الماركسية وما بعد البنيوية لكي يكشف ما أخفته وأعلنته التقاليد الليبرالية الإنسانية. إنه بجانب عمل الانتقاد هذا يسير عمل الاستعادة. هذه الاستعادة تكشف عن خصوصيات خلفياتنا المعرفية المختلفة وفي الوقت نفسه تجدد الثقافة الديمقراطية السياسية التي تضمن وتغذي جماعة ما، وكما يقول «ويست» عن برجماتيته التنبوئية: «إنه يكون ممكننا أن تصبح برجماتيًا وتنتمي إلى حركات سياسية مختلفة، مثلاً الحركات النسوية، والخاصة بالسود، والاشتراكية، والليبرالية اليسارية. إنه يكون ممكننا أيضًا

أن تؤيد أو تقر بالبرجماتية التنبوئية وتنتمي إلى تقاليد دينية و/ أو علمانية مختلفة. هذا يمكن أن يكون كذلك لأن التزامًا برجماتيًا تنبوئيًا بالفردية والديمقراطية، وبالوعي التاريخي والتحليل النسقي، وبالفعل المأساوي في عالم متحرر من الأذى، يمكن أن يحدث من خلال تقاليد متنوعة» (238 ,1982).

فمن خلال مناقشة الطرق التى يعالج من خلالها عمل «ويست» قضايا نظرية معينة بطريقة ناجحة أكثر مما عالج عمل «سعيد»، فإنني لم أقصد أن أقول إن عمل «ويست» أفضل من عمل «سعيد». فـ «ويست» فيلسوف أكثر من كونه ناقد أدبٍ، بينما «سعيد» ناقد أكثر من كونه فيلسوفًا. إن قيمة قراءات الناقد لا ترتكز على ارتباطه/ ارتباطها النظري. فمجال النقد وتعقيده في «الثقافة والإمبريالية» يتجاوز مشكلاته النظرية. لقد كان هدفي أن أضع عملهما داخل الأفكار الميتانظرية أو النظرية الشارحة.

ولما كان «سعيد» يقاوم جميع أشكال الموقع الثقافي بوصفه تفويضًا لمعاييره الديمقراطية، فإن «ويست» يقدم قراءة مختلفة للديمقراطية والخصوصية.

إننا نحتاج، من خلال فلسفة «ويست» إلى خصائص تقاليدنا لكي نفهم أنفسنا في المجالين العام والخاص. فتقاليدنا تمكننا من أن نقدم مطالب في المجال العام، لأننا نكون بدونها ذرات أو أفراد بلا هوية أو غير فاعلة محكومة بالخطابات المسيطرة. إن «ويست» لا يعتقد، على خلاف «رتشارد رورتي» والتقاليد الليبرالية، أن رؤانا للحياة الكريمة بحاجة إلى أن تكون شؤون خاصة. ومع ذلك، إن ما يجعل حوارنا العام محادثة ديمقراطية وليس تنافراً لأصوات غير متكافئة هو أن المطالبات بتقاليدنا تكون منصرفة فعلاً إلى المعايير الديمقراطية. ففاعليات أو قوى virtues تقاليدنا المختلفة لا يتم الكشف عنها في المجال العام ولا ينبغي أن تكون مقبولة ببساطة، بالأحرى، إنها يجب أن يتم الاعتراض عليها والدفاع عنها في بلاغة الديمقراطية.

«ببليوجرافيا»

- **Du Boi** , *W.E.B. The Souls of Black Folks*. New Yor: signet, 1969 .

- Gooding-Williams, Robert. "Evading Narrative Myth, Evading Prophetic Pragmatism: Cornel West's *The American Evasion of Philosophy." Massachusetts Review* (1991- 1992) : 517-42 .

- **MacIntyre**, Alasdair, *Three Rival Versions of Moral Enquiry: Encyclopedia, Genealogy, and Tradition*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1990.

- **McGowan, John**. **Postmodernism and Its Critics**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

- Parry, Benita. "Overlapping Territories and Intertwined Histories: Edward Said's Postcolonial Comopolitanism". In *Edward Said: A critical Reader*. Ed. Michael Sprinker. Cambridge : Blackwell , 1992. 19-47.

- **Said, Edward**. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

__________ . *Orientalism*. New York : "Pantheon, 1978.

__________ . *The World, The Text, and The Critic*. Cambridge: Harvard University Press , 1983 .

- "**Interview with Edward Said**". In *Edward Said: A Critical Reader*.

- **Salusinszky, Imre. "Interview with Edward Said**". In *Criticism in Society*. Ed. Imre Salusinszky. New York: Methuen, 1987. 122 -49.

- Taylor, Charled. *Human Agency and Language*. Cambridge University Press, 1985.

- West, Cornel. *The American Evasion Of Philosophy*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

________________ . **Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning**". In *Race-ing Justice, En-Gendering Power*. Ed. Toni Morrison. New York : Pantheon, 1992. 390-401.

__________ . *Keeping Faith : Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.

_____________ . "**Malcolm X and Black Rage**." In *Our Own Image*. Ed. Joe Wood. New York: St. Martin's , 1992. 48-58.

________________ . *Prophesy Deliverance: An Afro-American Revolutionary Christiamity*. Philadelphia: Westminster, 1982.

* * *

في مائة هايكو إنجليزي:

عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

تشينسيا كاسْطيلاَّرو (*) - إيطاليا

CINZIA CASTELLARO

ترجمة أحمد لوغليمي

* وُجْد * *

أنْ نَحْياَ وُجْداً جارِفاً

(*) تشينتسايا، شاعرة، كاتبة، وفنّانة فوتوغرافية. استهلّت نشر أعمالها الشّعرية بديوانها الأوّل: «لي الرِّيحُ في العَيْنَيْن» سنة 1984. وأصدرت العديد من الدواوين الشعرية. في عام 1999 أقامَتْ أوَّل مَعرِض للصّور الفوتوغرافية تحت عنوان: «في أماكن الرُّوح». اختيرت كواحدةَ من أَحسن شعراء العالم لسنة 2002/2001 ضمن مؤلف: «أروع قصائد وشعراء» 2002/2001 الصّادر عن المكتبة العالميّة للشِّعر.

كَيْ نَلْمَسَ السرِّ الغامِض

وَلِنَكْتَشِفَ أَنَّ

الحُبَّ مِثْل الحَياَة

لاَ يَنْتَهي

وَإِنَّماَ يَحْتَلُّناَ.

* وِلاَدَةْ *

مِنَ النَّشْوَة

مِثْلَماَ نَفَس

في اللَّيْل

يولَدُ

الحُلُم.

* حُبّ *

حَبِيبِي، عَوَاطِفِي لاَ تَنْخَدِع

هِيَ الوَسَط،

هِيَ المُنْتَهَى.

* فَوْقَ جِسْرِ المِينَاءْ *

تَجِيءُ المَوْجَةُ
مَجْنُونَةً بَيْنَ القَوَارِبِ
وَأَنَا أَلُمُّ سَاقَيَّ
خَجْلاَنَةً.
هكذا تَلْقَيْنَني
بَعْدَ أَنْ أَنْهَيْتِ التَّجْوال
تحت شُموسٍ صافِيّة
فِي الأعالِي المُسْتَغْرِقَ.

* الفِسْتَالِيّة[1] *

لاَ أُرِيدُ أَنْ أَحْيَا

1) الفِسْتَالِيَّة: كاهنة... فِسْتَا في رُوما؛ كناية عن المرأة العذراء، الطاهِرة.

كَعَبْدَةٍ رُومَانِيّة

فِي مَعْبَدٍ ذَهَبِيّ

حَيْثُ

أنْتَ وَحْدَكَ

تَعْرِفُ المَنْفَذ.

تُلْقِينِي وَسَطَ

الأُخْرَيَاتْ

كَيْ أَحْرُسَ شُعْلَةَ

النَّار المشتعلة

لِلْحُبّ،

لكِنَّنِي لاَ أَسْتَطِيع

أنْ أصُونَهَا

لأنَّ قَلْباً وَاحِداً

لاَ يَكْفِي

كَقُرْبَان.

س. تشينتسايا

الألَمُ

الّذي لاَ تَسْتَطيع

تَلاَفيه

يَقُودُكَ

لِلطُّهارَة.

أيْضاً

يَنْفيكَ

كَيْ

يَبْنِي

شِعْراً.

*** عِنْدَ الضِفّة ***

تلألُؤٌ

عَلَى امْتِدادِ المَاء:

سِحْرٌ

النُّجُومِ المُتَسَاقِطَة

لأجْلِ أمَانِيٍّ.

* طَرْقٌ عَلَى النَّافِذَة *

طَرْقَةٌ لَطِيفَة،

مُتَفَاجِئَة

أنَّهُ فَقَطّ

غُصْنُ الكَرَزَة

مُثَارٌ بِالرِّيح.

قصيدتان

منيب الرحمن(*) – الهند

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

اسم

الشخصُ المسكينُ الذى قُتِلَ هو أخي

*) الشاعر «منيب الرحمن» من مواليد الهند. أحيل إلى التقاعد عام 1994م كأستاذ بقسم اللغات الحديثة والأدب بجامعة «أوكلاند» فى روشستر بولاية ميتشيجان الأمريكية . وقبل ذهابه إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1970 كان يعمل مديراً لقسم الدراسات الإسلامية بجامعة «عليكرة» الإسلامية بالهند.. له تسعة كتب منها أربع مجموعات شعرية.. كما يشارك بكتابة المقالات فى عدد من المجلات والموسوعات.. ويعد من أهم الأصوات الشعرية المجدّدة فى الشعر الأردى الحديث.

وأنا أمشى على طول الطريق؛ رأيتُ جسَدَه الميّتَ
بجوار بالوعةٍ مفتوحة.
كان مختفياً فى الظلام،
ولم يكنْ له مِنْ صديقٍ
سِوىَ عيون الليل الدامعة.

كان إنساناً عاديّاً،
حياتُه مثل حياة الآخرين.
كانت نهاراتُه عاديّةً، وليَاليهِ بلا لون،
فمَع بزوغ الفجر يخرج من بيته
في رُوتِينه اليومي،
ويعود إلى البيتِ عندما يحلُّ المساء.
كانت أحزانُهُ صغيرةً،
وكذلك كانت آمالُه.
كما لو كان عالمه كلُّهُ
قد تقلّصَ إلى حجم بيضة.

يتساءل الناسُ: ماذا بالاسم؟!

الأسماء تُعطَى للأطفال عن طريق آبائهم.

هكذا حصل أخي على اسمه،

لذلك استطاع أن تكون له هُوِيَّة،

وهذه الهُوِيَّةُ ذاتها هي التي أدَّتْ إلى تدميره.

والآن، لقد ذهب آخذاً معه هُوِيَّتَه.

والآن، لا هو هندوسيٌّ ولا هو مسلم؛

فهو مجرّدُ جُثّةٍ، ميّتةٍ، فاقدةٍ للحياة

،،،،،،،،،،،،،،،،

احتفال

فَلْتُعِد الشعورَ الملتهبَ مرة أخرى،

وَلْتَسْتَدْعِ نُدوبَ الجراحِ المتوهّجة؛

وَلْنُقِمِ احتفالاً في هذه المدينة الصامتة.

أين نشوةُ عاطفتِكَ المشبوبة؟

أين حنينُكَ للصحارى والسّهول؟

لماذا جفّت الدّموعُ الداميةُ على أهدابِ عيونِ أشواقك؟

إنّ الألمَ لحظةٌ أبديّةٌ،

ورحلةُ الدموعِ بلا نهايةٍ،

ومعاناةُ الروحِ نهرٌ عبُورُهُ مستحيل.

اليوم، وفى تجمّع الأصدقاء هذا،

هذه الصحبةُ من المُبْتَلِينَ؛ هذه المجموعة من العاشقين،

انْهَضْ من عُمْقِ اللّيل مثلَ تَلَهّفِ الفجرِ الجديد!

القصيدتان منشورتان فى العدد 18 من مجلة «دراسات أردية» الحولية لعام 2003. والمجلة يصدرها قسم اللغات والثقافات الأسيوية بجامعة ويسكونسين.

الأنــف

ايونوسكيه أكوتاكاوا(*) – اليابان

ترجمة سارة تاكاهاشي

يتحدث الناس جميعا في منطقة إيكينو عن أنف الراهب البوذي زين تشي نايجو (بجيم قاهرية) الذي يبلغ

*) ولد الأديب الياباني إيونوسكيه أكوتاكاوا عام 1892م، وعاش حتى عام 1927م. تخرج في جامعة طوكيو قسم الأدب الإنجليزي، من أشهر أعماله قصة بوابة راشو، التي تقوم أساساً على الأدب الشعبي الياباني القديم، ويصف فيها الصراع بين عاطفة الخير والشر، فيصف كيف يتصرف البشر حين يواجهون خطر المجاعة. كتب قصصاً قصيرة للشباب، يسود فيها الطابع الأخلاقي، وتدرس هذه القصص ضمن مناهج تعليم اللغة اليابانية وآدابها في المدارس الإعدادية والثانوية.

طوله ثمانية عشر سنتيمتراً، ويمتد فوق شفتيه حتى يصل إلى ذقنه ، وكأنه إصبع «سوسيج» طويل التصق بوجهه، مر على نايجو - وهذا هو اسمه الأول - أكثر من خمسين سنة على هذا الحال، فمنذ أن كان تحت التدريب في رتبة «شامي»، وحتى حصوله على لقب «نايدو جوغوبون» الذي يؤهله ليكون راهباً ورئيساً للمعبد، وهو دائم التفكير في مسألة أنفه الطويل..

كان يتظاهر - بالطبع - أمام الناس بأن الأمر لا يعنيه، وبأنه لا يهتم كثيراً بهذا الأنف الطويل، وقد لا يرجع السبب في ذلك فقط إلى أنه راهب يقوم بوعظ الناس، لكنه أيضاً يشعر بأنه ليس أمراً طيباً أن يفكر في أنفه، والحقيقة وبصراحة فهو يخشى أن يعرف الناس أنه يفكر في أنفه، والأمر المؤلم، بل المخيف جداً، بالنسبة لنايجو هو أن ترد على اللسان كلمة أنف في سياق حديثه اليومي مع الناس.!

لكن لماذا يشعر نايجو بوجود مشكلة تتعلق بأنفه؟! هناك بلا شك سببان، أحدهما يتعلق بشكل عملي بالأنف الطويل، فهو يمثل عائقاً في أمور كثيرة، فحين يأكل الأرز مثلاً، لا يمكنه أن يأكل وحده، وإلا انغمس

طرف أنفه في طبق الأرز، ومن هنا وجب على نايجو أن يستعين بأحد تلامذته في المعبد، فيجلس التلميذ أمامه، وبينما يتناول نايجو الطعام يقوم التلميذ برفع الأنف بعصا خشبية عرضها ثلاثة سنتيمترات، وطولها ستون سنتيمتراً، وكان تناول الطعام في مثل هذه الحالة بالنسبة لهما أمراً غير طبيعي أو على الأقل أمراً فيه صعوبة بشكل أو بآخر.

ذات مرة قام أحد تلامذته المؤقتين من غير المنتظمين في المعبد بالسعال، بينما كان يرفع أنفه، مما أدى إلى اهتزاز العصا الخشبية رغما عنه، وهكذا سقط الأنف في طبق الأرز.. وشاعت هذه القصة حتى وصلت إلى مدينة كيوتو.. لكن هذا لم يكن السبب الحقيقي الذي جعل نايجو يتضايق، فالحقيقة هي أن نايجو يشعر بالأذى من هذا الأنف لأنه يحطم كبرياءه أحياناً، رغم أن الناس في منطقة إيكينو كانوا يتحدثون عنه قائلين بأنه سعيد، ومحظوظ لأنه إنسان غير عادي، وأنه ليس بحاجة لأن يرجو امرأة ما لتقبله زوجاً، كما كان البعض يقول أيضا بأنه صار راهباً ورئيساً لهذا المعبد بسبب أنفه!

لكن بالنسبة لنايجو.. لم يكن يفكر بأن المشكلة صارت أقل لأنه أصبح راهباً، إنه فخور بنفسه على كل حال، وهو رجل مرهف الحس، رقيق منذ البداية، وهذه الرقة لم يطرأ عليها أي تغيير سواء تزوج أم لم يتزوج، فهو يحاول أن يثبت أنه لايزال يحتفظ بكبريائه، ومن هنا فكر في البداية في تقصير أنفه الطويل هذا، وجعله أقصر من الأنف العادي، ولهذا يحاول أن يبذل مجهودا كبيراً أمام المرآة، لتغيير زاوية وقوفه أمام الناس، أو ظهوره أمامهم.. لكن نايجو لم يتأكد من أن تغيير زاوية وقوفه أو طريقة ظهوره أمام الناس ستفيده كثيراً، فيحاول من جديد أن يضع قبضة يده تحت ذقنه، أو يضع إصبعه تحت ذقنه، وهكذا كان يقف أمام المرآة فترة طويلة دون أن ينفذ صبره.. لكنه مع هذا لم يقتنع حتى الآن ولو لمرة واحدة بأنه قادر على أن يغير من الواقع شيئاً، بل كان يشعر أحياناً أثناء محاولاته تلك، أن أنفه صار أطول مما كان.. عندها تخرج من أعماقه آهة طويلة، يضع على إثرها المرآة في الدرج، ويعود إلى قراءة التراتيل الدينية..

كان نايجو ينظر طول الوقت إلى أنوف الآخرين،

ففي معبد إيكينو تنظم في معظم الأوقات المحاضرات الدينية وتعقد مجالس الوعظ الديني التي يفد عليها كثير من الناس، كما أن المعبد نفسه يعج بالرهبان الذين يتجولون بداخله بالإضافة إلى تلاميذ المعبد الذين ينشغلون عادة بإعداد الشاي وما إلى ذلك.. أناس كثيرون يمكن أن يراهم طول الوقت، فكان يتطلع إلى وجوههم، مثبتاً عينيه على أنوفهم، فقد كان يأمل في أن يستريح، إذا ما شاهد شخصاً له أنف مثل أنفه.. لهذا كان يركز دائماً على الأنوف، ومن هنا كانت ألوان شارات الوعاظ والرهبان المختلفة لا تعني بالنسبة له شيئاً، فلم يكد يراها، كما لم تكن أغطية رؤوس الرهبان المختلفة التي تدل على رتبتهم تعني بالنسبة له شيئاً، فلم يكن يهتم بها، فكلها كانت تظهر له بلون واحد وبشكل واحد، وبالمثل كانت «الجبة» التي يرتديها الوعاظ وتمثل مكانتهم الدينية، كانت جميعها بالنسبة له بلون واحد، وعلى شاكلة واحدة، فلم يكن نايجو ينظر إلى شيء سوى الأنف، ولا شيء غير الأنف.. لكنه لم يجد في وجوه أحدهم أنفاً شبيهاً بأنفه الطويل!

كان يرى أحياناً أنفا معقوفة كأنف العقاب، لكنه

لم يجد أنفاً مثل أنفه، وهكذا بدا الحزن يسيطر عليه تدريجياً، وكان حين يتحدث إلى الناس يلمس أنفه بشكل تلقائي، دون ما شعور، عندئذ يحمر وجهه خجلاً، فقد كان هذا العمل بالنسبة له غير مريح على الإطلاق، وكان يسبب له ضيقاً شديداً..

حاول نايجو في نهاية الأمر أن يبحث بين الرهبان الذين هم أرفع منه درجة عمن له أنف يشبه أنفه، وخاصة من بين من سبقوه، فأخذ يتصفح «ألبومات» الصور، وصفحات الكتب عساه يجد من بينهم من له أنف بطول أنفه، فلم يجد، لكنه سمع فيما بعد أن أحد رهبان الصين كانت له أذنان كبيرتان جداً، فتمنى أن يكون لهذا الراهب أنف كبيرة أيضاً بدلاً من أذنيه الكبيرتين!

وحاول نايجو بشتى الطرق أن يجعل من أنفه الطويل أنفاً قصيراً مهما كلفه ذلك.. فحاول أحياناً أن يشرب عصير البطيخ، كما حاول أحيانا أن يضع «بول» الفئران على أنفه، ومع هذا ظل أنفه كما هو بطول ثمانية عشر سنتيمتراً..

لكن في خريف إحدى السنوات ذهب أحد تلامذته

إلى كيوتو، وهناك تعلم طريقة تقصير الأنف الطويل، من طبيب مشهور هناك، كان قد قدم من الصين مؤخراً، وصار راهباً في معبد «تشوراك جي»، فتظاهر نايجو كالعادة حين سمع هذه القصة، بأنه غير مهتم بطول أنفه، وحاول عمداً أن يتجاهل هذا الأمر، لكنه من ناحية أخرى قال لتلميذه إنه لا يريد أن يزعجه كلما تناول الطعام، قال ذلك بطريقة بدت عفوية وطبيعية، لكنه كان من أعماق قلبه يريد أن يجرب تلميذه هذه الطريقة التي تعلمها لتقصير أنفه.

كان التلميذ النجيب يفهم جيداً ما يدور بخلد أستاذه نايجو، لهذا كان متعاطفا معه، حين وجده يتصرف بهذا الأسلوب، وكما توقع الأستاذ من تلميذه النجيب بدأ التلميذ يجرب الطريقة التي تعلمها، وكما كان متوقعاً أطاع نايجو تلميذه!

كانت الطريقة بسيطة جداً، إذ إنها تعتمد فقط على وضع الأنف في الماء المغلي ليس إلاّ، على أن يقوم أحد الناس فيدوس الأنف بقدمه مرة بعد أخرى.. وفي المعبد كانوا يغلون الماء كل يوم، فكان التلميذ يحضر الماء المغلي من المطبخ، ولما كان الماء ساخناً جداً لدرجة

يصعب أن يضع فيه إصبعه، لهذا رأى أن وضع الأنف في مثل هذا الماء يجعل بخاره الساخن يكوي الوجه ويحرقه، ومن هنا صنع فتحة صغيرة في ورقة رقيقة، غطى بها الماء المغلي، فكان الأنف يوضع في الماء المغلي من خلال هذه الفتحة!

وضع نايجو أنفه في الماء المغلي، لم يشعر بحرارة الماء الشديدة، وبعد فترة قال له تلميذه:

لقد وضع الأنف في الماء المغلي بما فيه الكفاية.. يمكنك أن تخرجه الآن..

ظهرت ابتسامة خفيفة على وجه نايجو، لأن أحداً لم يكن يفهم معنى ما دار بينه وبين تلميذه من حوار..

كان الأنف قد تأثر كثيراً بسبب الماء الحار، فشعر نايجو بحرقة في أنفه، كما لو كانت حشرة «البق» قد لدغته في أنفه!!

بدأ التلميذ يدوس أنف نايجو الطويل بقدمه بشدة، بينما كان نايجو راقداً على الأرض، يتطلع فقط إلى قدم تلميذه وهي ترتفع وتهبط، بدا القلق على وجه التلميذ، فقال لنايجو:

ألا تشعر بالألم؟ ألا يؤذيك هذا ؟ قال الطبيب يجب أن أضغط بقوة، لكني أخشى أن يكون في ذلك إيلام لك؟!

هز نايجو رأسه، وكان هذا يعني أنه لا يشعر بأي ألم..

كان لا يستطيع أن يدير رقبته لأن وجهه كان ملتصقا بالأرض، بينما كان تلميذه يدوس على أنفه ومع هذا قال غاضباً:

أنا لا أشعر بأي ألم..

في الحقيقة كان نايجو يشعر برغبة في أن يحك أنفه، ومن هنا كان يشعر بالراحة أكثر من شعوره بالألم نتيجة هذا العمل المتواصل..

بعد قليل ظهرت فقاعات بيضاء على الأنف، كما لو كانت زغب ريش طائر صغير.. وحين رأى التلميذ هذا قال:

يجب أن ننزع هذه الفقاعات بالملقاط..

لم يكن نايجو مقتنعاً بهذا، ومع ذلك أطاع

تلميذه، فهو يعرف بالطبع أن تلميذه لطيف، ومتعاطف معه، رغم أنه يشعر بأن التلميذ يتعامل مع الأنف كأنه شيء جامد، وليس قطعة من جسده، لها نفس الإحساس، مثل بقية أعضاء الجسم، لهذا السبب لم يكن نايجو سعيداً..

بدأ التلميذ في نزع تلك الفقاعات البيضاء، التي كانت مملوءة بالدهن، كانت الفقاعات الدهنية مثل أنبوب ريشة طائر بطول سنتيمتر واحد.. بعد أن انتهى التلميذ من هذه العملية أخبر نايجو بأنه يجب غلي الماء مرة ثانية، فسيطر شعور من عدم السعادة على نايجو مرة أخرى لكنه أطاع تلميذه.

بعد عملية الغلي الثانية صار الأنف أقصر مما كان عليه، صار أنفاً معقوفاً مثل أنف العقاب، لمس نايجو الأنف الصغير، وأخذ ينظر إلى نفسه من خلال مرآة قدمها له تلميذه، وظل الاثنان معاً في نفس الوقت ينظران إلى المرآة بلهفة وقلق..

الأنف الذي كان يتدلى حتى الذقن انكمش الآن، وتوقف عند الشفة العليا.. كانت هناك بقع حمراء على

الأنف، ظهرت بفعل ضغط قدم التلميذ على أنف أستاذه.. اقتنع نايجو الذي كان يقف أمام بالمرآة بشكل نايجو الذي ظهر أمامه في المرآة.. لكنه ظل قلقاً طول اليوم، فقد كان يخشى أن يطول هذا الأنف ثانية، وهكذا ظل أثناء ترتيله للترانيم الدينية، أو أثناء تناوله للطعام يحاول أن يتحسس أنفه.. الأنف كما هو.. فوق الشفة، لا يبدو أنه يطول أو يتدلى أكثر من ذلك.. وغط نايجو في نوم عميق..

في صباح اليوم التالي كان أول عمل يقوم به نايجو هو لمس أنفه.. كان الأنف كما هو قصيراً.. شعر نايجو بالراحة الشديدة.

بعد يومين أو ثلاثة زار أحد الفرسان «السامورائي» معبد إيكينو، فكان يحملق في أنف نايجو، وبدت على وجهه علامات الضحك، وكان التلاميذ أيضاً كلما مروا به، كتموا ضحكاتهم، وذات مرة لم يستطيعوا السيطرة على أنفسهم، فخرجت الضحكات من أفواههم عالية، وكان بعض التلاميذ كلما استدار نايجو ناحيتهم، أثناء تلاوة الترانيم، يضحكون أيضاً.. حدث هذا عدة مرات..

في البداية ظن نايجو أن السبب ربما يرجع إلى تغير ملامح وجهه ، لكن هذه الفكرة لم تقنعه، فلم يكن هذا سبباً كافياً يجعلهم يضحكون بهذه الطريقة.. فالآن أنفه قصير، ربما كان هذا أمرا يثير لديهم الضحك أكثر مما لو كان له أنف طويل!! لا بد من وجود سبب ما يدفعهم للضحك.. وفكر في نفسه:

إنهم لم يضحكوا عليّ هكذا من قبل.. لم يحدث هذا أبداً..

بدأ يفكر جدياً في الأمر، بدأ يبحث عن سبب مقنع، كان لايزال يتذكر أنه منذ عدة أيام كان يمتلك أنفاً طويلاً، تماماً مثلما يتذكر من صار فقيراً أيام غناه!

في عقلية الجنس البشري توجد مشاعر متضاربة، لا شك أن أي إنسان يتعاطف مع تعاسة الآخرين، ويتعاطف مع محاولتهم الجادة التخلص من هذه التعاسة، لكن ربما يشعر البعض أيضاً أن ثمة خطأ ما حدث، ومن ناحية أخرى قد يظن البعض أن نفس الشخص لايزال كما كان من قبل، وتدريجياً ومن دون شعور، سينتاب الناس شعور عدائي تجاهه، لم يجد نايجو سبباً لموقف الناس هذا

تجاهه، لكن شعوراً من عدم الراحة انتابه، بسبب أنانية الناس، وهكذا وبمرور الأيام انتابته مشاعر الغضب، وبدأ يغضب بسرعة، لدرجة أن تلميذه الذي ساعده من قبل قال له إنه ربما يتعرض للعقاب من جانب الراهب الأكبر..

ذات مرة غضب نايجو غضبا شديداً بسبب سوء سلوك أحد تلامذته، فذات يوم سمع كلباً ينبح بصوت عال، فخرج نايجو ليستطلع الأمر، فوجد أحد التلاميذ الأشقياء يجري وراء الكلب، وفي يده عصا، وهو يصيح في الكلب:

سوف أضرب أنفك، سوف أضرب أنفك..

أخذ نايجو العصا من التلميذ، وضربه بها على وجهه، فقد استشاط غضبا لأن هذه العصا كانت هي ذاتها تلك العصا التي كان التلميذ يمسك بها ليرفع أنف نايجو الطويل أثناء تناوله الطعام في الأيام الماضية.

تأسف نايجو لأنه فقد أنفه الطويل..

بعد أن غربت الشمس.. وذات ليلة عصفت الريح فجأة، وبرد الجو، لم يستطع نايجو العجوز النوم، ظل يتململ في الفراش، يتقلب على جنبيه، غلبه شعور قوي

بأن يحك أنفه، وحين لمس أنفه وجده مبتلاً، كما لو كان يعاني من الحمى، فقال لنفسه:

ربما لأنني قصرت هذا الأنف بالقوة فقد أُصبت بالحمى..

بعدها وضع يده على أنفه، كأنه يضع باقة ورد أمام تمثال بوذا!

في الصباح التالي حين استيقظ مبكراً كالعادة، نظر إلى الحديقة، فوجدها فرشت بسجادة ذهبية، بعد أن تساقطت عليها أوراق شجر «الجنكة» بسبب رياح ليلة الأمس، بينما كان سطح المعبد يسطع تحت أشعة شمس الصباح التي ظهرت لتوها من خدرها..

وقف نايجو على جدار الشرفة في مواجهة الحديقة، وأخذ نفساً عميقاً.. فجأة غمره شعور عجيب، كأنه يريد أن ينسى شيئاً ما.. وضع نايجو يده على أنفه بسرعة.. لم يكن هو الأنف القصير.. بل كان الأنف الذي طوله ثمانية عشر سنتيمتراً يتدلى حتى الذقن... الأنف الذي اعتاد عليه من قبل!

اكتشف نايجو أن أنفه صار طويلا كما كان، وذلك

في ظرف ليلة واحدة، وفي نفس الوقت شعر بمشاعر سعادة قوية، شعر كما لو كان يمتلك أنفا صغيراً، فقال لنفسه:

الآن لا يمكن لأحد أن يضحك عليّ..

أخذ يردد هذه العبارة، بينما كان أنفه الطويل يتأرجح بفعل هواء صباح الخريف المبكر.

* * *

مقالات

* عـنـف الـعـالـم
* حدود قابلية الترجمة
* صور من الأدب الإيرلـندي المعاصر
* إشكالية الـنوع: الأقصوصة
* أمبرتو إيكو: مـديح الإيتوبيا
* الإبـعـاد أم الـتـجـذر: سياسة الاخـتلاف عند إدوارد سعـيد وكـورنـيـل ويـسـت



❊ في مائة هايكو إنجليزي:

عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

❊ في مائة هايكو إنجليزي:

عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

❊ قـــصـــــيـــــدتـــان

قصص قصيرة

* الأنـــــــــــف
* خيـط العـنكـبوت
* سلسلة من نـقط الضعف
* ميـس دوف المـرعـبة
* الأنـــــــــــف
* المـــطـــــبــــخ

مسرحية

* أوزوالد وزينايد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

عزيز توما
فتحي الجميل
عز الدين الخطابي
علي عودة
إبراهيم فياض
مصطفى بيومي عبدالسلام
يوسف المحيميد
أحمد لوغليمي
يوسف عبدالعزيز علي
سارة تاكاهاشي
جورج غريغوري
عبداللطيف الخياط
رشيد بوطيب
أحمد عثمان

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد:**

المطبخ

فولفغانغ بورشرت(*) – ألمانيا

ترجمة رشيد بوطيب

أبصروه مقبلاً من بعيد باتجاههم. ذلك أنه بدا بهيئته مثيراً للانتباه. ورغم وجهه العجوز، فإن المرء

*) حين كان عمره عشرين سنة حكم عليه النظام النازي بالموت، بسبب من رسائله التي كتبها فترة تجنيده، والتي تضمنت آراءه بالحرب وبهيتلر. وبعد ستة أسابيع قضاها في السجن ينتظر تنفيذ حكم الإعدام، تم العفو عنه وأطلق سراحه، وفي سن الرابعة والعشرين تم إيداعه السجن مرة أخرى لتسعة أشهر. الحرب والسجن حطما جسده وما تبقى من هذا الجسد التهمه الجوع الذي أعقب الحرب، ليسلم الروح سنة 1947 وهو في السادسة والعشرين من عمره.

يكتشف من طريقة مشيته أنه بعد في العشرين. جلس إلى جانبهم على الكرسي، ثم كشف لهم عما كان يحمله في يده.

إنها ساعة مطبخنا، قال، وحدق بهم واحدا تلو الآخر، وهم يقتعدون الكرسي الخشبي تحت الشمس. أجل، لقد عثرت عليها. إنها آخر ما تبقى.

أمسك بساعة المطبخ الصحنية الشكل أمام عينيه، ثم بدأ ينظف بأصبعه أرقامها المصبوغة بالأزرق.

واعتذر قائلاً: أعرف أنها أضحت بلا قيمة. وأنها أيضا ليست بالساعة الجميلة. إنها أشبه بصحن أبيض. لكن الأرقام الزرقاء كانت تبدو جميلة على ما أعتقد. العقارب طبعا مصنوعة من التنك. والآن توقفت هي الأخرى عن الحركة.لا. تحطمت من الداخل، إنه أمر مؤكد. إلا أنها احتفظت بشكلها الأصلي، رغم أنها توقفت عن الحركة.

ومرر رؤوس أصابعه في حذر على دائرة الساعة الصحنية، ثم نبس أحدهم:

- طبعاً، فقدتم كل شيء؟

أجل، أجل، نبس كالمترنح من الفرح. أتعرفون، ولكن كل شيء! فقط هذه هنا، إنها آخر ما تبقى. ثم رفع الساعة مرة أخرى، كما لو أن الآخرين لم يبصروا بها بعد.

لكنها توقفت عن العمل، قالت المرأة.

لا، لا، ليس هذا. طبعا أعرف أنها عاطلة. لكن ماعدا ذلك فهي مازالت على حالها الأولى: بيضاء وزرقاء.

ومرة أخرى يكشف لهم عن ساعته. والأجمل في كل هذا، تابع في انفعال، لم أقصصه عليكم بعد. والحق أن الأجمل هو ما سيأتي: أتعرفون، لقد توقفت عن العمل في الساعة الثانية والنصف، بالذات في الساعة الثانية والنصف.

وقال الرجل، كاشفاً عن شفته السفلى، إذاً فقد أصيب بيتكم في الساعة الثانية والنصف. لقد سمعت ذلك مرات كثيرة. حين تسقط القنابل، تتوقف الساعات عن العمل. إن ذلك بسبب الضغط.

وحملق بساعته، ثم هز رأسه في تفكر. لا، أيها

الرجل العزيز، لا، إنكم مخطئون. إن الأمر لا يتعلق بالقنابل. ولا يجب عليكم أن تتحدثوا دائماً عن القنابل. لا، عند الساعة الثانية والنصف وقع شيء آخر، أنتم لا تعرفونه بعد. إن الطريف في الأمر حقاً، هو أنها توقفت بالضبط في الساعة الثانية والنصف. ليس في الساعة الرابعة والربع ولا في الساعة السابعة، وطبعاً فإني أعود دائما إلى المنزل عند الساعة الثانية والنصف. أعني ليلاً. دائماً عند الساعة الثانية والنصف. وهذا هو الطريف في الأمر.

وحدق بالآخرين، لكنهم أبعدوا أعينهم عنه. فلم يبصرهم. فأحنى رأسه باتجاه ساعته: ذلك أني كنت أشعر بالجوع، أليس كذلك؟ فأتوجه مباشرة إلى المطبخ. وأغلب الأحيان تشير الساعة إلى الثانية والنصف. وبعد ذلك، بعد ذلك تأتي بالطبع أمي. ورغم محاولاتي فتح الباب بهدوء، إلا أنها تسمعني دائماً. وحين أبحث في المطبخ المعتم عن شيء أسد به رمقي، يشتعل الضوء فجأة. فتبرز أمامي في سترتها الصوفية وشالها الأحمر. حافية القدمين. دائماً حافية القدمين، رغم بلاط المطبخ البارد.

تضيق أمي عينيها بسبب الضوء الساطع. ذلك أنها تكون قد أخلدت إلى النوم قبل مجيئي. فالوقت ليل.

حضرت متأخراً كالعادة، تقول لي، ولا تنبس بغير ذلك. ثم تسخن لي طعام العشاء وتحملق بي كيف أتناول طعامي. وفي نفس الوقت تحك قدميها بعضها ببعض، لأن البلاط كان جد بارد. لم تكن ترتدي أحذيتها البتة ليلا. وتجلس قبالتي طيلة الوقت، حتى أشبع. ثم أسمعها أيضا تنحي الصحون جانبا، حين أكون قد أطفأت الضوء بغرفتي. هكذا يجري الأمر كل ليلة. وغالبا في الساعة الثانية والنصف. كان الأمر جد بديهي، أن تعد لي طعام العشاء كل ليلة، عند الساعة الثانية والنصف. كنت أجد ذلك جد بديهي. ألم تفعل ذلك دائماً. ولم تقل البتة أكثر من: متأخراً كالعادة. لكنها كانت تقول ذلك كل مرة. وفكرت بأن ذلك لن يتوقف أبداً. كان الأمر جد بديهي بالنسبة لي. كل شيء. هكذا مرت الأمور دائماً.

واستغرق في الصمت لحظة طويلة. ثم نبس في صوت خافت: والآن؟ وحملق بالآخرين. لكنه لم يعثر عليهم. وهنا نبس في خفوت في وجه الساعة الصحني

الملون بالأزرق والأبيض: الآن، الآن، أعرف، بأن ذلك هو النعيم. النعيم الحقيقي.

وعلى المقعد خيم صمت ثقيل. ثم سألت المرأة: وأسرتك؟

ابتسم في وجهها ابتسامة حائرة: آخ، تعنين والداي؟ أجل، لقد ذهبوا هم أيضاً. كل شيء ذهب. تصوروا، كل شيء. كل شيء.

ثم ابتسم في حيرة من وجه لآخر. لكنهم لم ينظروا إليه.

وهنا رفع مرة أخرى ساعته عالياً، وضحك. ونبس ضاحكاً: فقط هذه هنا. هي ما تبقى. والأجمل في كل هذا، هو أنها توقفت عن العمل بالضبط في الثانية والنصف. بالضبط في الثانية والنصف.

ثم لم ينبس ببنت شفة. لكن وجهه بدا عجوزاً للغاية. والرجل الذي كان يجلس بالقرب منه، حدق بحذائه. لكنه لم يستطع رؤيته. كان يفكر دائما بكلمة: النعيم.

* * *

ميس دوف المرعبة

فرانسيس غراي باتون(*) - أمريكا

ترجمة عبداللطيف الخياط

كانت الميس دوف تنتظر تلاميذ الصف السادس الابتدائي ليدخلوا رتلاً إلى درس الجغرافيا. وقفت وراء

*) فرانسيس جراي باتون Frances Gray Patton (1906-2000) كاتبة قصة قصيرة وروائية، من درهام في كارولينا الشمالية بالولايات المتحدة، بدأت الكتابة في المرحلة الثانوية وفازت إحدى قصصها بالمركز الأول على مستوى أمريكا، نالت الكثير من الجوائز، تفرغت لتربية أطفالها الثلاثة، ثم عادت إلى الكتابة، هذه القصة من أحب أعمالها إليها، فقد وسعتها وأصبحت من أنجح رواياتها بعنوان «صباح الخير ميس دوف». ركزت في كتاباتها على ولايتها. قامت بتدريب أعداد من الناشئة على الكتابة الإبداعية.

الطاولة منتصبة القامة، تشبه في انتصابها العصا التي بيدها لتشير بها إلى المواقع على الخريطة. وفجأة شعرت الميس دوف أنّها ليست وحدها، وأنّ شخصاً ما أو شيئاً ما كان يتحرّك في أرجاء الغرفة. كان هذا الكائن قد وصل إلى جانب طاولة الرمل حيث وقف قطيع حيوان الرنّة التي صنعها تلاميذ الصف الأول من الغضار، تتناول طعامها من نبات الأرض الذي ينمو على أطراف الهضبة، الهضبة التي صنعها طلاّب الصفّ الثاني. وقف ذلك الكائن ينظر إلى الميس دوف ساكناً. ولكنّ الميس دوف لم تنظر؛ لم تلتفت حتّى حينما مرّ الخيال على الجدار خلفها مرور ظلّ غيمة عابرة، ولا حتّى حينما سمعت - أو كادت تسمع - قطعة الحوّار (الطباشير) الجديدة تصرف بصوت حادّ على السبّورة. لقد كانت تعرف بالطبع أنّه لا يوجد أحدٌ غيرها في الغرفة، وأنّ خيالها يختلق حيلاً أخرى ليخدعها. لقد اضطرت أن تعترف لنفسها أنّ الأمر يغض من شأنها لأنّه يكاد يكون تهيّجاً عصبياً، وهي لا تؤمن بالاستسلام للتهيّج العصبيّ.

أخذت الميس دوف تراقب تلاميذ الصفّ السّادس

يخرجون من غرفة الموسيقى ويسيرون عبر الرّدهة. لقد كانوا يخرجون في اندفاع، وكأنّما هيّأت لهم هاتان الدقيقتان من الحرّية بين الصفّ والصفّ نشوة غمرتهم جميعاً. هكذا كان شأنهم كلّما غادروا غرفة الموسيقى، ولكنّهم بلغوا في هذا الصّباح حدّاً من الضجيج يفوق العادة. وأرجعت هي الأمر إلى الطقس، فقد كان نهار الرّبيع دافئاً وكان الأطفال في تهيّج، شأنهم شأن الطقس. وصدر من جهتهم صوت حادّ، كأنّه صوت لطمة بكتاب على كفلٍ ثقيلة، وصوت يقول: «آه يا واتي يا شيطان!» وصوت قهقهة مكتومة.

ولكنّهم حين اقتربوا من غرفة الميس دوف بدأت الفوضى بينهم تتلاشى، وبدأوا يبتلعون تهيّجهم، وكأنّهم مهرٌ معتدّ بنفسه ولكنّه حسن التدريب. مرّوا واحداً بعد الآخر بخطوات محسوبة عبر العتبة، يقول كلّ واحد أثناء مروره بجانبها: «صباح الخير يا مس دوف»، بصوتٍ خالٍ من أيّة لهجة، لكي يتجنّب كلّ منهم سماع كلمة لوم. ومشوا إلى أماكنهم صامتين، واتّخذوا وضعيّة الجلوس بإيماءة من رأسها، ونظروا بعيون ثابتة نحو الأمام،

الأيدي مطويّة والوضعية الصحيحة في الجلوس قد اتخذت - إنهم منتظرون ليتلقوا التلقين.

لاحظت الميس دوف بلا حماس أن شعر جينسي ويب يتموّج باستمرار. بالأمس كان هذا الشعر الذي له لون الجزر مضفوراً مرتّباً بعيداً عن وجهها الجادّ ذي النمش، واليوم هو ملقى على كتفيها، غابة كثيفة من التموّجات والدوائر. إنّه عبء على كتفيها وعبء على عقلها، هذا ما يراه كلّ بصير. فقد كان التعبير المرتسم على وجه جينسي ينبئ عن رضا عن ذاتها تحسد عليه. إنّها لو قضت حياة طويلة عامرة بنجاح بعد نجاح فلعلّها لن تحصل مرّة أخرى على هذا المقدار المدهش من الرضا عن ذاتها.

ونظرت الميس دوف إلى تلميذ آخر، واتي بيكر، وهو صبيّ مزهرّ اللون، على درجة غير عاديّة من الجرأة، يهز أذنيه ليستجلب انتباه جينسي. لكنّه حينما نظرت الميس دوف إليه غاب اللون من وجهه، وارتسمت عندئذ في عينيه نظرة براءة اتسعت لها عيناه، وهدأت أذناه عن أية حركة.

وبقيت عينا المس دوف مصوّبتين تجاه واتي، ولكنّها لم تعد تراه، وإنّما رأت في مخيّلتها أخاه توماس، وهو الذي كان يجلس في مقعد واتي قبل سبع سنوات، وفي عينيه نفس نظرة البراءة التي تغطّي شقاوته. ثم رأته في مخيّلتها على طوف في المحيط الهادئ. لم تكن تراه كما تصفه الصحف - جلد وعظام ووجه شاحب منهك قد غطته لحية خشنة ثائرة - إنّما رأت توماس مشابهاً لواتي؛ على أسنانه جهاز تقويم وفي ذقنه غمازة. وتخيّلته وحيداً فريداً تتقاذفه أمواج البحر كالجبال.

مرّت على الميس دوف موجة من الدوار، ولكنّها لم تجلس، فلم تكن تعتبر الأمر ذا بال؛ لقد أصابها مثل هذا من آنٍ لآخر على مدى العام كلّه، وكان ينتهي بسلام كلّ مرّة. لقد كانت الميس دوف تنظر نظرة استخفاف إلى المعلّم أو المعلّمة اللّذَين لا يمارسان ضبط النفس.

لقد مرّ على الميس دوف ثلاثون سنة وهي تعلّم الجغرافيا في مدرسة سيدار جروف الابتدائيّة. كانت هناك قبل أن يأمر مجلس البلديّة الذي يؤمن بالتقدّم وبساحات اللعب المستوية بقطع شجرات الأرز التي كانت تنتصب

في الساحة وكأنّها في تأمّل عميق. لقد مرّ أمام ناظريها مدراء، ومرّت أشكال من الهوس، ومرّت نظريات تأتي وتروح؛ لكنّ المدرسة ظلّت تقبع هناك مبنيّة بالطوب الأحمر، ظاهرة للعيان بشكلها البشع لا ينالها أيّ تغيير. لقد ظلّ الجوّ داخلها يعبق برائحة المعاطف المطرية الرطبة والسندويشات المحشوّة بالمخلّل، وظلّ الفارس جالاهاد وهو يلاطف جواده معلّقاً في لوحة على الجدار الأيسر للصالة، ولم يزل واشنطون يعبر نهر دولاوير في لوحة على يمين الصالة. لم يزل المرء يدهشه بين حين وآخر سلوك مؤدّب وذكيّ من طفل كان يبدو خالياً من أيّة شمائل. إنّ المدرسة لم يأتِ عليها تغيّر يذكر، ولم يأتِ على الطبيعة البشريّة تغيّر يذكر، ولم يأتِ على الميس دوف تغيّر يذكر.

ففي كلّ حزيران (يونيو) من كلّ عام يتخرّج من مدرسة سيدار جروف نيف وأربعون بنتاً وولداً في موكب يكسب أناقته من خلال كشكش من موسلين الأوجاندي وبنطال من قطن الدقّ. هؤلاء الأطفال يخرجون إلى العالم الواسع بادئين بالمدرسة المتوسطة، ثم إلى أمكنة أخرى، فيتمتّعون ويعانون، وكلّما تقدّمت بهم الحياة نسوا الكثير

ممّا مرّ بهم، فهم ينسون التواريخ وينسون الأرقام العشريّة وينسون كيف يكتبون الرسائل التجارية.

ولكنّهم لا ينسون أبداً الميس دوف.

إنّ ذكر نهر الفرات أو الدائرة القطبية الشماليّة أو سهول العشب الأرجنتينيّة تعود بهم مهما مرّت السنين إلى غرفة الجغرافيا. إنّهم يرون مرّة أخرى الخريطة الكبيرة ويرون المحيط الأزرق الممتدّ والدول ذوات الألوان (يتذكّرون أنّ الهند لونها زهري والصّين لونها برتقاليّ والجزمة الإيطاليّة بنفسجيّة)، ويرون الميس دوف ترفع عصاها الطويلة لتشير إلى مواقع جبال ووديان غريبة، ويعود إليهم شعور الدهشة من عالم مترامي الأطراف كثير التنوّع. إنّه عالم لا يخرج عن الانضباط أبداً؛ إنّه مثلهم تماماً. وحين يتذكّرون ذلك يشعرون بالعطش إلى حدّ ما.

ويقول أحدهم للآخر مبتسماً: «أتذكر الميس دوف؟»

غير أنّ هذه الذكرى التي لا تفنى، وكون معنى اسمها «الحمامة» يشير إلى ذلك الطائر الوديع لا ينبغي

أن يخدع أحداً حول الميس دوف. لم تكن شخصيّتها رمز الأنس والوداعة. لقد كانت الميس دوف مرعبة.

بدأت الميس دوف التدريس في سنّ مبكّرة. ولعلّ تلاميذها يستهجنون أن تكون يوماً ما شابة صغيرة. إنّ مما يبدو أقرب إلى تصوّر عقولهم أن تكون الميس دوف قد خرجت من بطن أمّها في أواسط العمر، وقد لفّ شعرها ذو اللّون الرّمادي في شكل عقدة عند مؤخّرة رأسها، وقد ثبّت منديل أبيض بالدبّوس فوق صدرها الأسمر ذي العظام البارزة. ولكنّ الحقيقة أنّ الميس دوف كانت فعلاً صغيرة يوماً ما.

لقد توفّي أبوها ولم يترك لها سوى مكتبة تحتوي كتب الرّحلات، وسوى أمّها التي تضوع منها رائحة البنفسج، وأختها الأصغر منها، والتي كانت مثلها طالبة. شعر الناس ممّن هم أكبر منها سنّاً بالأسى لأجلها، فقد بدت نحيلة وشاحبة وغير مدرّبة، مما يجعل العبء الذي ألقي عليها يبدو أكبر من أن يحمل. ولكنّ الميس دوف لم تشعر بالأسى على نفسها أبداً، فقد كان تحمّل المسؤوليّة هو المزاج المناسب لطبيعتها.

كان الأطفال من كلّ صفّ يأتون إليها خمساً وأربعين دقيقة من كلّ يوم، خمس مرّات في الأسبوع، على مدى ستّ سنوات من حياتهم. وكانت تنظر إليهم على أنّهم نوع من التحدّي؛ فلم تكن تشعر بالعطف الغامر وهي ترى خجلهم الطفولي، ولفظهم الألثغ، ونسيانهم اللامبالي؛ بل ترى في كلّ ذلك صفات تنتظر التقليم والتشذيب، وترى في صفوفها زمراً من الجنود الأغرار من واجبها أن تكسبهم التماسك وأن تجعل سلوكهم ذا هدف. كان معدنها من معدن قواد الجيوش.

لقد كان المدرّسون الآخرون يواجهون مشكلة في ضبط النظام في صفوفهم، ولكنّ الميس دوف لم تواجه مثل هذه المشكلة. وكان المدرّسون الآخرون يحاولون أن يجعلوا من عملهم التدريسيّ لعبة - فيلاعبون التلاميذ لعبة البيع في الدكّان، ويلصقون النجوم الذّهبيّة على جبين الأطفال، وربما هدّدوا أو تزلّفوا؛ وأمّا الميس دوف فما كانت ترفع صوتها أبداً، ونادراً ما كانت تبتسم. كانت تبسط أمام تلاميذها مجموعة قوانينها التي لا تبديل فيها ولا تغيير. وهم يطيعون تلك القوانين، فالعمل يجب أن ينهى في وقته، ولا يجوز الهمس،

ولا قضم الشعر، ولا التلوّي فوق المقاعد. وإذا كان لابدّ من السّعال فلا بدّ من تغطية الفم بمنديل نظيف. وحينما يغفل أحدهم عن قانون من هذه القوانين فكلّ ما تفعله الميس دوف أن تنظر صوب الجاني، ولا شيء غير هذا. وإذا اضطر طفل إلى تعكير سير العمل بأن يطلب مغادرة غرفة الصفّ لشرب الماء (وأمّا الحاجات الأخرى فإنّ الميس دوف تترفّع عن الاعتراف بها) فإنّه حين يفعل ذلك يبقى الصفّ في حالة صمت مطبق حتى يعود. يبقى الجميع خاملين ساكنين ينتظرون عودته. ولهذا كان من الأسهل - حتى ولو كنت قد تناولت سمكاً مملّحاً على الفطور - أن تبقى تعاني من العطش من مواجهة ذلك الموقف.

ولقد تمكّنت الميس دوف أن تصبغ حتّى المادة التي تدرّسها بالمعنى الأخلاقي. ترى تلاميذ الصفّ الأول الذين يدرسون عن حيوانات مختلف البلدان يردّدون خلفها: "الياك (ثور التيبيت) حيوان عظيم الفائدة." ويعلم التلاميذ أن عليهم أن يكونوا كالياك. ومن بعد يتعلّمون جملة أعقد، فهم يردّدون جماعة وفي انسجام تامّ: «ليس الجمل حيواناً جميلاً، لا في المظهر ولا في المزاج، ولكنّه

قادر على البقاء لمدّة أيّام كثيرة بدون ماء». وهم يعلمون المقصد من ذلك. كما يكتب تلاميذ السّنة السّادسة في دفاترهم (محافظين على استواء الهامش): «إن الحياة فوق العرض خمسين تتطلّب تحمّلاً وعزماً».

يحدث أحياناً أن تكاد بعض الأمّهات التقدميّات يثرن ضدّ ذلك الوضع؛ فيصيح بعضهنّ: «لقد مضى دهر طويل وهي تدرّس، ولم يتغيّر أسلوب تدريسها منذ كنّا في الصفّ الثالث. إنّها تضبط التلاميذ بالخوف». ثم يلتفتن إلى أجرأهنّ ويقلن لها: «أنت التي ستذهبين إليها، وأنت التي ستحدّثينها».

وتذهب الجريئة، ولكن لسبب ما لا يبدر عنها إلاّ القليل من الكلام، حيث أنّ نظرة الميس دوف الثّابتة المصوّبة نحوها تُشعرها - حتّى وهي في أجمل ثيابها من صوف التويد ولعلّها زيّنت صدرها بزهرة الغاردينيا - تشعرها بأنّ عمرها عشرة سنوات أو نحو ذلك، وأنّ بعض ثيابها تبدو من تحت الثياب الخارجيّة، وتحسّ بأنّ حنجرتها قد جفّت، وتبدأ تراجع نفسها هل لديها منديل نظيف حتى تسعل فيه.

ثمّ إنّ هناك حقيقة صغيرة وهي أن مدرسة سيدار جروف كان مركزها دائماً الأوّل في الولاية في مادّة الجغرافيا.

وأمر آخر. لقد كان يحدث أن يوجد طفل ذو نفس حرّة يأبى الانصياع للنظام الجماعي. ولقد كانت الميس دوف قادرة على معالجة أمره. لقد سمعت مرّة ولدين صغيرين يتحدّثان عنها عند حنفيّات الشّرب (ولم يكن من المفروض أن يكونا عند حنفيّات الشّرب، فقد كان وقت حصّة المكتبة، غير أنّ أمين المكتبة كان متساهلاً).

قال أحدهما للآخر: إنّني أراهن أنّ الميس دوف يمكنها أن تلقي جو لويس (بطل الملاكمة في ذلك الوقت) أرضاً.

وأجاب الآخر بعد ضحكة ساخرة: من؟ هذه العجوز التي تشبه العصا النّخرة؟ إنني أستطيع أن أتغلّب عليها بخنصري.

وصادف أنّه نظر في تلك اللحظة إلى الأعلى فرأى الميس دوف تنظر إليه. وبقيت تنظر إليه فترة طويلة. ولم تكن عيناها ذواتا اللون الرّماديّ الفاتح تحملان أيّ

تعبير. كانت أرنبة أنفها زهريّة، ولكن ليس أكثر احمراراً من العادة. ثمّ تكلّمت أخيراً.

قالت له وكأنّها توجّه ملاحظة موضوعيّة: ألا تلاحظ يا توماس بيكر أنّك كثير الكلام؟

فأجاب بصوت ضئيل: بلى يا سيدّتي. ومضى دون أن يشرب. وتفصّد منه العرق بعد سبع سنوات حينما تذكّر ذلك، ولم يكن بإمكانه أن يعلم أن الميس دوف تذكّرت ذلك الحادث أيضاً. نعم إنّها تذكّرت.

لقد عانت الميس دوف من انزعاج في نفسها منذ حادثة بيرل هاربر(1) إنها تعيش وحدها الآن، فقد تزوّجت أختاها، وفارقتها أمّها إلى مكان لا يظهر على الخارطة. (ولكنّ الميس دوف كان يسرّها أن تتذكّر أن ذهاب أمّها كان محاطاً بكلّ راحة ممكنة وبالمظهر اللائق.) وفي أحد الأمسيات حدث أثناء قيامها بتصحيح أوراق التلاميذ أنّ إحساس المعلم الفائق لديها تنبّه إلى وجود شيءٍ ما يتطفّل على خلوتها. واستدارت بسرعة وأجالت بصرها في الغرفة. كانت الستارة البيضاء المقوّاة بالنشاء ترفرف ولها حفيف بفعل نسمة من الرّيح، وكانت أرفف خشب

الورد التي ورثتها من جدّتها تلقي ظلاً عجيباً على الأرض الملمّعة، وكان ضوء الشّمعة يشير كالإصبع إلى العناوين المذهّبة لكتب الأسفار البنّيّة التي ورثتها عن أبيها. ولكنّها لم ترَ شيئاً آخر، غير أن قلم التصحيح الأحمر كان يرتجف بين أصابعها. ومرّ بحلقها تقلّص آنيّ مؤلم ناجم عن كآبة حزينة لا مبرّر لها؛ كما مرّ بها شعور أبعد عن طبيعتها، حيث أحسّت بانعدام قيمتها. إنّ الميس دوف لم تشعر قطّ من قبل أنّها عديمة القيمة.

وفيما بعد حدث الشيء نفسه مرّات عديدة، حتى أدركت أخيراً من هم المتطفلون على خلوتها. إنّهم الأطفال الذين درّستهم منذ فترة طويلة.

لقد فرّقت الحرب أولئك الأطفال. منهم فتاة - نوعية مغرورة سخيفة - صارت ممرّضة في كوريجيدور[2]، وهذا آخر ما وصل من معلومات عنها. أحد الأولاد قتل في تونس، وكان آخرون في الرأس الشاطئي في أنزيو، أو في غابات غينيا الجديدة، أو فُقدوا ضحيّة للقذائف المضادّة للطائرات في سماء ألمانيا. ولَكنّهم كانوا يعودون إلى خيال الميس دوف. كانت تراهم في شكلهم يوم كانوا في السابعة أو العاشرة أو الثانية

عشرة. غير أنّهم اكتسبوا جمالاً لم تعهده من قبل أبداً. كانوا يرفعون رؤوسهم مثل أزهار الصباح النجمية، وكانت أطرافهم ترتعش ارتعاشة بهيجة شأن الأطفال حين يبتهجون دون سبب ظاهر. وحالما تنظر إليهم الميس دوف يصيبهم السكون، وتمتقع وجوههم، وتمتنع عيونهم عن التراقص، ويطوون أيديهم الصغيرة ثم يبهت لونهم ويختفون.

أكثر طفل كان يظهر لخيالها هو توماس بيكر. إنّ صحيفة البلد كانت مليئة بأخبار توماس. لقد أصيبت سفينته بقنبلة وقتل الضباط الذين كانوا يصدرون الأوامر وأخذ توماس المهمّة عنهم. لقد دان له مئة رجل بحياتهم لما أبداه من ذهن حاضر. لقد بقي أربعة أيام على طوف ليس عنده طعام وليس عنده من الماء إلاّ ما توفّر في الكانتين (المطعم العسكري). وحينما انتشلوه كان لسانه بارزاً وأسود منتفخاً من العطش. وهذا الذي اعتصر قلب الميس دوف – أنّه استنفد ما عنده من الماء.

إنّ توماس بيكر الذي أتى ليقف أمامها الآن كان ولداً قويّ البنية يلبس بنطلون نيكرز (يصل إلى الرّكبة)،

وقد اشرأبّ برأسه مثل الديك، ولكنّ الغمّازة التي في ذقنه كانت ترتجف، ومرّر طرف لسانه على شفتيه، وبدا عليه العطش.

ولكنّ أولئك الأطفال لم يكونوا يأتون إلاّ في الليل. وحينما يعود النهار يلوح للميس دوف أنّها تعرّضت لخيال فحسب. ومن ثمّ فقد كانت تتناول بيضتها المسلوقة كعادتها وخبز التوست من القمح غير المقشور، وتتناول كالعادة قرص فيتامين إضافيّاً مع عصير البرتقال. ثم تسير بخطوتها المحسوبة وتكتسي دور السلطة التي لا تتزعزع. وحينما تصل إلى المدرسة تجد الأطفال وقد خلوا من تلك الجاذبيّة وبدوا لعينيها شيئاً عاديّاً. إنّهم شيء مختلف تماماً عن تلك الصّور البهيّة الآنيّة التي كانت تكتسح خيالها. إنّ غرفة الجغرافيا مكان لا يجرؤ أن يغير عليه أحد. هذا على كلّ ما ظهرت صحّته حتّى هذا الصّباح.

لقد تنحنح ولد في الصفّ الأخير من المقاعد، وتبعه ولد آخر عند النّافذة. ولم يمضِ وقت طويل حتّى علا في أرجاء الغرفة أصوات من الحلق تشبه نقيق الضفادع في مستنقعٍ بعيد. وفهمت الميس دوف ماذا يعني ذلك

الضجيج. إنّه الصوت التقليديّ في المدرسة - نوع من التحدّي. لقد سمعت مدرّسين آخرين يتحدّثون عنه وقد أسقط في أيديهم، ولم يحدث هذا قطّ في صفّها من قبل.

ورفع واتي بيكر يده ببطء، فانقطعت الأصوات، وخيّم على الغرفة صمت يشبه أن يكون نفساً مكتوماً. ورأت الميس دوف نقطة عرقٍ قد ظهرت على حاجب واتي، وبدت يده المفتوحة رطبة لامعة.

قالت الميس دوف: «نعم يا واطسون»؟[3] ».

ووقف واتي، فقد كان تلاميذ الميس دوف يقفون حينما يخاطبونها، وأجرى يده على معدته الباردة، ثم قال: «لقد أخذت رسالة من توم[4] يوم أمس».

وصحّحت الميس دوف لهجته العامّيّة: «لقد استلمت يا واطسون، استلمت رسالة من أخيك أمس. هذا حسن»

«نعم يا سيّدتي» وهنا توقّف واتي، لقد كان من الواضح أنّه يتعثّر. ثم تابع قائلاً: «لقد أرسل لي دولاراً مما كسبه من لعبة البوكر في مستشفى النّقاهة».

قالت الميس دوف: «إنّ ممّا يؤسفني أن أسمع أنّ توماس يقامر. ولكنّنا كلّنا فخورون جداً بسجلّه الحربيّ. حسنٌ يا واطسون. يمكنك الجلوس إذا لم يكن لديك شيء آخر مهمّ».

«إحم إحم» صدر هذا الصوت من الولد الذي خلف واتي.

وقال واطسون: «لقد منح وساماً لما أبداه من جرأة تفوق القدر الواجب». وهنا بدا أنّ الكلمات الرنّانة أشعلت فيه الجرأة، فتابع قائلاً: «إن لديه رسالة إلى هذا الصفّ».

وسألت الميس دوف: «هل أحضرت الرّسالة؟ إذا كانت معك فبإمكانك قراءة الجزء الذي يخص الصفّ بصوت مرتفع».

وأخرج واتي ظرفاً من نوع البريد الجويّ من جيبه الخلفيّ. ولاحظت الميس دوف أن خطّ توماس كانت متباعداً وسيئ الشكل، كأنّه لم يتغيّر قطّ، ولأمرٍ ما شعرت أنّ هذا من دواعي سرورها.

ودبّت الحركة في الصفّ، وظهرت ملامح ضحكة مكظومة تتصاعد في جوّ الغرفة.

قالت الميس دوف: «أرجو الانتباه».

وفتح واتي الرّسالة. كانت الورقة متسخة يصعب قراءتها، ممّا يؤكّد أنّها مرّت على أيادٍ كثيرة، وأنّ كثيرين قد قرأوها. ثمّ تنحنح واتي، إلاّ أنّ صوت نحنحته لم يكن جزءاً من خطّة الشغب التقليديّ، فقد كانت الميس دوف تعرف الفرق. حذّرها واتي قائلاً، وهو يستمتع بذلك: «إنّها طويلة إلى حدٍّ ما».

وأدركت الميس دوف أنّ هناك شغباً في الجوّ، فقد علمت هذا من أصوات النقيق، ومن تردّد واتي. لكنّها لم تكن تؤمن بتجنّب المشكلات. لقد اعتادت أن تواجه الوقاحة وجهاً لوجه. تعوّدت أن تواجهها وتخمدها.

لذلك قالت: «يمكننا أن نستغني عن بعض الوقت من أجل الرّسالة».

وبدأ واتي يقرأ، وصوته عالٍ يدلّ على الثقة، وفيه حلاوة صوت الفتيات، كما هو شأن الصبيان قبل أن يتغيّر صوتهم بسرعة. كانت الكلمات التي قرأها: «إنّ

من العجيب أن العالم هو حقّاً كما نتخيّله من خلال الوصف. فعندما حملوني عائدين بي في طائرة المستشفى إلى كاليفورنيا نظرت إلى أسفل وبدا لي (ياللهول!) بدا لي كأنّني أنظر إلى تلك الخرائط على لوحة درس الجغرافيا في مدرسة سيدار جروف العتيقة العزيزة (ها! ها!). وانكشفت لي شبه جزيرة تشبه في وضوحها ما رأيناه في تلك الخريطة: قطعة من اليابسة يكاد الماء يحيط بها من كلّ جانب. ورأيت أيضاً بعض الأتولات (الحلقات المرجانية)، وهي فعلاً حلقات مثل كعك الدونات تنبت أشجار النخيل على الجزء اليابس منها، ويوجد الماء الأزرق في الحفرة التي في الوسط. والماء هو في زرقة قطعة الحوّار (الطباشير) التي سرقتُها مرّة ورسمتُ بها صورة الميس دوف على جدار الممرّ الجانبي. أتذكر ذلك؟».

إذاً فتوماس هو الذي رسم تلك الصّورة الكاريكاتوريّة. لقد كانت ترتاب فيه كلّ الوقت. قالت الميس دوف: «تابع يا واطسون».

«إنّك تريد أن تعرف إذا كنت مذعوراً حينما انصبّت علينا تلك الحشرات الصفراء [الطائرات] من –

وبلع واطسون ريقه وتابع قائلاً - «من الجحيم»، كان صوته أشدّ من اللّزوم بسبب ارتباكه، «تصبّ علينا قنابلها. وجوابي نعم بكلّ تأكيد، ولكن مرّ في ذهني مثل الومضة أن خوفي لم يكن أشدّ من خوفي ذلك اليوم حين ضبطتني تلك السيّدة العجوز دوف وأنا أتفاخر عند صنابير الماء بأنّني أستطيع أن أرميها أرضاً. وقلت لنفسي: 'إنّني لم أفرّ عندئذ، ولذا فإنّني لن أفرّ الآن.، كما إنّه لم يكن هناك مكان أفرّ إليه».

وضحك التلاميذ ضحكة عصبيّة.

ثمّ تابع واتي: «وفيما بعد، حينما كان الطّوف يعلو بي ويهبط مع الموج، وكأنّني روبنسون كروزو، ما الذي تظنّ أنّني كنت أفكّر فيه؟ إنّني لم أكن أفكّر بفتاة أتعلّق بها وأضع صورتها في الغرفة .. وإنما كنت أفكّر بالميس دوف. كنت أفكّر بتلك النظرة التي لا يدرك كنهها تنظرها إلينا كلّما احتاج أحدنا إلى شربة ماء. وهكذا تظاهرت - من أجل أن أجعل زادي من الماء يكفيني - بأنّني رجعت سنين عديدة إلى غرفة الجغرافيا. وحتّى بعد أن نفد كلّ الماء تابعت تمثيل غرفة الجغرافيا. أقول لنفسي: إنّ الجرس لابدّ أن يرنّ في غضون دقائق.

يمكنك أن تتحمّل أكثر ممّا تحمّلت بقليل. إن الشّجاعة التي لزمتني في وسط المحيط الهادئ هي عين الشّجاعة التي لزمتني في المدرسة. قل هذا للأطفال في مدرسة سيدار جروف». وهنا توقّف واتي فجأة.

وسألت الميس دوف: «هل هذه هي النهاية؟».

نظر إليها واتي نظرة مباشرة، وفكّرت الميس دوف هنيهة عابرة أنّه سيقول نعم. ولو قال نعم فإنّ الحادث سوف يعتبر منتهياً، لأنّ الميس دوف لم تشكّ قطّ في صدق تلميذ، وهذا هو السبب في أنّهم كانوا يخبرونها الصّدق في العادة. ولكنّ واتي هزّ رأسه قائلاً: «لا ياسيّدتي. هناك القليل أيضاً». هنا اكتسى وجهه لون البندورة الناضجة تقريباً. «يقول هنا» - وبلع واتي ريقه - «يقول» - واستنشق نفساً عميقاً - «يقول: قبّل عنّي الميس دوف».

وقالت الميس دوف: «حسناً يا واطسون. إنّني أنتظر».

ثمّ عمّ هدوء كهدوء الكهرباء. وحينما نفذ معنى كلماتها الحقيقيّ إلى عقول الأطفال تلا الهدوء شهقة.

وطوى واتي الرّسالة ووضعها في جيبه. ثم بدأ يسير نحوها، يسير بخطوات مصمّمة شأن الشهيد الذي قرّر الرّضا بما قدّر عليه من ضربة السيف التي ستقطع رأسه.وحنت الميس دوف رأسها صوبه. ولم يتقدّم أكثر ممّا اضّطره الموقف، بل ثنى جسمه بجمود من الوسط ولمس بشفتيه المزمومتين خدّها. (وفكّرت الميس دوف: إنّ رائحته مثل رائحة عشّ طير هجره الطير منذ عام. إنّه لأمر عجيب؛ فمهما غسلت جسم صبيّ ذي اثني عشر عاماً، فإنّ رائحته تظلّ مثل رائحة عش الطير.) وقبّل واتي خدّها قبلة مفرقعة، دوت رنّتها في أرجاء الغرفة.

وقالت: «شكراً يا واطسون. يمكنك أن تهدي سلامي إلى توماس». ثمّ استقامت في جلستها وواجهت تلاميذها. ولدهشتها لم يكن يبتسم منهم أحد.

ثمّ تكلّمت جينسي ويب. تكلّمت دون أن ترفع يدها أولاً لتطلب الإذن. قالت في صوت ناعم: «إنها بمثابة ميدالية. إنّ هذا بمثابة ميدالية يعلّقها على صدر الميس دوف».

وبدا لمدّة هنيهة كأنّ ضوءاً أضيء خلف وجهها، ثمّ

غطّاه الظلّ، وكأنّه غطاء من الهيبة. بدا وكأنّ جينسي قد لمحت جمالاً كونياً - ولعلّها رأت كذلك حزناً أو نبلاً - بلغ في شدّته حدّاً لا يحتمله صباها، فانخرطت في البكاء، وألقت برأسها على مقعدها حيث انتشر شعرها الأحمر كالمروحة المجعّدة.

ثمّ اندفع كلّ البنات في البكاء، وحاول كلّ الصّبيان ألاّ يبكوا.

وارتبكت الميس دوف لأوّل مرّة في حياتها العمليّة. لقد أرادت أن تخطب في تلاميذها. أرادت أن تقول شيئاً جميلاً وأن تعبّر عن امتنانها وعن معنى الحياة من وجهة نظرها، وعن كرم قلوب هؤلاء الأطفال الذي غمرها. لقد كان ما أثبتوه شيئاً أندر من الكرم: إنّه العدل. غير أنّ الميس دوف لم تستطع أن تعبّر عمّا شعرت به، حيث لم يكن من رأيها في أيّ وقت مضى أن من اللائق بشخصيّتها أن تعبّر عن العواطف. غير أنّ الميس دوف انتبهت في أثناء انتظارها للكلمات أن تصاغ في ذهنها إلى أنّها تهمل واجبها؛ فالواجب الأوّل على المدرّس أن يحفظ الهدوء.

والتقطت قطعة خيط من إناء على طاولتها، ومشت في الممرّ الذي يفصل بين المقاعد إلى جينسي ويب. وأمسكت بشعرها، ذلك الشعر الذي هو تحفة من الفن، وتحفة من الله. حزمت الشعر بيدها، وربطته بإحكام إلى قفا رقبة جينسي بقطعة الخيط الصّغيرة التي اشتريت من البقالة.

ثمّ قالت الميس دوف: «إنّه الآن لن يعترض طريقك».

وحينما سمع الأطفال صوتها البارد الواضح الطبيعي عادوا إلى وعيهم. فجلسوا منصتين، ونظفوا أنوفهم بمناديل نظيفة، وطووا أذرعهم فوق مقاعدهم.

وقالت الميس دوف: «أخرجوا دفاتركم أيّها التلاميذ».

ومرّت أمام عيونها غمامة آنيّة، بدا الأطفال من خلالها كما يظهرون من خلال موشور، بدوا كأنّهم يتوهّجون. بدت نقط النمش وخصل الشعر فوق الجبين والمآزر بغير أكمام والقمصان المصنوعة من الوبر وكأنّها يغمرها توقّد نور قوس قزح. وفاض الحبّ من صدرها وعمّ

أطفالها - سواء أولئك الأطفال الذين يفتحون دفاترهم الآن أمامها، وأولئك الذين هم في مناطق بعيدة أعانتهم يوماً ما ليحدّدوها على الخريطة. ولم يكن حبّها الذي فاض ناعماً مثل حبّ الأمّ التي تدلّل أطفالها. وإنّما كان سيلاً متدفّقاً هادراً من الاعتزاز والأمل، وكأنّه قلب قائد الجيش العجوز يخفق مع جنوده الذين دفع بهم إلى المعركة.

ثم مشت الميس دوف المرعبة إلى السبورة، والتقطت قطعة حوار (طباشير) وكتبت: «فوق العرض خمسين...»

الهوامش

1) حادثة بيرل هاربر: هجوم مباغت قام به اليابانيون في آخر عام 1941 على ميناء بيرل هاربر الأمريكي في هاواوي، وحطم فيها الأسطول الأمريكي في تلك المنطقة بما في ذلك سفن كثيرة وأكثر من 180 طائرة حربية.

2) كويجيدور: اسم جزيرج محصّنة عند مدخل خليج مانيلا في شبه جزيرة الباتان في الفليبين؛ دافع عنها الجنرال وينرايت وقوّاته في الحرب العالمية الثانية، ثم استسلم أمام اليابانيين.

3) واتي هو اسم التّحبّب لواطسون، وتوم هو اسم التّحبّب لتوماس.

* * *

خيط العنكبوت

ايونوسكيه أكوتاكاو - اليابان

ترجمة سارة تاكاهاشي

يحكى أن بوذا كان في يوم من الأيام يتجول وحيداً حول بحيرة اللوتس في الجنة، بينما كان السكون يخيم على أزهار اللوتس في البحيرة، تلك الأزهار التي كانت مثل حبات لؤلؤ مدورة ناصعة البياض ناعمة الملمس، رائعة الجمال تخرج منها زنابق ذهبية تبعث بعبيرها وطيبها الفوّاح دون توقف كأنها نافورة لا تتوقف عن إطلاق عطرها.. بينما كان الصبح يتنفس ويعم نوره أنحاء الجنة..

بعد قليل توقف بوذا قليلاً.. ثم اقترب من حافة بحيرة أزهار اللوتس، وشرع يتطلع إلى أعماق البحيرة، بينما كانت أوراق أزهار اللوتس تغطى سطح الماء.. ومن أسفل أزهار اللوتس الموجودة في الجنة ، كانت هناك أعماق جهنم، ومن خلال هذا الماء الرقراق الذي يشبه بلورة صافية كان بوذا يستطيع أن يشاهد بوضوح تام منظر النهر الذي يعبر فيه الموتى، وجبال الإبر المدببة.. كان يرى كل ذلك بوضوح كأنه يشاهده من خلال منظار مكبر..

في قاع جهنم رأى رجلاً يدعى «كنداد»، كان يمضي مع غيره من المذنبين، الذين حشروا في جهنم.. كان كندادا لصاً شريراً، قتل كثيراً من الناس، وأحرق عديداً من البيوت، ومع هذا فقد فعل حسنةً واحدةً فقط في حياته، فذات يوم بينما كان يمشي في غابة البوص الكثيفة كاد أن يسحق بقدمه عنكبوتاً صغيراً كان يعبر الممر الذي يمشي عليه كندادا، حين شاهد كندادا العنكبوت، انتبه على الفور، وفكر

لا... لا... رغم أنه حشرة صغيرة، لكنه ذو روح، من المؤذي أن أقتله..

تحاشى كندادا العنكبوت.. لم يقتله..

كان بوذا يشاهد منظر جهنم، ويتذكر ما فعله كندادا حين أنقذ العنكبوت من الموت ذات يوم، حينئذ فكر في أن ينقذه من الجحيم لأنه فعل في حياته تلك الحسنة، ومن حسن الحظ حين نظر بوذا إلى جانبه شاهد عنكبوت من عناكب الجنة فوق أوراق زهرة اللوتس يانعة الخضرة، كان العنكبوت يصنع خيوطا فضية جميلة.. أخذ بوذا خيوط العنكبوت بلطف شديد، وعناية، وأنزلها من بين أزهار اللوتس البيضاء إلى أعماق الجحيم..

(2)

هنا.. كان كندادا يطفو على السطح ثم يغوص في بركة الدماء في قاع جهنم، على كل حال كانت الظلمة تغطي كل مكان، أحياناً كانت هناك أشياء تطفو في الظلمة، يبدو أنها إبر تساقطت من جبال الإبر المرعبة، لأنها كانت تلمع بين الحين والآخر، فتجعل قلوب المذنبين تنتفض، وتكاد أن تتوقف من الرعب، ووسط الصمت الرهيب الذي كان يخيم على الأجواء، كانت تسمع تأوهات خافتة، تصدر عن أولئك الذين سقطوا في

الجحيم، وأصابهم إرهاق كبير، ففقدوا القدرة حتى على البكاء أو الصراخ أو العويل، ولما كان كنداداً لصاً كبيراً أو كان «شيخ منصر» لجميع اللصوص، فقد كان لديه بقية من طاقة أو عافية ، لهذا كان يطفو على سطح بركة الدم، كأنه ضفدع يلفظ أنفاسه.. كأنه في النزع الأخير، لكنه حين رفع رأسه، وهو ينظر إلى أعلى حيث سماء بركة الدم، شاهد في الظلمة الحالكة خيط عنكبوت فضي لامع، يتدلى من بعيد، من حيث الجنة، وكان خيط العنكبوت يتدلى بطريقة بدا كأنه يخشى أن يراه أحد، فكان يتدلى فوق رأس كندادا مباشرة.. حين لمح كندادا خيط العنكبوت، شعر بالامتنان، وضم كفيه معبراً عن الامتنان والشكر.. وفكر:

لو أمسكت بهذا الخيط، وتسلقته حتى نهايته فسوف أنجو من جهنم، ولو كنت محظوظاً حقاً فسأدخل الجنة أيضاً! ولو لم يحدث، فسوف أنجو على الأقل من المعاناة ولن أدنو من جبال الإبر أو أسبح في بركة الدم..

وهكذا أمسك كندادا خيط العنكبوت بكلتا يديه بسرعة فائقة، وبدأ يتسلق الخيط بقليل من الصعوبة، كان لصاً لهذا اعتاد على أن يفعل مثل هذا كثيراً.. لكن

المسافة بين جهنم والجنة كانت مسافة طويلة، ورغم أنه كان يسرع ويسرع، لكنه لم يتمكن من الوصول.. فبعد فترة شعر بالإرهاق، لم يتمكن بعد ذلك من التسلق مسافة أخرى فأراد أن يستريح قليلاً، وهو يمسك بخيط العنبكوت، ويتطلع إلى أسفل.. كان قد ابتعد كثيراً. وكانت بركة الدم التي كان يغوص فيها قد اختفت في الظلام، كما صارت جبال الإبر بعيدة عنه، ربما لو ظل يتسلق بهذه الطريقة لما وجد صعوبة في النجاة من جهنم..

ضحك كندادا وهو يصيح:

فعلتها.. فعلتها..

قال هذا بصوت عال لم يصدر عنه منذ أن دخل جهنم.. لكنه نظر إلى أسفل، فوجد عند طرف خيط العنكبوت كثيراً من المذنبين.. أعداداً لا حصر لها، يتسلقون خيط العنكبوت كأنهم النمل من خلفه.. تسلقوا حتى كادوا أن يصلوا إليه!

حين شاهد كندادا هذه المشهد تعجب وشعر بالخوف،

وفغر فاه مثل المجنون، وبدأت عيناه تحملقان هنا وهناك.. وعاد يفكر من جديد:

هذا الخيط الدقيق، يمكن أن ينقطع تحت ثقله هو وحده، كيف سيتحمل ثقل مثل هذه الأعداد من الناس! لو انقطع هذا الخيط، لن يسقط هؤلاء فقط، بل سيسقط هو أيضاً، مع أنه اقترب من الجنة.. سيسقط مع هؤلاء، سيسقطوا جميعاً إلى جهنم مرة أخرى!

ثم اتخذ قراراً سريعاً:

لا.. لا يجب أن يحدث هذا!!

وبينما كانت هذه الفكرة تسيطر عليه، كان عدد كبير من المذنبين قد تسلقوا في صف واحد على هذا الخيط العنكبوتي الدقيق، ففكر كندادا:

يجب أن أفعل شيئاً وإلا انقطع خيط العنكبوت، وسقط الجميع في جهنم مرة أخرى..

ثم صرخ كندادا بصوت عال:

توقفوا! أيها المذنبون توقفوا! خيط العنكبوت هذا ملكي وحدي.. هل استأذنتم.. انزلوا.. انزلوا..

في نفس اللحظة التي نطق فيها بتلك العبارة انقطع الخيط فجأة من المكان الذي كان يمسكه به كندادا، مصدرا أزيزاً عجيباً.. لم يستطع كندادا أن يفعل شيئاً، فسقط لتوه إلى قاع الظلمة ، يدور حول نفسه مثل لعبة «النحلة» التي يلف حولها الأطفال الخيط، ويلقون بها على الأرض فتظل تدور بسرعة كبيرة.. وظل خيط العنكبوت يتدلى قصيراً، يسطع وسط سماء لا نجوم فيها ولا قمر.

(3)

ظل بوذا يشاهد هذا المشهد من البداية، وهو يقف بجوار بركة أزهار اللوتس في الجنة، فرأى كندادا يهوي إلى بركة الدم مرة أخرى مثل حجر.. فغطت ملامح الحزن والأسى وجهه..

عاد بوذا إلى التجول مرة أخرى.. لقد سقط كندادا إلى جهنم مرة أخرى بسبب أنانيته، وخلو قلبه من الرحمة، لأنه أراد أن ينجو بنفسه فقط من جهنم.. شعر بوذا بأن سلوك كندادا كان مخجلاً وأنه كان شديد الأنانية..

لكن أزهار اللوتس البيضاء المدورة كحبات اللؤلؤ في الجنة لم تتأثر على الإطلاق، وكأن شيئا لم يكن، فبدت كأن الأمر لا يعنيها في شيء، فكانت تتمايل ببطء شديد عند أقدام بوذا، ومن زنابقها الذهبية كان العبير والطيب ينبعث لا متناهيا هنا وهناك.. بينما أوشك وقت الظهيرة أن يحل على النعيم.

* * *

سلسلة من نقط الضعف

ايون لوقا كاراجيالي(*) – رومانيا

ترجمة جورج غريغوري

أنا ضعيف، فأنا انسان! أمنيات صديقتي اللطيفة ماري بوبيسكو هي آوامر أنفذها بكل رحابة صدر كما تعلم... فإن صديقتي هذه لا تبالغ في الإفادة من تأثيرها اللانهائي الذي تمارسه علي. والمرة هذه، هل هو بشيء عظيم ذلك الذي تطلبه مني؟

*) ولد إيون لوقا كاراجيالي في عام 1852 وتوفي في عام 1912، يعد من أركان الأدب الروماني. له أعمال قصصية كثيرة بالإضافة إلى أعمال مسرحية مشهورة نذكر منها: «ليلة عاصفة»، «رسالة مفقودة» وغيرها.

«صديقي المحترم،

أعرف جيداً أنك صديق الأستاذ كوستيكا يونيسكو وهذا لا يستطيع أن يرفض لك طلباً، وأكون ممنونة من الصميم إذا حصلت منه على سبع علامات للتلميذ ميتيكا جورجيسكو من الصف الرابع في المدرسة الثانوية الفلانية في درس اللاتينية. ودون ذلك فإن الصبي - وهو أحد أقربائي - سيرسب هذا العام كذلك. وذلك كارثة لعائلته - وهي من أنبل وأشرف العائلات - يسبب لي حزناً كبيراً.

مع أطيب تحياتي الودية،

صديقتك المخلصة ماري بوبيسكو"

آه، يا له من لطف رائع كم أنت تجيدين الأوامر وكم أنت أصبت! وأيونيسكو عنده كذلك نقطة ضعف لأنه إنسان كذلك! إنه متعلق بي، ولا يستطيع أن يرفض لي طلبا لذلك أسرعت وارتميت في أول عربة وهرعت إلى إيونيسكو، أستاذ اللاتينية.

- يا كوستيكا العزيز، جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي أي طلب. أعرف أنني أستطيع أن أعتمد كل الاعتماد على مودتك ولا أسمح لنفسي أن أشك ولو للحظة واحدة في أنك في هذه الحالة وهي عبارة عن - هل تفهمني؟ - مسألة تهمني إلى أقصى درجة...، لو لم اكن على يقين بأنك الذي كنت تثبت لي دائما، ودون أي تردد، محبتك لي... ويمكنني القول بدوري... أخيراً...

قاطعني ايونيسكو:

- أخيراً... فهمت... ليس من الضروري أن تذهب بعيداً هكذا، فإذاً جئتني لكي تتدخل لصالح أحد التلاميذ الكسالى من صفوف...

- ليس من الكسالى، يا كوستيكا! هو ولد من أنبل وأشرف العائلات... وقريب لي...

- من يعرف؟ كم هو كسلان، كم هو حيوان!

- ليس صحيحاً، يا كوستيكا العزيز، فهو ولد هادئ... لا تتركني! جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي طلباً - أعرف كم أنا أستطيع أن أعتمد كل الاعتماد

على مودتك ولا أسمح لنفسي أن أشك ولو للحظة واحدة في أنك في هذه الحالة وهي عبارة عن - هل تفهمني؟ - مسألة...

- دع هذه الأشياء! أنت تعرف كم أنت عزيز علي؛ وبالتالي لا داعي لمثل هذه الجمل التافهة بيننا... ما هي العلامة التي تريد أن أعطيها التلميذ التعيس الذي يحظى برعايتك؟

- سبع، يا كوستيكا العزيز، مجرد سبع!..

- مهما لم يعرف شيئاً، الحيوان!

- حتى ولو! أفترض أنه لا يعرف، ماذا يعني؟ وكأنه الأول أوالأخير الذي ينجح دون أن يعرف... أرجوك، يا كوستيكا العزيز! إن رسب الصبي هذه السنة مرة أخرى فذلك يسبب كارثة هائلة لعائلته - وهي من أنبل العائلات - ويسبب لي حزناً كبيراً...

فقال كوستيكا:

- آه! يا للشحاذة الودية التي لا مناص منها! كم أنت تجيد الآوامر! هيا! على خاطرك، وهذه المرة فقط... سأعطي الناقص هذا سبعاً.

- شكراً، يا كوستيكا العزيز، هذه حسنة لا تنسى!

- ما اسمه؟

بحثت بسرعة في كل جيوبي عن رسالة الآنسة ماري بوبيسكو. غير موجودة... فقلت لصديقي:

- لحظة واحدة!

خرجت كطلقة بندقية وارتميت في أول عربة وهرعت إلى البيت. وفي البيت لا أثر للرسالة.. أسرعت إلى الآنسة بوبيسكو:

- يا صديقتي اللطيفة، كل شيء على مايرام، حصلت على العلامة المرغوب فيها من الأستاذ والآن لا أحتاج إلاّ معرفة اسم التلميذ الذي يحظى برعايتك... ما هو اسم الصبي هذا؟

- فقد كتبت لك اسمه في رسالتي!

- نعم ولكن رسالتك ضاعت بين أوراقي المرمية في البيت والأمر مستعجل... وحتى لا أفقد الوقت بحثا عنها جئت إليك. إذاً، ما اسمه؟

قالت لي صديقتي اللطيفة:

- والله لا أتذكر؛ واقول لك بصراحة إن السيدة بريوتيسكو - إحدى صديقاتي الحميمات والتي أحبها كثيرا حتى لا أقدر أن أرفض لها أي طلب - رجتني أن أكتب لك لأنها تعرف مدى تعلقك بي ولا ترفض لي أي طلب وإنك صديق الأستاذ كوستيكا إيونيسكو الذي يحبك كثيراً ولا يرفض لك أي طلب.

فقلت:

- إذاً، ما العمل؟

- اذهب أنت إلى السيدة بريوتيسكو واسألها عن اسم الولد الذي أوصتني به لكي أوصيك به.

- أقبل يديك؛

وأسرعت إلى السيدة بريوتيسكو وقلت لها:

- يا سيدتي، جئت إليك للسبب الآتي: أنت أوصيت صديقتي ماري بوبيسكو بصبي لكي توصيني به لكي أوصي به صديقي كوستيكا بوبيسكو الأستاذ.

- نعم!

- طيب؛ ما اسمه؟

- ألم تكتب لك ماري؟

- بلى ولكنني فقدت الرسالة. ونسيت الآنسة ماري بوبيسكو اسمه فأرسلتني إليك حتى تقولي لي اسمه...

- أنا... بصراحة أقول لك... لا أتذكر لأن اسمه كان مكتوبا على ورقة صغيرة وتركتها عند ماري ولكن بامكاننا أن نحصل على اسمه من السيدة دياكونيسكو - وهي تسكن في الجوار - فهي التي طلبت مني هذه الخدمة لأنها تعرف كم تحبني ماري وأنت لا ترفض طلباً لماري والسيد كوستيكا إيونيسكو لا يرفض لك طلبا... إذاً ما العمل؟ انتظر قليلاً سأرسل من يجلب السيدة دياكونسيكو فهي هنا في الجوار.

ولم أنتظر كثيراً - فقد جاءت السيدة دياكونيسكو، ولكن ياللخسارة!، حتى هي تجهل اسم الصبي مثلما نجهله نحن... فقد أعطت الورقة لصديقتها السيدة بريوتيسكو.

- ما العمل؟

- اسرع إلى السيدة إيكونوميسكو!

أسرعت إلى السيدة إيكونوميسكو. ومن هناك إلى السيدة ساكالاريسكو ومن هناك إلى السيدة بيسكوبيسكو... وأخيرا عثرت على المصدر... كان الصبي هذا ابن أخت السيدة بيسكوبيسكو، السيدة دسكاليسكو. واسمه ميتيكا دسكاليسكو.

لا نرفض شيئاً: السيدة بيسكوبيسكو للسيدة دسكاليسكو، السيدة ساكالاريسكو للسيدة بيسكوبيسكو، السيدة إيكونوميسكو للسيدة سكالاريسكو، السيدة دياكونيسكو للسيدة إيكونوميسكو، السيدة بريوتيسكو للسيدة دياكونيسكو، الآنسة بوبيسكو للسيدة بريوتيسكو وأنا للآنسة بوبيسكو وصديقي كوستيكا إيونيسكو لي... فأسرع إلى كوستيكا إيونيسكو:

- كوستيكا العزيز، لا تتركني! جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي طلباً أعرف أنني استطيع الاعتماد على مودتك ولا أسمح لنفسي أن أشك ولو للحظة...

- دع هذه الحماقات، يا رجل...

- هل تعطيه علامات سبع كما وعدتني؟!

- لمن يا أخي؟

- لتلميذك ميتيكا دسكاليسكو!

- ميتيكا دسكاليسكو! لا أتذكر تلميذاً عندي بهذا الاسم.

- لا يمكن.

- لنر...

ويفتش في السجلات:

- لا ، ليس عندي أي ميتيكا دسكاليسكو في الصفوف الابتدائية ربما أنت متوهم ربما في الإعدادية...

أذهب هذه المرة بسرعة إلى السيدة بيسكوبيسكو مباشرة:

- يا سيدتي، لأي صف يقدم الامتحان ابن أختك؟

- للصف السادس!

- آه.. نعم.. حسناً!

وأعود راكضا إلى إيونيسكو وأقول له:

- ميتيكا دسكاليسكو - ولدي الحبيب! - في الصف السادس.

- فاذاً، هو ليس عندي، إنه عند جورجيسكو. هل تعرف جورجيسكو؟

- لا. أنت لا تعرفه؟ هو زميلك.

- بلى، هو يحبني كثيراً ولا يرفض لي طلباً...

فقلت:

- أرجوك، لا تتركني... أعرف كم أنا أستطيع الاعتماد على مودتك ولا أسمح...

- من جديد! هل أتيت بالعربة؟ هيا لنذهب معا إلى جورجيسكو بسرعة!

- هيا!

وصلنا. مكثت في العربة منتظرا إيونيسكو.

بعد لحظات ها هو آت:

- لقد حالفك الحظ لأنني وصلت في آخر لحظة. لو كنت قد تأخرت ربع ساعة لكان قد ذهب لتسليم السجلات

إلى المدرسة وكان يسجل العلامات في الدفتر الرسمي والصبي الذي ترعاه قد نال ثلاثاً.

- أما الآن؟

- أما الآن فله سبع!

وأخذت أفكر: هذا ما معناه لو تأخرنا دقائق، يمكن أن تكون كارثة للشاب. لرسب ميتيكا دسكاليسكو من جديد مهما هو عزيز على الكل: على السيدة بيسكوبيسكو وهي عزيزة على السيدة سكالاريسكو وهي عزيزة على السيدة إيكونوميسكو وهي عزيزة على السيدة دياكونيسكو وهي عزيزة على السيدة بريوتيسكو وهي عزيزة على الآنسة بوبيسكو اللطيفة العزيزة علي. وأنا...

* * *

أوزوالد وزينايد

جون تارديو (*)
Jean Tardieu

ترجمة أحمد عثمان

الشخصيات

أوزوالد، عشرون عاماً، خطيب زينايد

زينايد، عشرون عاماً، خطيبة أوزوالد

السيد بوميشون، ستون عاماً، والد زينايد

مقدم العرض

*) jean tardieu oswald et zenaide in: theatre magnard paris 1991.

مقدم العرض (أمام الستار المغلق) - بالمبالغة في رسم الطريقة المسرحية محل الاستغلال، هذه المسرحية موضوعها البرهنة على التناقض التمثيلي بين قلة الحوارات المتبادلة «بصوت عال» وكثرة «الأحاديث الجانبية».

ينسحب مقدم العرض. ينفتح الستار. تدور المسرحية في صالون بورجوازي بالريف نحو العام 1830. مع انفتاح الستار، زينايد وحيدة. تفكر في حزن وهي ترتب باقة ورد في مزهرية. دق على الجانب الأيمن.

زينايد (بصوت عال)- من هنا؟ (إلى جانب) أتمنى ألا يكون وزوالد، خطيبي! لم أرتد الثوب الذي يفضله! وزد على هذا، ما جدوى كل هذا؟ بعد كل ما جرى!

صوت **أوزوالد** (في الخارج)- أنا، أوزوالد!

زينايد (إلى جانب)- واحسرتاه، إنه هو، أوزوالد! (بصوت عال) أدخل يا أوزوالد! (إلى جانب) هي ذي فرصتي! ماذا أستطيع أن أقول له؟ أبداً لن أتملك الشجاعة كي أخبره الحقيقة الكئيبة.

يدخل أوزوالد. يمكث لحظة واقفاً عند العتبة، وبدأ يتأمل زينايد بتأثر.

أوزوالد (بصوت عال) – أنتِ، أنتِ يا زينايد! (إلى جانب) ماذا أقول لها؟ أنها واثقة من نفسها، لامبالية للغالية! لن أمتلك القسوة حتى أعترف لها بالقرار الخطير الذي سيتخذ دون علمها!

زينايد (متجهة ناحيته وتمد يدها ليطبع عليها قبلة، بصوت عال) – صباح الخير يا أوزوالد! (إلى جانب، وأوزوالد الجاثي على ركبتيه بدوره يقبل يدها بفرح) ربما انتهى كل شيء! آه! بينما يضغط على يدي...، ياإلهي، لا تزيد عذابي واجعل هذه الدقيقة التي تتبدى لي دهراً تمضي سريعة كما طائر الألسيون[1] على بحر هائج!

أوزوالد (منتصباً واقفاً، بينما تسحب زينايد يدها بلطف، بصوت عن، بثبات) – صباح الخير يازينايد! (إلى جانب) آه! هذه الحركة اللطيفة والعفوية أكثر فصاحة على الخطاب الطويل! دائماً أحببت الصمت الذي تنشره حولها: كأن الكلام الغامض يثيره بحيث لا تسمعه الأذن، لكن الروح تفهمه.

زينايد (برقة) - اجلس يا أوزوالد! (إلى جانب) اصمت، أيها البائس! أعتقد أنني أسمع قلبه يدق دقات لاهثه، على نفس إيقاعي. مع ذلك، لا يعرف شيئاً دون أدنى شك ويعتقد أيضاً بأننا إرتبطنا ببعضنا البعض!

تجلس.

أوزوالد (جالساً على مسافة قصيرة) - شكراً يازينايد! (إلى الجانب) هذا المقعد، بالتأكيد، كان مهيأ لي. الفتاة البائسة تنتظرني ولا تستطيع التكهن بموضوع زيارتي!

نسمع خمس دقات من برج الأجراس بالقرية.

زينايد (بصوت عال، وسوداوية) - الساعة الخامسة! (إلى جانب) غير أنه الليل في قلبي!

أوزوالد (بصوت عال، ونبرة ود منها أن تكون رائقة)- نعم، الخامسة! (إلى الجانب) بالنسبة لي، هذا فجر المحكوم عليهم!

زينايد (بصوت عال) - مازال الوقت نهاراً (إلى جانب، بسمة غبية، كأنها تُسمع مثالاً نحوياً) لكن الدوديات الإرجوانية[2] تغلق تويجاتها، جدتي تفضل رائحة الجلبان[3] والبستاني رحل.

أوزوالد (بصوت عال وبحسرة) - إنه الربيع يازينايد! (إلى جانب، بسمة كئيبة وشبه جنونية) في الجهات المقابلة من الكرة الأرضية، إنه الشتاء! في الكونغو، القبائليون يتجمعون عند الجليد الساحلي، في الصين يحتسي الباڤاريون شرابهم في المشارب. في كندا، يرقص الإسبانيون السيجيديلا[4].

زينايد (عالياً، بحسرة جديدة) - نعم، الوقت نهار! (إلى جانب، بشرود) هذا الصمت يسحقني! سيف عمي ذو تفيحة[5] ذهبية، الماركيزة تخرج في الخامسة: ذهني يشرد! هل يجب أن أقول له كل شيء؟ أو أقذف غطاء رأسي أعلى الطواحين؟

أوزوالد (عالياً، بحنو) - الوقت نهار! كما قلت يازينايد! (إلى جانب، بحدة) أنا ذا فظ، حالياً! نار وشيطان، دم وجهنم! الساحرات يذهبن إلى محفل السبت[6]، القمر يركض على بنات الجَوْلق[7]! ... هيا، هدوء، بعض الهدوء! أحسن صنعاً لما أكشف لها عن هذا السر الذي يخنقني!

زينايد (إلى جانب) - لا أستطيع البتة!

أوزوالد (إلى جانب) - هذا لايحتمل!

زينايد (إلى جانب) - أموت!

أوزوالد (إلى جانب) - أصبح مجنوناً!

زينايد وأوزوالد (إلى جانب ومعاً، وقد طفح اليأس بهما)- واحسرتاه! عائلتي لا تريد زواجنا!

صمت طويل. نسمع دق السادسة مساءً.

زينايد (عالياً)- ماذا تقول؟

أوزوالد (عالياً) - أنا؟ لا شيء!

زينايد (عالياً)- آه! طيب! أعتقد...

أوزوالد (عالياً) - أي...

زينايد (عالياً) - ماذا إذاً؟

أوزوالد (عالياً) - أووه! شيء تافه!

زينايد (عالياً) - لكن أيضاً؟

أوزوالد (عالياً) - لا شيء يذكر!

زينايد (عالياً) - حقاً؟

أوزوالد (عالياً) - نعم، حقاً! من جهة أخرى، سأكاتبك!

(إلى جانب) من الممكن أن يبلغ خطابي مقصده ويُخصب هاوية النسيان، بينما سأذهب، في رمال أستراليا، للبحث عن كنز أقل قيمة عن الذي فقدته!

زينايد (عالياً) - ربما أجيب! (إلى جانب) سيكون هذا الخطاب الأخير الذي أرسله إلى العالم قبل أن أدفن شبابي البائس في دير!

أوزوالد (بتأثر) - إلى اللقاء، يازينايد! (إلى جانب) الخباز يعجن عجائنه، الفارسة تركب حصاناً، الملاح حدد وضع السفينة، الشمس تفر، غير أنني يجب أن أودع الفتاة التي أحبها!

زينايد (بصوت عال، دموع في العينين)- وداعاً ياأوزوالد! (إلى جانب) لا أعرف فيما أفكر، لا أعرف ما أقوله، أنا مثل ورقة شجر خريفية تسقط في بركة منتصف الليل!

في هذه اللحظة، ينفتح الباب بغتة. يدخل بوربواري متكرش، موسر ومرح. إنه السيد بوميشون.

السيد بوميشون - وبعد! يا طفلتي! آه! سآخذكما، آه! سآخذكما!

زينايد (إلى جانب برعب) يا إلهي، والدي!

أوزوالد (إلى جانب) – هذا الذي كان من المفترض أن يكون حماي!

السيد بوميشون – هيا! هيا! عودا إلى هدوءكما! لن أكلكما، يا للمسكينان! في عمركما ومكانتكما؛ كنت قبلت منذ فترة طويلة!

زينايد وأوزوالد (عالياً ومعاً) – لكن، ماذا يعني؟...

السيد بوميشون – هذا يعني يا فرخاي الصغيران، هذا يعني يا أرنباي الصغيران، لقد كنتما لعبتي الخداع اللطيفة! هذا يعني إنني قدمت لكيْ أرتب كل شيء. من ناحية أمك، يا زينايد العزيزة، من ناحية والدك يا عزيزي أوزوالد. قررنا أن نجعل عواطفكما محل التجربة. حينما اعتقدنا أن كل شيء ضاع، إنكما أثبت لنا أن الميل المشترك ليس حاضراً من هذه النيران، نيران القش، من هذه الانجذابات اليومية، من هذه...، من هذه... الأشياء التي لا تستمر والتي... لكنكما لا تقولان شيئاً؟ هيا! أقول أن الخدر أصابكما!

زينايد (إلى جانب) – ياإلهي! هل توجد سعادة مماثلة؟

أوزوالد (إلى جانب) – ليبارك الله تعالى الجدة التي ولدت حماي!

السيد بوميشون – جميل! جميل! أرى أن عاطفتكما تقطع النفس. هيا! في عمركما ومكانتكما، كنت عانقتكما بحرارة! أخيراً، باختصار، لا أصر، أترككما في فرحكما. سنتحدث غداً في إجراءات العرس... إذاً على الأقل استعدتما وظيفة الكلام. هيا، وداعاً ياشبوطي(8)، وداعاً يا طناني(9). هيا! هيا!

إشارات المترجم:

*) جون تارديو (1903-1995)... شاعر فرنسي بارز.

نتاجه، متعدد ومتشعب، من القصيدة الغنائية إلى التأمل الفلسفي، من الفكاهة إلى الجدية الصارمة، من الكوميديا إلى التراجيديا، من معنى الواقعية إلى العالم المأخوذ بالأحلام، لكن- وداعاً - عبر «وسوسة» اللغة الشفافية واللغات المتعددة للفنون، التي استدعى بواسطتها أدوات وموضوعات البحث.

ومسرحياته القصيرة التي تشكل ما يسمى «مسرح الغرفة» نشرت في عام 1955: قال إنها تختص بالمسرح التجريبي. حاول أن يستعرض الأشكال المسرحية الأساسية، الكلاسيكية والمعاصرة، في مسرحيات قصيرة، بعضها شعري والآخر بارودي.

من نتاجه الشعري: «نهارات متحجرة» (1949)، «متشكلات» (1976)، «هامشيات» (1986).

1) آلسيون، طائر بحري أسطوري مستقر على هيئة جماعات.

2) دودية أرجوانية، نبات حولي ملتف تتفتح أزهاره القمعية حتى الساعة التاسعة أو العاشرة صباحاً.

3) الجلبان، بُقل زراعي حولي تطبخ قرونه وبذوره.

4) السيجيديلا، رقصة إسبانية شعبية أندلسية الأصل وكذا لحنها.

5) تفيحة، كرة صغيرة في طرف مقبض السيف.

6) محفل السبت، اجتماع للسحرة ليلة السبت في القرون الوسطى.

7) الجولق، نبات شائك من الفرنيات.

8) سمك من فصيلة الشبوطيات يعيش في المياه الحلوة.

9) طناني، عصفور صغير زاهي الريش طويل المنقار، قوته الحشرات ورحيق الأزهار.

* * *

بـــدءاً

الترجمة بشكل عام مسألة غاية في التعقيد، لا يحلها مجرد قلم في يد، وقاموس في الأخرى. وترجمة الشعر هي أصعب أنواع الترجمة، إذ إنها لا تكتفي بنقل معنى النص الأصلي فحسب، بل تستوجب المحافظة على روح النص وشكله وإيقاعه ونغماته وأصواته وتوافقه البنائي وهنالك الكثير من الذين يشككون في إمكانية ترجمة الشعر أصلاً، قائلين إن الصمت في هذه الحالة هو أفضل الترجمات. وهنالك من يقول إن أفضل من يترجم القصيدة هو شاعرها نفسه، إن كان يجيد اللغة المترجم إليها، فهو الوحيد الذي يعرف تماماً تحفيزات العملية الإبداعية الأساسية لعمله. فالشعر ليس كلمات أو أوزاناً فقط، بل هو موسيقى الكلمات، وهو رؤية وتأويل للتجربة الإنسانية، ووعي مكثف يصل للقارئ من خلال تشبيهات معقدة واستعارات مركزة تسري في قوالب صوتية يستحيل نقلها إلى لغة أخرى. والشعر ليس معنى فقط، وإلا كيف ستتم عملية ترجمة أشعار لويس كارول أو نورمان لير أو إديث سيتويل الذين كتبوا قصائد موسيقية قوامها اللامعنى (nonsense)؟

لذا، فإن (الترجمة الحرفية) قد تهدم البناء الفني، كما أن (الترجمة التقريبية) تخاطر بضياع المعنى الكلي، بينما (الترجمة الفنية) قد تنتج عملاً لا يمت للأصلي بصلة، و(الترجمة المحاكية) تجعل من العمل الأصلي مصدر إلهام لعمل جديد. العديد من شعراء النهضة الذين ترجموا الشعر الكلاسيكي سموا قصائدهم (المحاكيات)، وفي العصر الحديث ظهرت «محاكيات» الشاعر روبرت لويل في ثلاث مجموعات ترجم فيها بحرية قصائد عظماء من أمثال سابو وراسين وبودلير، حيث يبدأ بالقصيدة وينطلق منها إلى أبعاد جديدة ثم يعود إليها وهكذا.. ثم استبدلت كلمة المحاكيات بمصطلح (النسخة) وهي ترجمة ضعيفة لكلمة «versions»؛ والمقصود بها الشكل الجديد الذي صاغه المترجم للقصيدة القديمة، بعد أن أعطى نفسه مساحة واسعة من الحرية كما فعل مثلاً الشاعر الأمريكي إزرا باوند حين ترجم قصيدة «زوجة تاجر النهر» للشاعر الصيني الكلاسيكي لي بو وتخطى فيها الترجمة النصية إلى الترجمة الثقافية متجاوزاً الحواجز اللغوية والزمنية والثقافية في تشكيله موازياً إبداعياً.

ولأن الترجمة تستدعي تفكيك الالتحام العضوي للبناء الشعري، فالمترجم يعيد بناء القصيدة بلغة أخرى، لها مفرداتها الخاصة وقواعدها النحوية وأوزانها الشعرية، وعدم وجود مرادفات مماثلة تماماً في اللغة المترجم إليها، قد يستدعي الاستنباط الذهني للمعنى المقصود؛ الابتعاد قدر الإمكان عن المعنى الحرفي للكلمة.. كما أن للشاعر رخصة فنية تسمح له بالخروج عن بعض قواعد اللغة، وباختراع كلمات جديدة، أو جمع ما تنافر من المفردات في المعنى، وصياغة صور غريبة عن طريق استخدامات غير مألوفة للغة الأصلية.. وهذا يجعل مهمة المترجم أكثر صعوبة.. ولذا، فهو يضطر لاختيار المناسب من اللغة المترجم إليها حسب فهمه لقصد الشاعر، وليس المعنى الحرفي للكلمات.. ولسنا هنا بصدد المفاضلة بين لغة وأخرى، أو المفاضلة بين قدرة الشاعر وقدرة المترجم على صياغة الجمل الشعرية، فقد يتوفق المترجم إلى وصف ما يقصده الشاعر بشكل أجمل مما ورد في القصيدة المترجمة، لكن السؤال هو: هل هذا هو ما كتبه الشاعر؟ هل حافظ المترجم على القصيدة أم تفوق على شاعرها في نظم قصيدة أخرى؟ هل نحن حين نترجم قصيدة إنجليزية للعربية، نهدف إلى إنتاج قصيدة عربية لقارئ عربي، أم أن هنالك طريقة يستطيع بها المترجم أشعار القارئ بأنه يقرأ قصيدة غريبة في روحها ورونقها، وإن كانت مكتوبة بلغته المألوفة؟ وهنالك مسألة المحافظة على روح عصر القصيدة، فالترجمة الحديثة قد تجعل القصيدة عصرية، فتخرج بذلك من إطارها الزمني ومن انتمائها إلى لحظة معنى محدد.

ومترجم القصيدة لا يجب أن يكون شاعراً، لكنه مثل كاتبها، لابد أن يمتلك الحس الشعري الفني الرقيق، إضافة إلي الحس اللغوي الصحيح.

سلاح المترجم الجاد إذاً هو المعرفة والعلم والإطلاع. فالكلمة ليست تشكيلاً بريئاً يشير ببساطة إلى مدلول واحد بشكل مباشر، بل هي وعاء معقد يحمل في طياته وقائع تاريخية وأحداثاً اجتماعية وأيدلوجيات سياسية ومعتقدات دينية يجب أن يلم بها المترجم ليستطيع تقديم نص متماسك ومترابط موضوعياً.

لمياء باعشن

العدد الثلاثون شوال 1425هـ – ديسمبر 2004

30

صورة «الأسود»(*) في رواية إرنست هيمينغواي «أن تملك أو لا تملك»

طوني موريسون

ترجمة محمد مشبال

يزداد(*) اهتمامي بإرنست **هيمنغواي** حدة عندما

*) أقترح هذا العنوان للتحليل الذي قامت به الكاتبة لرواية هيمينغواي، الوارد في الفصل الثالث من كتابها «اللعب في الظلمة: البياض والخيال الأدبي». وقد اجتزأت هذا التحليل من سياق دراسة عنوانها «الممرضات المزعجات ولطف سمك القرش»، تناولت فيها الكاتبة بالتحليل النقدي أعمال هيمينغواي الروائية والقصصية، من منظور حضور السواد في التشكيل الفني للعمل الروائي. (المترجم).

Toni Morrison, Playing in the Dark: Wihteness and the Literary Imagination, First Vintage Books ed. New York. 1993.

ألمس مدى ابتعاد أعماله عن الأفارقة الأمريكيين. هذا يعني أن لا حاجة أو رغبة أو وعي له بهم كقراء لأعماله أو كبشر يعيشون في أي مكان مختلف عن عالمه المتخيل (والذي يعاش بشكل خيالي). لهذا أجد توظيفه للأفارقة الأمريكيين أكثر سذاجة وانعداماً للوعي بالذات من توظيف **إدغار ألان بو** لهم على سبيل المثال، حيث يتطلب القلق الاجتماعي في أعماله وجود أجسادٍ سوداء ذليلة.

يمكن أن تنعت أعمال **هيمينغواي** بأنها بريئة من البرنامج الإيديولوجي للقرن التاسع عشر، على نحو ما هي خالية مما يمكن تسميته حالياً بحساسية ما بعد الحداثة. وعلى هذا النحو فإن النظر إلى الكيفية التي أثر بها الحضور الأفريقاني في أعمال **هيمينغواي** الروائية - عندما يجعل الكتابة تكذِّب نفسها وتناقضها أو تعتمد هذا الحضور لمحاولة بلوغ الحل - يمكن أن يؤخذ على سبيل أنه حالة «خالصة» لاختبار بعض الاقتراحات التي كنت قد قدمتها.

وأبدأ برواية «أن تملك أو لا تملك» To Have and

Have Not (1937) التي قال عنها الكثيرون إنها ذات غرض سياسي. يبدو أن هاري مورغان Harry Morgan الشخصية الرئيسية، يمثل البطل الأمريكي الكلاسيكي؛ رجل وحيد يصارع الحكومة التي تحد من حريته وشعوره بأنه فرد مستقل. إنه يحترم بشكل رومانسي وعاطفي الطبيعة التي يدمرها خلال عمله (الصيد في البحار العميقة) – إنه كفء وخبير بحياة الناس ومتمرس وغير صبور مع أولئك الذين ليسوا كذلك. إنه رجولي ومخاطر ويحب المجازفة، ومستقيم وبريء في تقييم نفسه بحيث يبدو من المخجل تحدي ذلك أو مساءلته. وقبل أن أفعل، أريد اختبار الكيفية التي يظهر بها **هيمينغواي** للقارئ بأن هاري متمرس ورجولي وحر وشجاع على خلق قويم.

إننا لا نكاد نمضي عشر صفحات في الرواية حتى نلتقي بالحضور الأفريقاني. لقد ضمَّ هاري إلى طاقم السفينة «زنجياً» ظل من دون اسم طوال صفحات القسم الأول من الراية. وقد أشير إلى مظهره بهذه الجملة: «عند ذلك ينزل هذا الزنجي، الذي كان يهيئ لنا الطُّعم، إلى حوض السفينة». لم يكن الرجل الأسود بلا اسم طوال خمسة فصول فقط، بل إنه لم يكن حتى مجرد مستخدم؛

فهو شخص «يهيئ لنا الطُّعم لا غير» - إنها نوع من الاستجابة المدرَّبة التي تفيد أننا لسنا إزاء عامل يمتلك وظيفة. وكان انضمامه إلى الرحلة موضع اعتراض الزبون الأبيض جونسون Johnson، غير أن هذا الرجل غير المسمَّى يقضي بقية وقته في النوم وقراءة الصحف.

وعندما غيَّر الكاتب الأصوات في القسم الثاني، حدث شيء غريب جداً لعدم التسمية هذه. لقد روي القسم الأول بضمير المتكلم، وكلما فكَّر هاري في هذا الرجل الأسود كان يراه «زنجياً». وفي القسم الثاني، عندما استعمل **هيمينغواي** وجهة نظر الضمير الغائب في سرد كلام هاري وتمثيله، حدثت صيغتان للرجل الأسود: لقد ظل في الوقت نفسه من دون اسم ومنمَّطاً، كما أن له اسم وشخصية.

عندما يتحدث هاري إلى الرجل الأسود في حوار مباشر، فإنه ينطق بلفظ «ويزلي» Wesley(*)؛ وعندما

*) منسوب إلى تشارلز وجون ويزلي قائدي الحركة الميثودية، وهي حركة دينية إصلاحية (1729) حاولت إحياء كنيسة إنجلترا، راجع مادة methodist في المورد، قاموس إنجليزي عربي، منير البعلبكي، 1985. (المترجم).

يتحدث **هيمينغواي** عنه خلال السرد ، فإنه يكتب لفظ «زنجي». وما لا حاجة لذكره. إن هذا الرجل الأسود لا يعتبر فرداً إلا في ذهنه الخاص. وقد احتفظ القسم الثاني بلفظ «رجل» وكرره لهاري. لقد وُسِم الاختلاف الفضائي والمفهومي بالإيجاز الذي يتيحه لفظ «زنجي» بكل تضميناته اللونية والطائفية الاجتماعية. إنه يشغل منطقة تقع بين الإنسان والحيوان، وعلى هذا النحو فإنه يحمل معنى التميز حتى وهو يعمل على إظهاره. فهذه الشخصية السوداء، إما أنها لا تتكلم (صامت مثل «زنجي») أو أنها تتكلم بطرق مقننة ومضبوطة فبحديثه كويزلي «يفي باحتياجات هاري». إن فرض صمت «الزنجي» بقوة يثبت أنه إشكالي في هذا السرد الحركي ويتطلب من **هيمينغواي** بعض المقاييس الشاقة.

في القسم الأول، وفي لحظة حرجة خلال رحلة الصيد، التي خيبت أمل كل من القبطان وزبونه، تحركت السفينة إلى مياه واعدة. كان هاري يدرب جونسون، والرجل الأسود عند عجلة القيادة. وفي وقت سابق أكد لنا هاري أن الرجل الأسود لا يفعل شيئاً إلى جانب

تقطيع الطعم باستثناء القراءة والنوم. غير أن **هيمينغواي** أدرك أن هاري لا يمكن أن يتواجد في مكانين مهمين في وقت واحد بمكانين حرجين؛ تدريب جونسون غير الكفء، وقيادة السفينة. ومن المهم أن نتذكر أن هناك شخصاً آخر على ظهر السفينة، سكيراً يدعى إيدي Edy، غير موثوق به ليتولى القيادة وإن كان قد وُهِب صفة الرجولة والكلام والوصف الفيزيقي. وهو أبيض ونعرف لونه لأن لا أحد أشار إلى ذلك. الآن وقد انشغل هاري برعاية زبونه وراح إيدي في سبات لذيذ، لم يبق سوى الرجل الأسود للقيام بأعباء القيادة.

عندما تصل العلامة التي تعلن قرب المياه الواعدة - رؤية السمك يطفو خلف مقدمة السفينة - فإن البحار الذي يواجه المقدمة الأمامية هو الذي ينبغي أن يكون أول من يراها وهذا ما حدث. المشكلة هي كيف يتم الاعتراف بهذه الرؤية الأولى مع الاستمرار في إسكات هذا «الزنجي» الذي لم ينبس بكلمة واحدة حتى الآن. وكان الحل مرتبكاً بصورة غريبة، تمثل في صياغة جملة ذات بناء شاذ: «كان الزنجي لايزال يبحر بها ونظرت لأرى أنه

كان قد رأى رقعة من السمك الطافي تندفع إلى الأمام»(*). إن هذه الجملة «Saw he had seen» لا تجوز من حيث التركيب والمعنى والزمن، ولكنها احتُمِلَت، مثل اختيارات أخرى متاحة لـ **هيمينغواي**، لتحاشي كلام الأسود. إن المشكل الذي وضع فيه هذا الكاتب نفسه إذاً، هو قول كيف يرى المرء أن شخصاً آخر قد رأى ما رأى.

إن الاختيار الأحسن والأكثر تناسقاً هو أن يصرخ الرجل الأسود عند الرؤية. غير أن منطق التميز الذي قام عليه السرد يمنع أن تصدر المبادرة اللفظية ذات الأهمية بالنسبة إلى عمل هاري، من هذا الحضور الأفريقاني الذي لا يملك اسماً ولا جنساً ولا وطناً. إن من يرى هو القوي صاحب السلطة. فلهاري قوة النظر بينما للرجل الأسود العجز المستسلم، على الرغم من أنه هو نفسه لم يتحدث عنه. إن إسكاته ومنعه من فرصة النطق

*) Ernest Hemingway, To Have and Have Not (New York: Grosset and Dunlap, 1937), p. 13.

والاقتباسات التالية مأخوذة من الصفحات الآتية: 7-8، 68-70، 75، 87، 86، 259، 113.

بكلمة مهمة، يجبر الكاتب على التخلي عن سعيه إلى الشفافية في الفعل السردي وإقامة علاقة صامتة بشكل غريب بين ربان السفينة ومساعده.

أتساءل ما هو الثمن الذي يمكن أن يترتب عن إجراء يتولى إضفاء الصفة البشرية والصفة الجنسية على هذه الشخصية في مستهل الرواية؟ من جهة سيتموضع هاري - يُبرَز ويُحَدد - بشكل مختلف جداً. سيكون عليه أن يُقارَن بزبون عاجز سكير وضيع، بأحد عناصر طاقم السفينة المميَّز ذي الحياة المستقلة، على الأقل ضمنياً. وسيعوز هاري التجاور والارتباط بحضور مبهم يوحي بالإثارة الغريزية، إنه تهديد محتمل لرجولته وكفاءته، إنه عنف مخفي. وسيعوزه في النهاية التكامل مع شخص يُفترض أن يكون بطريقة ما، مقيَّداً وثابتاً وغير حر وخادماً.

لقد تم تأكيد اقتراب العنف بسرعة في الرواية، قبل دخول البحّار الأسود، بواسطة إطلاق النار خارج المقهى. إن الكوبيين في هذا المشهد منفصلون ليس بسبب جنسيتهم الوطنية (جميع الناس المولودين بكوبا هم

كوبيون) أما سواد لونهم فلا يجعلهم سوداً؛ فهناك الكوبيون والسود. في هذه المذبحة اختير السود ليكونوا أكثر عنفاً ووحشية دون أي داعٍ. كتب **هيمينغواي**:

«أدخل الزنجي الذي كان يحمل بندقية جندي بريطاني وجهه تقريباً في الزقاق وأرسل من تحت مباشرة سلسلة من الطلقات النارية صوب مؤخرة العربة، وبلا شك أن أحداً قد سقط أرضاً... على بعد عشرة أقدام رماه الزنجي ببندقية جندي بريطاني في البطن، ولابد أنها كانت آخر طلقة... جلس بانشو العجوز old pancho بمشقة وتحرك نحو الأمام. كان يحاول أن ينهض.. لكنه لم يستطع أن يرفع رأسه عندما أخذ الزنجي بندقية رش كانت ممدودة على عجلة السيارة قرب السائق، وعصف بجانب رأسه. يا له من زنجي».

في القسم الثاني، انخرط هاري والبحار الأسود في حواره، وقد تحدث الرجل الأسود كثيراً. ومع ذلك فإن الخدمة التي انطوى عليها كلام الرجل الأسود كانت

واضحة؛ فما يقوله ومتى يقوله صُمِّما ليحوز هاري بالإعجاب؛ لقد انحصر كلام ويزلي في التذمر والتشكي والاعتذار عن الضعف. ففي خلال ثلاث صفحات استمعنا إلي الدمدمات والتأوُّهات والضعف باعتبارها استجابات ويزلي لجروحه من بندقية الرش، وذلك قبل أن نعلم بأن هاري هو الآخر أصيب بطلق ناري؛ وهو في حال أسوأ من ويزلي. في مقابل ذلك، لم يُظهر هاري ألمه، بل إنه أشفق على أنين ويزلي وقام بالعمل الشاق المتمثل في القيادة وقذف بالسلع المهربة من السفينة إلى البحر في حركات رجولية رشيقة ورزينة. ولقد تأجل الإخبار عن ألم هاري الشديد حتى استمعنا إلى ويزلي:

«لقد أصبتُ بطلق ناري...».

«إنك مرعوب فقط».

«لا يا سيدي. لقد أصبت بطلق ناري وبي جرح سيئ. ولقد ألم بي ارتعاش طوال الليل».

«إني أتألم» قال الزنجي. «أتألم على نحو أسوأ في هذه المدة».

«متأسف، ويزلي» قال الرجل. «ولكن علي أن أشرع في القيادة».

«إنك لا تعامل الإنسان بأحسن مما تعامل كلباً» قال الزنجي. لقد أصبح الآن سليطاً. غير أن الرجل لايزال مشفقاً على حاله.

في النهاية، بعد أن نفد صبرنا وصبر هاري، ظفرنا بهذا الحوار: سأله: من أصيب منا بشكل أسوأ، أنت أم أنا؟» «أجاب الزنجي، إصابتك أسوأ».

إن اختيار عملية التسمية وموضعتها («زنجي» و«ويزلي» ومرة «نيكرو») قد يبدوان أمرين اعتباطيين ومربكين، ولكنهما في الواقع مبنيان بعناية. إن هاري في حواره مع رفيقه المساعد لا يستطيع أن يقول «زنجي» من دون أن يجرح مشاعر القارئ (إن لم يكن الرفيق المساعد) - وبالتالي يفقد أحقيته في سلوكيات التعاطف - لأجل ذلك فإنه يستعمل الاسم. وعلى الرغم من ذلك فإن مثل هذه المسؤولية لم يتحملها السارد المقنن الذي يستعمل عادة اللفظ العام المهين: «انتحب الزنجي ودس وجهه في كيس. واصل الرجل ببطء رفعه لصناديق

الكحول وإلقائها على الجانب». مادام ويزلي قد اعتذر واعترف وقبل دونيته؛ فلهاري أن يستعمل، في الحوار المباشر وفي موضع الصداقة الحميمة، لفظ «زنجي» بالإضافة إلى الاسم الشخصي: «قال الزنجي» سيد هاري، أنا متأسف لكوني لا أستطيع المساعدة في إلقاء هذه الأمتعة. «قال هاري» إلى الجحيم، لا ينفع زنجي مجروح. «أنت زنجي طيب يا ويزلي».

لقد ذكرت صنفين رئيسين من كلام الرجل الأسود: التذمر والاعتذار. غير أن هناك صنفاً ثالثاً؛ ففي خلال تبادل الرجلين أطراف الحوار، عندما كانا يتألمان - أحدهما بجلد والآخر بأنين - انتقد الرجل الأسود الرجل الأبيض في فواصل زمنية وبين أنينه ورعبه. إنها فواصل مهمة لا ترسم الوجه الآخر لهاري؛ إنه وجه الإنكار والقدر اللاإنسانيين. وقد تكرر حدوث مثل هذه الفترات الزمنية في روايات **هيمينغواي**. والاتهامات اللاإنسانية والتي تعمل كتنبؤات بقدر محتوم، يتكرر ترددها على ألسنة السود الذين يحتشد بهم عمله. يسأل ويزلي هاري: «أليست حياة الإنسان أكثر قيمة من شحنة كحول؟ لماذا

لا يكون الناس شرفاء ومحترمين يحيون حياة شريفة كريمة؟... أنت لا تبالي بما يحدث للإنسان... إنك تكاد لا تكون إنسانياً». «بل أنت لست إنساناً» قال الزنجي «إنك لم توهب مشاعر إنسانية».

إن توظيف الحضور الأفريقاني الذي قمت بوصفه يُصبح أكثر بروزاً، عندما يشرع **هيمينغواي** في وصف العلاقات بين الذكر والأنثى. في هذه الرواية نفسها، كان الصوت الأخير الذي استمعنا إليه في هذه القصة هو صوت ماري Marie زوجة هاري المخلصة، التي تعدد وتمجد فضائل ورجولة وشجاعة زوجها الذي مات الآن. ويمكن تنظيم عناصر تفكيرها المنقطع في هاري على النحو التخطيطي الآتي: (1) هاري الرجولي والطيب والشجاع؛ (2) نظرات عنصرية عن كوبا؛ (3) الاعتداء الجنسي الأسود المحبط؛ (4) تجسيد فكرة اللون الأبيض تتذكره ماري بحب كشخص «متكبر وقوي وسريع، وكأنه نوع من الحيوانات الثمينة. كان يسعدني دائماً مجرد رؤيته يتحرك». ومباشرة عقب هذا المديح للطبيعة الغريزية والقوة والخشونة الموقرة (فهي ثمينة) نتأمل

بغضها للكوبيين (الكوبيون قتلوا هاري) وتقول إنهم «شؤم على Conchs» و«شؤم على الجميع. لقد استولوا على الكثير من الزنوج هناك أيضاً». لقد جاء هذا الحكم نتيجة تذكرها لرحلة قامت بها برفقة زوجها إلى هافانا عندما كانت في السادسة والعشرين من عمرها. كان لهاري المال الوفير، ثم بينما كانا يتمشيان في الحديقة العامة، قال «زنجي» (الزنجي يقابل الكوبي، على الرغم من أن الرجل الأسود الذي تحيل إليه أسود اللون وكوبي معاً) «شيئاً ما» لماري. صفعه هاري بعنف ورمى بقبعته في الطريق حيث داستها سيارة أجرة.

تتذكر ماري أنها ضحكت ضحكاً شديداً شعرت على إثره بوجع البطن. وقد أعقب الحلم السابق حلم يقظة لم يفصله عنه سوى هامش ضيق، وقد كان عن الارتباط البعيد لهاري بالطبيعة الجنسية والقوة والحماية. «كانت المرة الأولى التي صبغت فيها شعري باللون الأشقر». لقد ارتبطت الناردتان بالزمان والمكان، وارتبطتا على نحو دال باللون باعتباره تشفيراً جنسياً. نحن لا نعرف ماذا قال الرجل الأسود، ولكن الخوف الشديد من ألا يكون قد

قال شيئاً البتة. حسبه أنه تكلم، ربما طالباً المودة ولكنه بالتأكيد طالب بإبداء رأي وأقحم ذاته الجنسية في فضائهما ووعيهما. إن الشروع في إبداء الملاحظة يعني أنه قد تكلم؛ أي إنه حضور عدواني. في تذكر ماري، انصهرت الطبيعة الجنسية والعنف والطبقة وعقاب الآلة المتجردة في رجل أسود متعدد الوظائف.

يتمتع الزوجان، ماري وهاري، بالشباب والحب. وواضح أن لهما من المال ما يكفيهما للشعور بالقوة في كوبا. وفي حديقة عدن تلك، يأتي الذكر الأسود المنتهك يدلي بملاحظات وقحة. وسيعاقب هاري بشدة هذا التصرف غير المحترم بكل ما كان يوحي به من معان جنسية؛ فقد صفع الرجل الأسود، بالإضافة إلى أنه التقط القبعة الواقعة على الأرض، منتهكاً ملكية الرجل الأسود، تماماً كما لطخ الرجل الأسود ملكية هاري - أي زوجته. عندما داست سيارة الأجرة الوحشية والمندفعة والآلة المتجردة، القبعة كان الأمر كما لو أن الكون اندفع للمشاركة في رد فعل هاري المشروع. إن ما أضحك ماري هو هذا التأكيد الذي اتسم به الموقف - زيادة على راحتها البينة في مداهنة هذا الزوج «القوي والسريع».

ما تلا ذلك في صالون التجميل تموقع باعتباره مرتبطاً ومتوقفاً على حدث الاعتداء الأسود على سرية وحميمية الطبيعة الجنسية، الذي ينبغي حماية ماري منه. إن الإلحاح على إقامة الاختلاف - الاختلاف داخل السياق الجنسي - مؤثر. تقول لنا ماري كيف أنها تحولت من السواد إلى البياض، من اللون الداكن إلى الشقرة. إنها عملية مؤلمة وشاقة أثبتت أنها تستحق حقاً الألم نظير المقابل الجنسي والوقائي والتمييزي «لقد اشتغلوا به طوال الصباح، لقد كان ذا دكنة طبيعية بحيث لم يرغبوا في تلوينه... ولكنني واصلت قولي لهم بأن يروا ما إذا كان باستطاعتهم أن يجعلوا لونه فاتحاً بعض الشيء... إن كل ما أردت قوله أن أرى فقط إذ كنتم تستطيعون جعل لونه فاتحاً بعض الشيء».

«عندما وضعت يدي ولمسته، لم أستطع أن أصدق أنه لم يكن جنسياً في الظاهر: من الإثارة أبكمتني.. لقد كنت في حالة شديدة من الإثارة أشعر أنني مهلهلة في الداخل، إنه نوع من الإغماء تقريباً».

يمثل هذا تحولاً حقيقياً. لقد صارت ماري ذاتاً لا تملك تصديقها، ذهبية ولينة وناعمة.

إن رد فعلها الحسي تجاه التبييض، وجد صداه لدى هاري الذي قال عند رؤيته لها «يارب، أنت جميلة ماري». وعندما أرادت أن تسمع المزيد حول جمالها ، قال لها بأن لا تتكلم «لنذهب إلى الفندق فقط». تأتي هذه الطبيعة الجنسية المزينة في أعقاب الاقتحام الجنسي من قبل الرجل الأسود.

ماذا لو كانت الإهانة صادرة عن رجل أبيض؟ هل سينتج عنها التبييض؟ إذا كان الأمر كذلك؛ هل سيكون بمثل هذه اللغة الشهوانية البارزة ...؟ ما الذي يحققه التحول من اللون الداكن إلى اللون الفاتح بالنسبة إلى مفهوم الذات باعتبارها حية وفعالة جنسياً؟ أو باعتبارها ذاتاً قوية ومنسجمة في العالم؟

يلتقي هذان السائحان في هافانا بأحد أبناء هذه المدينة، ولكونهما من البيض فقد حظوا بمكانة متميزة عنه. ولكي يؤكد النص أنهما يستحقان هذه المكانة، وبشكل ضمني، ذو قوة تناسلية، فإنهما يلتقيان بذكر أسود متحرش يتسم بالدونية الجسدية (وقد تعينت دونيته في الطريقة التي استعملها هاري في الضرب إذ

لم يستعمل قبضته، بل صفعه) ويمثل الطبيعة الجنسية الخارجة عن القانون، التي تحث، بالمقارنة، السرد على تأمل النظير الأبيض والمتفوق والقانوني.

نرى هنا أن الأفريقانية تستخدم باعتبارها تقنية روائية جوهرية في بناء الشخصية. وفي وسط يهدد ذوبان كل فوارق القيمة - إنه وسط العامل الفقير، والعاطل، والصيني الشرير، والكوبيين الإرهابيين، والسود بعنفهم الجبان - ينال هاري وماري الفحولة والطبيعة.. إنهما يجتذبان إعجابنا بواسطة المقارنة التي تعقد بين مطالبهما بإنسانية مجسدة بشكل تام وبين أفريقانية مشوهة السمعة. إن صوت النص شريك في هذه الصيغ: لم تصبح الأفريقانية وسيلة لعرض السلطة فقط، ولكنها في واقع الأمر تشكل مصدرها.

* * *

الموناغامبا(*)

أنتونيو جاسينتو - أنغولا

هذه الأرض القاحلة.

لا تعرف المطر...

عرق جبيني يسقي مزارعها.

في هذه الأرض القاحلة..

يزرعون البن.

*) الموناغامبا: عامل يدوي يقوم بكل الأعمال والخدمات دون تمييز.

والكرز الأحمر. كدمي.

في هذه الأرض.. يقلون البن.

يسحقونه.

ليصبح أسود. أسود كلون العامل.

اسألوا الطيور التي تغرد

اسألوا الغلة الزاحفة في زهو على أرض المزرعة

اسألوا الرياح الهوجاء في الأرض المتوحشة.

من ينهض في الفجر؟

من يذهب إلى الحقل؟

من يجر عبر الطريق الشاق..

عربات محملة بالتمر؟

من يقتلع الأعشاب الضارة

مقابل ازدراء.

وطحين ذرة عفن.

وسمك عفن

وخبز عفن

وخمسين فلساً.

و..

العصا إذا عصى.

من يجعل الذرة تنمو؟

من يجعل البرتقال يزهر؟

من يمنح النقود للمُزارع

من يجعله يشتري

الآلات.

والعربات.

والنساء.

ورؤوس السود؟

من يقف خلف رفاه البيض

خلف بطونهم المتدلية

خلف أموالهم

من؟

تردّ الطيور التي تغرد

ترد الريح الهوجاء في الأرض القاحلة:

المونـاغامبااااااااا !

ياه!

دعوني أصعد النخل.

دعوني أشرب من جُمّاره. أشرب. أشرب.

دعوني أغرق فيه وأنسى أني أنا

المونـاغامبااااااااا !

ترجمها محمد صوف

الشكل والمعنى في اللغة

إميل بنفنيست
Emile Benveniste

ترجمة الحسن الهلالي

إني جد متأثر لتشريفي بتقديم المداخلة الافتتاحية لهذا المؤتمر، ويمتزج هذا الإحساس بالنسبة لي بحرج كبير لكوني أفتتح مؤتمر الفلاسفة، بالرغم من أنني لا أفقه شيئاً في حقل الفلسفة. غير أني أجد بعض التشجيع في كون هذا المؤتمر قد حدّد لنفسه برنامجاً كهذا، باعتباره

مناسبة سانحة للتداول في قضايا اللغة. وسترجع الفلسفة، في المداخلات والمناقشات التي ستقدم على امتداد هذه الأيام، إلى أحد المصادر الكبرى لإلهامها الدائم، وفي نفس الوقت سيعرض على اهتمام اللسانيين المختصين في اللغة، كما يقال، بعض زوايا النظر المختلفة، ربما، حول اللغة. هكذا، سنشرع في عملية تبادل الأفكار، التي قد تكلل بالنجاح، وإن كان تبادلاً تأخر في تحققه. ومن جهتي، أعتبر أن قبول الدعوة لتقديم مداخلة هنا مجازفة حقيقية، وما يزيد في الطين بلّة أنني أبرزها بزلة قدم أكبر وهي اختيار موضوع يليق أكثر بمقام الفيلسوف من مقام اللساني، وهو موضوع: الشكل والمعنى في اللغة.

أعالج بالطبع هذا الموضوع باعتباري لسانياً وليس باعتباري فيلسوفاً. ومع ذلك، لا ينبغي الاعتقاد أني أعرض هنا وجهة نظر اللسانيين؛ إذ إن مثل وجهة النظر هاته لا تحظى بإجماع اللسانيين، أو على الأقل بإجماع معظمهم. فلا نجد بين اللسانيين مذهباً معروفاً في هذا الموضوع، بل نلاحظ لدى كثير منهم نفوراً من قضايا

كهذه، وميلاً إلى تركها خارج اللسانيات. وإلى عهد قريب كانت مدرسة اللساني الأمريكي بلومفيلد، التي كانت تمثل صورة نموذجية للسانيات الأمريكية والتي امتد تأثيرها خارج الحدود، تدخل دراسة المعنى « meaning » في دائرة الأشباح الذهنية « mentafisme »، بصرف النظر عن كيفية ترجمة هذا المصطلح. ولقد كانت هذه الصفة mentafisme مبرراً كافياً لاستبعاد المعنى لارتباطه بالذاتية الخارجة عن قدرة اللساني. وبما أن اللساني لا يهتم إلا بما يمكن أن يدرك، ويدرس، ويحلل بتقنيات أدق وأكثر واقعية، كان من المتوقع أن ننتظر بعض الإضاءات والتوضيحات حول طبيعة المعنى واشتغاله في اللغة من علماء النفس وعلماء النفس الفيزيولوجي. لقد رُفع اليوم هذا المنع، غير أن الحذر لازال قائماً ولازال يُعلّل بالخاصية الغامضة والعائمة، بل والمتقلبة للمفاهيم التي نصادفها في الكتب ذات المنزع التراثي المكرسة لما نسميه الدلالية La sémantique. في الواقع، تبدو مظاهر المعنى حرة، ومنفلتة وغير متوقعة بقدر ما تبدو مظاهر الشكل ملموسة ومحددة وقابلة للوصف. لهذا السبب، لا نستغرب أن يعتبر الدارسون عامة أن الشكل، وهو الحد

الثاني من هذه الثنائية، هو الذي يدخل في اختصاص اللسانيات. لا ينبغي إذاً أن يعتقد الفلاسفة أن بإمكان اللساني، حينما يعالج هذه القضايا، الاعتماد على إجماع، وليس له إلا أن يلخص الأفكار التي ستكون مقبولة لدى المتخصصين في اللغات، أو الأفكار التي تفرض نفسها على محلل اللغة، بأن يقدمها بشكل مغاير شيئاً ما أو أن يبسطها. إن المتحدث هنا يعبر عن وجهة نظره ويعرض آراءه الخاصة. وهذا العرض مجهود لموضعة وتنظيم هذين المفهومين التوأمين: المعنى والشكل، وتحليل وظائفهما خارج أي افتراض فلسفي.

سيكون مجال اشتغالنا هو اللغة العادية، اللغة المشتركة، مع الإقصاء الصريح للغة الشعرية، التي لها قوانينها ووظائفها الخاصة. قد نتفق أن المهمة هنا ليست هينة. غير أن كل ما يمكن أن نوضحه في دراسة اللغة العادية سيفيد كذلك، بشكل مباشر أو غير مباشر، في فهم اللغة الشعرية.

إن المعنى، في مقاربة أولى، هو المفهوم الذي يقتضيه حد اللغة بالضبط كمجموعة من أساليب

التواصل التي تفهمها، بكيفية متماثلة، جماعة من المتكلمين. والشكل من وجهة نظر اللسانيات إما مادة العناصر اللسانية عندما تجرد من المعنى، وإما التنظيم الصوري لهذه العناصر على المستوى اللساني الذي تظهر فيه (مع ضرورة تمييز وجهة النظر هذه عن وجهة نظر المناطقة). إن مقابلة الشكل بالمعنى مواضعة تافهة، وأكثر من هذا يبدو أن طرفيها مستهلكان؛ لكن إذا حاولنا إعادة تأويل هذا التقابل داخل اشتغال اللغة بإدماجنا له فيه، ومن ثمة بتوضيحنا له، فإنه يأخذ كل قوته وضرورته. نلاحظ إذاً أنه يحتوي في نقيض دعواه وجود اللغة نفسها، على اعتبار أنه يضعنا للتو في قلب المشكل الأهم، مشكل الدلالة Signification. إن اللغة تدل قبل كل شيء، وتلك هي خاصيتها الأولية، اختراعها الأصلي الذي يتعالى ويفسر جميع الوظائف التي تضطلع بها في الوسط الإنساني. ما هي هذه الوظائف؟ أنلتزم بتعدادها؟ إنها متنوعة وكثيرة لدرجة أن عدّها يؤول إلى ذكر جميع أنشطة الكلام والفكر والفعل، وجميع الإنجازات الفردية والجماعية المرتبطة بممارسة الخطاب. وبكلمة واحدة، إن اللغة تستخدم

للحياة قبل أن تستخدم للتواصل. فإذا افترضنا عدم وجود اللغة، لن تكون هناك إمكانية للمجتمع ولا للإنسانية، وذلك لأن خاصية اللغة هي أن تدل أولاً. وبالنظر إلى شساعة هذا التعريف، نستطيع تقدير الأهمية التي يجب أن تُؤول إلى الدلالة.

وللتو يتبادر إلى الذهن سؤال أول: ما هي الدلالة؟ هل نستطيع تعريفها في هذه المرحلة دون السقوط في الدور؟ يقبل اللسانيون إمبريقيا هذا المفهوم كمعطى سلفاً، ولست أدري إن كل الفلاسفة قد فحصوه لذاته. في الحقيقة، هذه إحدى القضايا الكبيرة التي لكونها تهم كثيراً من العلوم لم يعالجها أي منها بشكل خاص. ولا أجد إلا المناطقة الذين اهتموا بها، وتحديداً مدرسة كارناب وكواين في أمريكا. ولقد استبعدا، في انشغالهما بالدقة، كل محاولة لتعريف مباشر للدلالة، ولكي لا نقع في النفسانية، استبدل كواين وكارناب بتحليل الدلالة معيار المقبولية الموضوعي المبرهن بواسطة الروائز، حسب قبول المتكلم للمحمولات أو رفضها. وهكذا، فإن دلالة بالنسبة لكارناب، أو كما يفضل أن

يقول مفهوم (في مقابل ما صدق)، محمول ك بالنسبة لمتكلم س هو الشرط العام الذي ينبغي أن يستوفيه الموضوع ص لكي يقبل المتكلم س إسناد المحمول ك إلى هذا الموضوع ص. سيتم الحصول بهذه الكيفية على التعيين الدال» أي ما يسميه كواين Significant designation «بواسطة تحقيق، حسب رد فعل المتكلم الإيجابي أو السلبي الذي سيقبل أو يرفض ربط مثل هذا المحمول بسلسلة من الموضوعات المتغيرة. لم يتصرف كواين بشكل مباشر بتصور الدلالة. فباستعمال إجراء منطقي استخدمه من قبل راسل لتعريف العدد، استبدل كواين بالدلالة علاقة «نفس الدلالة». إن الدلالة إذاً مماثلة للترادف. قد يعلل هذا الإجراء، الذي ليس لي أن أهم به هنا بكيفية مغايرة، داخل تصور إيجابي بحصر المعنى لاستبعاد كل عدوى للنفسانية. ولا أعتقد أنه إجرائي بالنسبة للساني الذي يهتم في المقام الأول باللغة لذاتها؛ وكما سنرى لن نستطيع أن نكتفي بتصور عام مثل تصور الدلالة لتعريفه في ذاته وبشكل نهائي. سيقودنا تسلسل تأملنا إلى تخصيص هذا المفهوم، الذي نفهمه بشكل مغاير تماماً لفهم المناطقة. لنتشبث الآن بما

يقصده كل واحد بهذا، ونركن إلى التسليم بأن اللغة هي النشاط الدال بامتياز، بل الصورة النموذجية لما يمكن أن تكونه الدلالة. وسيُقبل كل نموذج دال آخر نستطيع بناءه بقدر ما سيتشابه بهذا المظهر من مظاهر أو ذاك بنموذج اللغة. وفعلاً ما أن يدرك نشاط ما كتمثيل لشيء ما، بوصفه دالاً على شيء ما، حتى نميل إلى تسميته لغة. هكذا نتكلم عن اللغة بالنسبة لأنواع مختلفة من الأنشطة الإنسانية بكيفية تهدف إلى تأسيس مقولة مشتركة لنماذج متغيرة.

إن كون اللغة تدل يعني أن الدلالة ليست شيئاً زائداً أضيف إليها؛ إنما وجودها ذاته. وإن لم تكن هذا، فلن تكون شيئاً آخر. غير أن لها خاصية مغايرة كلية، لكن ضرورية كذلك وماثلة في كل لغة فعلية، ومع أنها تابعة للأولى فإني أشدد عليها: إنها تتحقق بواسطة وسائل صوتية، وتقوم عملياً على مجموعة من الأصوات المرسلة والمدركة التي تنتظم في كلمات ذات معنى. إن هذا المظهر المزدوج الملازم للغة هو ما يميزها. نقول إذاً مع سوسور، على سبيل تقييم أوّلي، إن اللغة نسق من العلامات.

إن مفهوم العلامة هو الذي أدخل منذ الآن مفهوم الدلالة الأشمل في دراسة اللغة. وهذا التحديد يقتضيه تماماً، فهل يفترضه كلياً؟ حينما أدخل سوسور فكرة العلامة اللسانية، أعتقد أنه قال كل شيء عن طبيعة اللغة؛ ولا يبدو أنه كان يتخيل أنها قد تكون شيئاً آخر في نفس الوقت إلا في إطار التقابل المشهور الذي أقامه بين اللغة والكلام. يتحتم علينا إذاً أن نحاول تجاوز النقطة التي توقف عندها سوسور في تحليل اللغة بوضعها نسقاً دالاً.

يجب أولاً أن نفهم كل ما يقتضيه مذهب سوسور في العلاقة بخصوص المفهومين اللذين يهماننا هنا - مفهوم المعنى ومفهوم الشكل. لا يمكن أن نستغرب كثيراً إذا وجدنا العديد من الدارسين يستخدمون مصطلح «العلامة» هذا ببراءة دون إدراك ما يحويه من إكراه بالنسبة لمن يتبناه وفي ماذا سيقحمه مستقبلاً. إن القول بأن اللغة تتكون من العلامات يعني أولاً أن العلامة هي الوحدة السيميائية. يخفي هذا الاقتراح علاقة مزدوجة يجب توضيحها، وهي لا توجد عند سوسور، ونؤكد على

ذلك، ربما لأنه نظر إليها على أنها سهلة، ونصوغها هنا في بداية البحث: مفهوم العلامة باعتبارها وحدة، ومفهوم العلامة بوصفها تنتمي إلى النسق السيميائي.

ينبغي على كل حقل معرفي يسعى إلى الحصول على صفة العلم أن يحدد أولاً ثوابته ومتغيراته، وعملياته ومسلماته، وأن يبين قبل كل شيء وحداته. إن الوحدات في علوم الطبيعة قطع متماثلة مقطعة اصطلاحياً داخل متصل خاص؛ توجد أيضاً في كل علم من علوم الطبيعة وحدات كمية، متماثلة وقابلة للاستبدال. أما اللغة فهي شيء مختلف تماماً، إنها لا تنتمي إلى العالم الفزيقي؛ فلا هي من المتصل، ولا من المتماثل، بل على العكس من ذلك تنتمي إلى اللامتصل واللامتشابه. لذلك تقبل التفكيك والتحليل لا التقسيم؛ فوحداتها عناصر أساس ذات عدد محدود ، كل وحدة مختلفة عن الأخرى، وتتجمع هذه الوحدات لتكوّن وحدات جديدة، وتستطيع هذه بدورها أن تكوّن كذلك وحدات أخرى، كل مرة تكون هذه الوحدات المتحصلة ذات مستوى أعلى. والحالة هذه، فإن للوحدة الخاصة

التي هي العلامة كمعيار حدٍ أدنى: إنه حد الدلالة؛ فلا نستطيع أن ننزل إلى ما دون العلامة دون أن ننال من الدلالة. ستصبح الوحدة هي الكيان الحر، الأصغر داخل نوعه، غير القابل للتحليل إلى وحدة أدنى تكون هي نفسها علامة حرة. إن العلامة إذاً هي الوحدة المحددة بهذه الكيفية، المنتمية إلى الاعتبار السيميائي للغة.

إن إحدى دعاوى سوسور الكبرى هي أن اللغة تشكل فرعاً من سيميولوجيا عامة. ولقد كانت هذه نكبة بالنسبة لسوسور أول الأمر لتصبح مفخرة له بعد ذلك لاكتشافه مبدأ السيميولوجيا نصف قرن قبل أوانه. لقد شق سوسور، وهو يحلل العلامة اللسانية، الطريق مسبقاً لوصف الوحدات السيميائية: فيجب أن تخصص هذه الوحدات من وجهة نظر مزدوجة للشكل والمعنى مادامت العلامة، الوحدة ذات الجانبين بطبيعتها، تقدم نفسها في نفس الآن كدال ومدلول. أود أن أقترح هنا بعض الملاحظات حول كل واحد من هذين المظهرين.

إن الدال ليس فقط متوالية معينة من الأصوات اقتضتها الطبيعة النطقية والصوتية للغة، بل إنه الشكل

الصوتي الذي يشترط المدلول ويحدده، المظهر الصوري للكيان المسمى علامة. إننا نعلم أن كل شكل لساني يتكون في نهاية التحليل من عدد محدود من الوحدات الصوتية، المسمات فونيمات؛ لكن يجب ملاحظة أن العلامة لا تتحلل مباشرة إلى فونيمات، كما أن متوالية من الفونيمات لا تكوّن مباشرة علامة. يقتضي التحليل السيميائي، المختلف عن التحليل الصوتي، أننا نفترض، قبل مستوى الفونيمات، مستوى البنية الفونيمية للدال. يرتكز العمل هنا على تمييز الفونيمات التي تشكل فقط جزءاً، بالضرورة، من جرد اللغة، وحدات مستخرجة بإجراءات وتقنية ملائمة، وتلك البسيطة أو المؤلفة، التي تميز البنية الصورية للدال وتؤدي وظيفة مميزة داخل هذه البنية.

وها هو مثال أو مثالان مختاران من بين أبسط الأمثلة.

يقبل آخر الشكل الاسمي المعرب في اللاتينية، كيفما كانت فئة الإعراب، أحد المصوتات الخمسة: a e i o u ، لكن لا يقبل إلا صامتين وحسب، هما: s، وm،

وقليلاً ما يقبل r، ونادراً جدا l، وكفى؛ فلا يُقبل أيٌّ فونيم أسناني أو أنفي أو حنجري. هنا إذاً اختيار تم داخل جرد الفونيمات الذي تملكه اللغة لتشكيل علامات صورية. وبنفس الكيفية تقبل في آخر الأشكال الفعلية المعربة أربع مصوتات على خمس فقط وهي: a e i o. ولا يوجد هناك u أبداً، أما الصوامت فثلاثة فقط وهي: s,t وm وr في وظيفة خاصة (médio - passif)، ولا يُقبل أيٌّ صامت من الصوامت الكثيرة في هذا الموقع. هذا مثال للانتقائية يخضع للتكوين الصوري للدال اللاتيني. نستطيع أن نستخرج من الفرنسية كذلك عدداً من الخصائص التي تحددها دائماً وظيفة تكوين جزء من دال ما. وهكذا، فالمصوت [عَ] المدون – in (invisible)، مع متغير آلي – in (في in - édit) في بداية سلسلة طويلة من الصفات يوجد بالضرورة في هذا الموقع لأنه يضطلع بوظيفة ما في فئة ما من العلامات، وهي وظيفة السلب.

هناك أيضاً سلسلة من الخصائص التي يمكن أن تستخرج، في كل لغة، من الفحص الدقيق للبنية الصورية للدوال. نصل إذاً في تحليل الدال إلى خلق

مستوى متميز عن مستوى الفونيمات، إنه مستوى المكونات الصورية للدوال. ويمكن أن يذهب بهذا التحليل إلى أبعد حد؛ سيمكن من وضع جرود إحصائية كبيرة، التي ستتطلب بدورها معالجة منطقية ورياضية. ستُحتكم كل لغة في تنظيمها الكامل لتحاليل كهذه، وهكذا سنستخرج الترسيمات التي ستوضح البنية الخاصة بكل لسان. سنقيم إذاً ضمن الاعتبار السيميائي طبقات خاصة ندعوها، ولو بشيء من الثقل، سيميائية لكي نحددها أحسن ونعينها في طبيعتها الخاصة وهي طبقة السيميو - ليكسيمات، التي هي العلامات المعجمية الحرة؛ وطبقة السيميو - مقولات التي هي علامات - فرعية مصنِّفة (سوابق، لواحق إلخ) التي تُوحِّد طبقات كاملة من الدوال، ومن ثمة تُؤمِّن وحدات كبيرة، أعلى من الوحدات المنفردة. وأخيراً، طبقة السيميو - فونيمات التي ليست هي كل فونيمات المدونة المتداولة ولكن، كما أشرنا إلى ذلك، تلك التي تميز البنية الصورية للدال.

لنعتبر الآن المدلول. تتحدد العلامة في رأينا كوحدة سيميائية. وتُقر باعتبارها ذات دلالة داخل عشيرة

أولئك الذين يستعملون نفس اللغة، وتشكل كلية هذه العلامات كلية اللغة.

لا يجب في السيميولوجيا أن يعرّف ما تدل عليه العلامة. يجب ويكفي لكي توجد علامة ما أن تُقر وترتبط بكيفية أو بأخرى بعلامات أخرى. هل يدل الكيان المعتبر؟ الجواب هو نعم أو لا. فإذا كان بنعم يكون كل شيء قد قيل فنسجله. وإذا كان بلا، نرفضه، ويكون كل شيء قد قيل كذلك. هل يوجد في الفرنسية « Chapeau » ؟ – نعم. – « Chamea » ؟ – نعم. – « Chareau » ؟ – لا.

لم يعد الأمر إذن يتعلق بتعريف المعنى مادام ينتمي إلى النسق السيميائي. إن المعيار على صعيد المدلول هو: هل هذا يدل أم لا؟ أن يدل هو أن يكون له معنى لا أكثر. ولا يمكن أن يعبر عن هذا الإيجاب أو النفي إلا أولئك الذين يستعملون اللغة، أولئك الذين تكون هذه اللغة بالنسبة لهم هي اللغة باختصار. نرفع إذاً مفهوم استعمال اللغة وفهمها إلى مستوى مبدأ للتمييز، إلى مستوى معيار. لا يكون للعلامة وجود إلا في

استعمال اللغة، وما لا يدخل في استعمال اللغة ليس بعلامة، وبالتالي لا يوجد. فليس هناك حالة وسطى؛ فإما أن نكون داخل اللغة أو خارجها، « tertium non datur ». وإننا لا نعترض على الكلمات القديمة التي تستمر داخل الاستعمال، ولو أنها لم تعد اليوم قابلة للتعريف أو للتقابل. يكفي أن تكون الكلمة الفرنسية « rez » مرتبطة دوماً بـ « de chaussée » (« rez de - chaussée ») أو « fur » بالتعبير « à mesure » (« au fir et à mesure ») لكي تكونا محققتين بما أنهما لا يستمران إلا في مجموعات قارة ومتوقعة، وبما أنهما يشكلان جزءاً متمماً لعلامات منفردة.

لنعلن إذاً هذا المبدأ: إن لكل ما ينتمي إلى السيمياء كمعيار ضروري وكاف أننا نستطيع تعيينه داخل اللغة وفي استعمالها. تدخل كل علامة في شبكة من العلاقات والتقابلات مع العلامات الأخرى التي تعرّفها وتحددها داخل اللغة. إن من يقول «سيمياء» يقول «داخل – لسانيات». ولكل علامة في ذاتها ما يميزها عن باقي العلامات. أن يكون مميزاً هو أن يكون دالاً.

ينتج عن هذا ثلاث نتائج أساس: أولاً، لا نهتم في السيمياء، في أية لحظة، بعلاقة العامة بالأشياء المشار إليها، ولا بالصلات بين اللغة والعالم. ثانياً، للعلامة دائماً وفقط قيمة نوعية وتصورية. فلا تقبل إذاً المدلول الخاص أو المناسبتي؛ إذ يقصى كل ما هو فردي، ويجب أن تؤخذ المقامات والظروف وكأنها لم تحدث. ثالثاً، إن التقابلات السيميائية ذات طبيعة إثنائية. وتبدو لي الإثنائية الخاصية السيميائية بامتياز في اللغة أولاً، ثم في جميع أنساق السلوك التي تولد داخل الحياة الاجتماعية، والتي تعود إلى تحليل سيميولوجي. وأخيراً، يجب أن يفهم أن العلامات تتهيأ دائماً وفقط في العلاقة المسماة استبدالية. يجب إذاً أن نضمن داخل السيميولوجيا، بالإضافة إلى المقولات المتنوعة للعلامات النماذج والترسيمات التي تتولد بموجبها العلامات وتنتظم، أي الصيغ الصرفية بالمعنى التقليدي (الإعراب، الاشتقاق، إلخ). يمكن أن يثار هنا بالطبع نوع كامل من القضايا، التي لبعض منها أهمية فلسفية. فإذا كان الجرد السيميائي يتضمن العلامة « si » (أداة الشرط)، وجب أن نقبل أيضاً وظيفتها الخاصة التي هي وظيفة

البرهنة، « ... si... afors ». سيكون لهذه الخلاصة أهمية أكيدة، وسيصبح أساس الاستقراء لسانياً قبل أن يكون منطقياً.

تبدو الطبيعة السيميائية مشتركة لدى جميع السلوكات التي تتأسس داخل الحياة الاجتماعية، لأنها كيانات ذات وجهين مماثلة للعلامات اللسانية. وتؤلف هذه الحكاية السيميائية المشتركة بالنسبة لكل مجموعة نسقاً يبقى، في أغلب الحالات، في حاجة أيضاً لاستخراجه.

لكل ما سبق علاقة ببنية العلامة أو بعلاقاتها. لكن ما الأمر بالنسبة للجملة؟ ما الأمر بالنسبة للوظيفة التواصلية للغة؟ على كل حال، هكذا نتواصل بالجمل ولو كان مقتضبة أو نواتية أو غير تامة، لكن دائماً بالجمل نتواصل. ههنا نقطة مركزية في تحليلنا. فخلافاً لفكرة كون الجملة يمكن أن تشكل علامة بالمعنى السوسوري، أو كوننا نستطيع بمجرد تجميع أو توسيع للعلامة الانتقال إلى القضية، ثم إلى أنواع مختلفة من البناء التركيبي، نعتقد أن العلامة والجملة عالمان

مختلفان وأنهما يتطلبان وصفين مختلفين. نقيم في اللغة تقسيماً أساسياً مختلفاً كلية عن التقسيم الذي حاول سوسور أن يقيمه بين اللسان والكلام. يبدو لنا أنه يجب أن نرسم عبر اللغة ككل خطاً يفصل بين نوعين وبين مجالين للمعنى وللشكل، مخصصين بوضع مختلف رغم أننا نجد نفس العناصر في هذا الجانب وذاك، وهذه أيضاً إحدى مفارقات اللغة. هناك كيفيتان بالنسبة للغة لتكون لغة في المعنى وفي الشكل. وقد أتينا على تعريف إحداهما، وهي اللغة بوصفها سيمياء. ويجب الآن أن نعلل الثانية، التي ندعوها اللغة كدلالية. نأمل أن يبدو هذا الشرط الأساسي واضحاً بما فيه الكفاية كي يُسمح لنا باستخدام مصطلحات جد متقاربة، وكي يُمنح لنا حق تخصيصها بتمييزنا لمصطلحي «سيمياء» و«دلالية»؛ حيث لم نستطع إيجاد أفضل منهما لتحديد النمطين الأساسيين للوظيفة اللسانية: وظيفة الدلالة بالنسبة للسيمياء، ووظيفة التواصل بالنسبة للدلالية.

يدخلنا مفهوم الدلالية إلى مجال اللغة وهي في حالة استعمال وفي حالة حركة؛ إذ نرى هذه المرة في اللغة

وظيفتها التوسطية بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان والعالم، بين الذهن والأشياء، نقل الخبر، إبلاغ التجربة، فرض الالتحام، إثارة الجواب، التضرع، الإرغام، باختصار، تنظيم حياة الناس بأكملها. إنها اللغة كأداة للوصف والاستدلال. وحدة الاشتغال الدلالي للغة يتيح توحيد المجتمع والملاءمة مع العالم، وبالتالي اطراد الفكر وتطور الوعي.

والحال أن التعبير الدلالي بامتياز هو الجملة. نقول: الجملة بصفة عامة، دون أن نميزها حتى عن القضية، ولكي نتمسك بالأساس، عن إنتاج الخطاب. لم يعد الأمر يتعلق هذه المرة بمدلول العلامة، لكن أضحى يتعلق بما يمكن تسميته القصد، بما يريد المتكلم قوله، بالتحيين اللساني لفكره. هناك من السيميائي إلى الدلالي تغيير جذري من المنظور: إن كل المفاهيم التي استعرضناها تعود أمامنا، لكن بمعنى آخر ولكي تدخل في علاقات جديدة. يتميز السيميائي بوصفه خاصية للغة، وينتج الدلالي عن نشاط المتكلم الذي يستخدم اللغة. توجد العلامة السيميائية في ذاتها، وتؤسس حقيقة اللغة،

لكنها لا تستوجب تطبيقات خاصة. أما الجملة، تعبير الدلالة، فلا تكون إلا خاصة. بالعلامة نصل إلى الحقيقة الباطنية للغة، وبالجملة نظل مرتبطين بالأشياء خارج اللغة. وبينما يكون للعلامة كجزء مكون المدلول الملازم لها، يقتضي معنى الجملة إحالة على مقام الخطاب وحالة المتكلم. وإذ نكن قدمنا بهذه الكيفية الإطار العام لهذا التعريف، نحاول أن نبين كيف يتجلى مفهوما الشكل والمعنى هذه المرة من زاوية الدلالية.

ملاحظة أولى هي أن «المعنى» (بالمعنى الدلالي الذي تم تخصيصه) يتحقق داخل وبواسطة شكل خاص، إنه شكل المركب، على خلاف ما هو سيميائي الذي يتحدد بعلاقة الوحدة الاستبدالية. من جهة، هناك الاستبدال، ومن الجهة الأخرى الربط والإسناد، تلكم هما العمليتان النموذجيتان والمتكاملتان.

علينا، في مقام ثان، أن نحدد نوع الوحدة الملائمة لهذه البنية الصورية. لقد رأينا أن الوحدة السيميائية هي العلامة. فما ستكونه هذه الوحدة الدلالية؟ إنها ببساطة الكلمة. وبعد كثير من النقاشات والتعريفات حول طبيعة

الكلمة (ملأت كتاباً بكامله) وجدت الكلمة هكذا وظيفتها الطبيعية من جديد؛ إنها الوحدة الدنيا للتبليغ والوحدة الضرورية لترميز الفكر.

إن معنى الجملة هو في الواقع الفكرة التي تعبر عنها؛ يتحقق هذا المعنى شكلياً في اللغة بالاختيار، بترتيب الكلمات، بتنظيمها التركيبي، بالتأثير الذي يحدثه بعضها في بعض. إن الكل محكوم بشرط المركب، بالارتباط بين عناصر القول المخصص لنقل معنى معين في ظرف معين. تكون الجملة دائماً من طبيعة «الهنا – الآن». وتقترن بها بعض وحدات الخطاب للتعبير عن فكرة معينة تهم حاضر متكلم ما. يرتبط كل شكل لفظي دائماً وبدون استثناء، في أي لسان كان، بحاضر ما، إذاً بمجموعة من الظروف تكون كل مرة فريدة، والذي تعرضه اللغة في مورفولوجيا خاصة. إن كون الفكرة لا تجد شكلاً إلا في ترتيب مركبي يشكل شرطاً أولياً ملازماً للغة. يجسد اللساني نفسه هنا أمام مشكل ينفلت منه؛ إذ يستطيع فقط أن يخمّن أن هذا الشرط الضروري علي الدوام يعكس ضرورة لتنظيمنا العقلي. إننا نجد في

النماذج المبنية من خلال نظرية الإعلام نفس العلاقة بين الرسالة والوحدات المحتملة للترميز.

لنحاول الآن توضيح السيرورة التي يتحقق بها «المعنى» في الدلالية. يسود هذا الموضوع خلط كبير، بل أكثر من ذلك مغالطة كبرى بحيث يجب أن نجتهد في اختيار مصطلحات التحليل وحصرها. نؤكد كمبدأ أن معنى الجملة شيءُ آخر سوى معنى الكلمات التي تكونها. إن معنى الجملة (دائماً بالمعنى الدلالي) هو فكرتها ومعنى الكلمة هو استعمالها. يجمّع المتكلم، انطلاقاً من الفكرة التي تكون كل مرة خاصة، الكلمات التي يكون لها في هذا الاستعمال «معنى» خاصاً. بالإضافة إلى ذلك، يجب هنا إدخال مصطلح لم يستدعه التحليل السيميائي؛ وهو مصطلح «المرجع»، المستقل عن المعنى، والذي هو الموضوع الخاص الذي تطابقه الكلمة في محسوس المقام أو الاستعمال. ومع فهمنا التام للمعنى الفردي للكلمات، يمكن بالتأكيد أن لا نفهم، خارج المقام، المعنى الذي ينجم عن تجميع الكلمات؛ إنها تجربة معروفة تبين أن مفهوم الإحالة

أساسي. ومن الخلط المتكرر إلى أقصى حد بين المعنى والإحالة، أو بين المرجع والعلامة، تولدت نقاشات تافهة حول ما نسميه مبدأ اعتباطية العلامة. هل يجب أن يُدخَل أيضاً هذا التمييز، الذي نحققه بسهولة في الدلالة المعجمية، في دلالية الجملة؟ إننا نعتقد ذلك. فإذا كان «معنى» الجملة هو الفكرة التي تعبر عنها، فإن «مرجعها» هو حالة الأشياء التي تثيرها، مقام الخطاب أو الواقعة الذي ترتبط به والذي لا نستطيع إطلاقاً لا توقعه ولا التكهن به. إن المقام، في أغلب الحالات، شرط وحيد، لا شيء يعوّض معرفته، تكون الجملة إذاً كل مرة حدثاً مختلفاً؛ فلا توجد إلا في اللحظة التي قيلت فيها وتمحى في الحال. إنها حدث متلاش. وعلى عكس الجملة التي لا يمكن دون تناقض في المصطلحات أن تقتضي استعمالاً، ليس للكلمات المنظمة في سلسلة داخل الجملة والتي ينتج معناها بالتحديد من الكيفية التي تألفت بها الاستعمالات. سيرتكز معنى الكلمة على قدرته على أن يكون المكمّل لمركب خاص وعلى تأدية وظيفة قضوية ما. إن ما نسميه الاشتراك ليس سوى المجموع المؤمسس، إذا جاز القول، لهذه القيم السياقية، اللحظية دائماً، والقابلة

باستمرار للاغتناء وللاختفاء، وباختصار غير الدائمة، والتي لا تملك قيمة قارة.

يبرز كل شيء بهذه الكيفية الوضع المختلف لنفس الكيان المعجمي، حسب تناولنا له كعلامة أو ككلمة. تنجم عن هذا نتيجتان متعارضتان: فمن جهة نتوفر غالباً على تنوّع كبير من التعابير للتعبير، كما نقول، عن «نفس الفكرة». هناك ما لا أدري من الطرق الممكنة، في ملموس كل مقام وكل متكلم أو مخاطب، لدعوة شخص ما للجلوس، دون الحديث عن اللجوء إلى نسق آخر غير لساني للتواصل، كالحركة البسيطة التي تشير إلى مقعد مثلاً. ومن جهة أخرى، بدخولنا إلى الكلمات يجب أن تخضع الفكرة لمتطلبات قوانين تجميعها؛ هنا، يوجد بالضرورة خليط عجيب من الحرية في التعبير عن الفكرة ومن القيد في شكل هذا التعبير، الذي هو الشرط لكل تحيين اللغة. ومن جراء تلاحمها تكتسب الكلمات قيماً لم تكن تملكها في ذواتها بل والتي تكون فضلاً عن ذلك متناقضة مع تلك التي تملك. إننا نلاحظ تصاهُر تصورات متعارضة منطقياً والتي

أكثر من ذلك تتوطّد بترابطها. وهذا شائع جداً لدرجة أننا لم نعد نشعر به؛ وذلك مثل الالتحام بين « avoir » و« perfre » في « j'ai perfu »، بين « affer » و« venir » في « il va venir »، بين « devoir » و« recevoir » في « il doit recevoir ». يوضح جيداً إجراء المساعدية في الفعل هذا التغيير الذي قد تنتجه شروط الاستعمال حتى في معنى الكلمات التي تستدعي مركبية محدودة. هكذا يكون « معنى » الجملة في كلية الفكرة التي تدرك بفهم شامل. أما « الشكل » فيتم الحصول عليه بالتفكيك التحليلي المتواصل للقول حتى نصل إلى الوحدات الدلالية أي الكلمات. ولا تستطيع الوحدات إطلاقاً أن تفكك إلى أبعد من هذا دون أن تتخلف عن تأدية وظيفتها. هذا هو التمفصل الدلالي.

يعرف مضمون الرسالة ويحدد وينظم بواسطة الكلمات، ويتحدد معنى الكلمات من جهته بالنظر إلى سياق المقام. والحال أن الكلمات، أدوات التعبير الدلالي، هي مادياً « علامات » الذخيرة السيميائية. غير أنه ينبغي أن تستعمل هذه « العلامات »، التصورية في

ذاتها والجنسية واللاظرفية، على أنها «كلمات» لمفاهيم مخصصة دائماً ومعينة وظرفية في استعمالات الخطاب المحتملة. هذا يفسر أن يكون للعلامات الأقل تحديداً داخل الذخيرة السيميائية للغة، نحو «êtr» و«faire» و«chose» و«cafa»، ككلمات الاستعمال الأعلى تواتراً. بالإضافة إلى ذلك يخضع تحويل الفكر إلى خطاب للبنية الصورية للسان المعتبر؛ أي لتنظيم نموذجي يجعل، تبعاً للغة، تارة ما هو نحوي يهيمن، وتارة ما هو معجمي. ومع ذلك أن يكون ممكناً في الجملة «قول نفس الشيء» في هذا الصنف من الألسن أو ذاك هو الدليل في نفس الوقت على الاستقلالية النسبية للفكر وعلى تشكيله المحدود في البنية اللسانية.

لنتأمل عن قرب في هذه الواقعة التي تبدو لنا أنها تبين التمفصل النظري الذي نسعى جاهدين إلى إبرازه. نستطيع تغيير دلالي لغة ما إلى دلالي لغة أخرى، والعكس صحيح «sava veritate»؛ إنها إمكانية الترجمة. لكننا لا نستطيع نقل سيميائي لغة ما إلى سيميائي لغة أخرى، إنها استحالة الترجمة. هنا ندرك اختلاف السيميائي والدلالي.

بيد أن كون الترجمة تظل ممكنة كإجراء شامل هو أيضاً ملاحظة أساسية. تبرز هذه الواقعة الإمكانية التي نملكها للارتقاء إلى ما فوق اللغة، لنتجرد منها، ولنتأملها مع استعمالنا لها في استدلالاتنا وملاحظاتنا. إن ملكة اللسانيات - الفوقية، التي كان المناطقة أكثر تنبُّهاً له من اللسانيين، هي الدليل على الوضع المتعالي للذهن إزاء اللغة في قدرتها الدلالية.

بهذه الكيفية يتنضَّد هذان النسقان في اللغة كما نستعملها. هناك في الأساس النسق السيميائي، تنظيم العلامات وفق معيار الدلالة، إن لكل علامة من هذه العلامات مرجعاً تصورياً وتحتوي في وحدة - فرعية مجموع بدائلها الاستبدالية. تبني اللغة - الخطاب، على هذا الأساس السيميائي، دلالة خاصة، دلالة القصد التي تنتجها مركبية الكلمات، حيث لا تأخذ كل كلمة إلا جزءاً يسيراً من القيمة التي تملكها بما هي علامة. إن الوصف المتميز ضروري إذاً بالنسبة لكل عنصر حسب المجال الذي استُخدم فيه، حسب كونه مأخوذاً كعلامة أو كونه مأخوذاً ككلمة. يجب أن نرسُم، بالإضافة إلى ذلك، تمييزاً داخل المجال الدلالي بين التعددية اللامحدودة

للجمل الممكنة، في نفس الوقت بتنوعها وبالإمكانية التي تتوفر عليها في توليد بعضها البعض، وبين العدد المحدود دائماً ليس فقط لليكسيمات المستعملة ككلمات، بل لأنواع الإطارات التركيبية التي تلجأ إليها اللغة بالضرورة كذلك. ذلك هو النسق المزدوج الذي يستخدم باستمرار في اللغة، والذي يشتغل بسرعة كبيرة وبمهارة فائقة لدرجة أنه يتطلب جهداً طويلاً في التحليل وجهداً طويلاً لكي نتجرد منه إذا أردنا أن نفصل ما يتعلق بأحدهما وما يتعلق بالآخر. لكن في أساس الكل هناك القدرة الدالة للغة التي تسبق القدرة على قول شيء ما.

لقد عدنا، في نهاية هذه الملاحظات، إلى نقطة انطلاقنا، إلى مفهوم الدلالة. وهو ما يبعث في ذاكرتنا كلام الشيخ هيراقليط الواضح والملغز، الذي أضفى على كاهن ديلفز Delphes الصفة التي نضعها في عمق أعماق اللغة Oute légei, oute kryptei «إنها لا تقول، ولا تخفي»، affa semamei «لكنها تدل».

* * *

الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا

جـــان مولـيـنو

ترجمة سعيد بنگراد

تقديم

إذا أمكن الحديث عن وجود أصلي لكل ظاهرة، فإن الوجود الأصلي المحايد في كل عملية تدليل يتشكل من العناصر المحددة للماهيـة الوجودية للظاهرة في ذاتها، وهي العناصر التي لا يمكن التخلص منها دون المساس بالجوهر المحدد لهذه للظاهرة. إن هذا المبدأ المحدد لوجود

الظواهر قابل للتعميم على كل الأشكال التعبيرية والوظيفية التي يتوسل بها الإنسان من أجل التواصل وإنتاج الدلالات: هناك لحظة أولى للتعيين المرجعي «المحايد»، وهناك لحظة ثانية خاصة بإنتاج الدلالات المرتبطة بخصوصية الفعل المندرج ضمن وضع ثقافي خاص. إن الوجود الأول يشير إلى المعنى المباشر الذي يمكن اعتباره قاسما مشتركاً لكل الدلالات التي تتبناها مجموعة لغوية ما، في حين يمكن التعامل مع المعاني الثانية باعتبارها قيماً مضافة تعد نتاجاً للوضع الخاص للإبلاغ. يطلق على الأول الدلالة التقريرية ويطلق على الثانية الدلالة الإيحائية. إن الأمر يتعلق بمستويات للدلالة. والحديث عن «المستويات» معناه أن لا وجود لظاهرة تدل من خلال مستوى واحد، كما لا يمكن الحديث عن معنى واحد ووحيد. إن هذه المستويات تشير إلى وجود مسير تأويلي يقود من الأصل الأول المشترك إلى العنصر الدلالي الموغل في الخصوصية لارتباطه بسياق خاص..

ومن هذا المنطلق، فإن التقرير يشكل، بلغة بسيطة،

الحد الأدنى الدلالي الذي يسمح بتحديد شكل أولي سيكون هو المنطلق نحو تحديد الأشكال الثانوية الأخرى.

إن هذا الأمر لا يتعلق فقط باللسان وقوانينه، إنه يتجاوزه ليشمل كل الظواهر الأخرى: إن البعد الدلالي داخل الجسد الإنساني مثلا يتحدد من خلال مجموعة من الإيماءات التي لا تقوم إلا بضمان استمراريته في الوجود. إلا أنه بالإمكان الحديث عن أبعاد أخرى هي الأبعاد الثقافية المشكلة لمستوى دلالي ثان، ولا تدرك هذه الأبعاد إلا من خلال تحديد المضمون الثقافي الذي تؤول عبره. ونفس الشيء يمكن قوله عن الصورة واللوحة ومجمل الموضوعات التي تؤثث هذا العالم.

وإذا أخذنا اللسان في الاعتبار- لكونه يمثل أرقى شكل داخل الأنساق التواصلية والدلالية- فإن نسق اللغة التقريرية سيكون هو الأصل وهو المنطلق. إنه كذلك لأنه يشكل القاعدة الثابتة لكل الدلالات التي تمنح لعلامة لسانية ما. فما دامت المعاني الثانية هي قيم إضافية تمنح للوحدات اللسانية، فإن وجود نواة دائمة أمر في غاية الأهمية. فتعريف كلمة ما يشكل المدخل الثابت إليه

تضاف المعاني الأخرى، أي السياقات التي ستشكل لاحقا الذاكرة الحية لهذه الوحدة اللسانية. فأن تدل الشجرة مثلاً على الأصل أو على الخصوبة أو على رموز دينية أخرى، فإن ما هو أساسي في كل هذه الدلالات يتشكل من المدخل الأول الذي يغذي مجمل التحققات الأخرى.

وهذا ما يحاول المقال الذي نقدمه لقراء العربية توضيحه وتبيين كل الإشكالات المرتبطة به وكذا الحقول التي تغطيها كلمة إيحاء. فالمقال رصد لحياة هذا المفهوم ورصد لتطوره التاريخي بدءاً من الفلسفة السكولائية مروراً بالنحو المعقلن وصولاً إلى أحدث تيار جعل من الإيحاء مركز اهتمامه المطلق ونعني به السميولوجيا.

والمؤلف باحث فرنسي مشهور له إسهامات كبيرة في السيميولوجيا واللسانيات ودراسة الشعر والبلاغة.

الترجمة

1 - لقد استعير مفهوم الإيحاء من اللسانيات، وغزا

ميادين كثيرة ولاقى نجاحاً كبيراً إلى الحد الذي جعل من استعماله يشمل الأسلوب الصحفي ذاته. إن هذا النجاح يعد تكريسا باهرا لكلمة تقنية في أصلها. وعلى الرغم من ذلك، فإن مونان كان على حق حين كتب سنة 1963 قائلاً: «إن كلمة إيحاء تعد من أقدم المصطلحات التي عرفها المنطق السكولائي شأنها في ذلك شأن كلمة تقرير. وقد ضمتهما اللسانيات إلى مصطلحيتها الحديثة في آن واحد»[1]. إن هذا النجاح محير حقاً، بل يمكن القول، ونحن نعاين انتشار هذا المفهوم على هذا النطاق، وجوده.

ولكن ألا يؤدي الاستعمال المفرط لهذه الكلمة إلى الإساءة إليها؟ إن هذه الملاحظة تثير الانتباه والقلق في الوقت ذاته، فلا يسعنا، أمام هذه التعاريف المتعددة والمختلفة لكلمة إيحاء، إلا أن نشاطر مارتيني رأيه حين يقول «ليس من السهل أن نحدد بدقة كل الحقول الدلالية التي تشملها كلمة إيحاء»[2].

ويعتبر البحث الذي سنقدمه هنا، محاولة لإعادة بناء السيرورة التي عرفها تاريخ الإيحاء، تلك السيرورة

التي قادته من الفلسفة السكولائية إلى اللسانيات ثم إلى علم النفس والأدب. ولعلنا بهذا العمل نستطيع أن نبين أن الغموض الذي يكتنف هذا المصطلح يكمن في وجود حقائق وقضايا متنوعة تغطيها نفس الكلمة.

2 - إن كلمة إيحاء تعود إلى الفلسفة السكولائية، فـ«المفاهيم المجردة، كما يرى ذلك ماريتان، هي دائما مفاهيم مطلقة، بمعنى أن الشيء الذي تقوم بتمثيله في الذهن هو تمثيل يتم على شكل مادة (...) (البياض، الإنسانية)، أما المفاهيم «المحسوسة»، فهي إما مطلقة، إذا كان الشيء الممثل حاضراً في الذهن على شكل مادة (الإنسان، هذه الشجرة)، وإما إيحائية، إذا كان الشيء الممثل حاضراً في الذهن على شكل حادثة محددة وموحية بموضوع ما [بمعنى أنها تعرف بنفسها وبغيرها في نفس الوقت] (أبيض، أعمى). إن المفاهيم الإيحائية تحيل في الذهن أولاً وأساساً على نفس الشيء (على شكل أو على تحديد معين) الذي يمثله المفهوم المجرد الذي يطابقها بشكل عرضي، أي الذات (المادة) التي يسمها هذا التحديد أو هذا الشكل العرضي»[3].

وبنفس المعنى يتم استخدام مفهوم الإيحاء في النحو العام العقلاني: فالاسم يدل على كل الوحدات الاسمية القادرة على الاكتفاء بذاتها. والحال أن هناك، حسب أرنود ولانسلو، أسماء ليس بإمكانها أن تستعمل داخل الخطاب بشكل معزول على الرغم من أنها تعين وحدات، فهي في حاجة إلى أن تضاف إلى أسماء أخرى: فـ «ما يجعل الاسم عاجزا على الاكتفاء بذاته، هو كونه، يحيل في ذات الوقت على دلالته الخاصة، ويحيل على دلالة أخرى غامضة يمكن أن نطلق عليها إيحاء، ذلك الشيء الذي صيغت الدلالة الأولى من أجله. وهكذا، فإن الدلالة المميزة «لأحمر» هي «الحمرة»، إلا أن أحمر لا يدل على الحمرة إلا من خلال تحديد الكيان التي تنطبق عليه الحمرة. ومن هنا، فإن «أحمر» لا يمكنه أن يستمر في الوجود وحده في الخطاب، وذلك لوجوب التعبير، داخل هذا الخطاب، عن الكلمة التي تدل على هذا الكيان»[4].

وعلى هذا الأساس سيكون للنعت دلالتين مختلفتين: أولا دلالة الشكل، وهو ما نسميه اليوم

بالتقرير، ثم التعيين الغامض للذات ثانيا، فحين أقول «الفرس أبيض»، فإن كلمة «أبيض» هنا توحي بالفرس، بمعنى أنها تشير، من تلقاء نفسها، إلى الذات التي تعود إليها بشكل لا فكاك منه، ذلك لأننا لا نستطيع استعمال كلمة «أبيض» وحدها داخل جملة.

ومن هنا كان استعمال الإيحاء مرادفا لمصطلح «المفهومية». فبما أن المفهومية هي مجموع الخصائص الأساسية لتصور ما، فإنها تقاس، حسب غوبلو، بعدد الجمل الممكنة التي يشكل المفهوم موضوعها. وعلى هذا الأساس ستقاس «مفهومية» المفهوم «إنسان»[5] انطلاقاً من مجموع الجمل المبنية على نموذج «الإنسان حيوان»، «الإنسان عاقل». والحال أن كل محمول يمتلك، حسب التحليل السابق، بعداً إيحائياً لأنه يحيل، بشكل غامض، على الذات. إن إيحاء مفهوم ما - باعتباره مجموع المحمولات التي توحي به - هو إذاً المعادل الدقيق للمفهومية. لقد كتب ماريتان يقول «لقد استخدم الكثير من المناطقة المعاصرين، وخاصة الإنجليز منهم، كلمة تقرير كمرادف للماصدق أما الإيحاء فقد استخدم كمرادف للمفهومية»[6].

ولكن، وكما هو معروف، فإن المناطقة الإنجليز، أمثال «جان ستيوارت ميل»، أو «كاينز»، لم يكونوا يتحركون داخل تقليد بعيد عن فلسفة «المفهوم». فعند ج. س. ميل مثلاً، لا وجود لحالات وعي يمكن اعتبارها الوقائع الوحيدة المؤدية إلى تكوين وعي خاص بالمضمون. فلديه، كما لدى هيوم، ليس هناك سوى معطيات خاصة، أما الأسماء، باعتبارها صوراً مولدة، فهي نتاج تراكب وتراكم لمعطيات خاصة.

وعليه، فإن المفهومية - أو الإيحاء - سواء كانت كلية أو نهائية، ضمنية أو ذاتية، حسب تمييزات ميل، يتم إدراكها دائماً انطلاقاً من الجمل - حالات الوعي - المتحققة أو المحتملة، التي يمكن بناؤها انطلاقاً من اسم يمنح لموضوع.

إن المشكل الرئيس للمنطق يكمن إذاً في التمييز بين المفهومية الدنيا التي تسمح بإعطاء تحديد صحيح لهذا المفهوم، وبين المفهوميات الأخرى الأكثر شمولية والتي تحتوي المفهوميات السابقة. ووفق هذا التصور يقابل كاينز الإيحاء بالمفهومية؛ فالمفهومية هي مجموع

الخصائص التي يمكن منحها لمفهوم ما، في حين يشكل الإيحاء مجموع الخصائص التي تستخدم في تحديد المفهوم[7]. ولكن الإيحاء، كما يلاحظ ذلك ماريتان، ينظر إليه دائما انطلاقا من جهة نظر إسمانية : إن مقولة الإيحاء، كما حددها المناطقة الإنجليز، تفترض، في نهاية المطاف، وجوب اختصار المفهوم فيما نفكر فيه حالياً وبشكل صريح باعتباره مجموعة من الملاحظات أو الطبائع التي تساعدنا في تحديد مضمونه[8].

فلن تكون الدلالة الإيحائية إذاً، حسب كاينز، معادلا لتعريف ماهية، ولكنها تشير إلى تعريف مؤقت فقط. وهو المنظور الذي تبناه غوبلو في تمييزه بين المفهومية، أو الإيحاء الموضوعي، أي «مفهومية عقل يعرف كل الحقيقة عن موضوع ما»، وبين الإيحاء الذاتي أي «مجموع الصفات التي ينظر إليها شخص ما في لحظة ما باعتبارها متضمنة في دلالة هذا الاسم»[9].

لا شيء لحد الآن يشير إلى الإيحاء كما يتم تعريفه حاليا. فداخل المنطق ذاته سيحدث انزياح بالغ الأهمية، وهو انزياح سيمكننا من الانتقال إلى التصورات الحديثة

للإيحاء. إن الأمر يتعلق، إذا جازالتعبير، بصراع بين التأويل المفهومياتي والتأويل الماصدقي للإيحاء. صراع كانت نتيجته انتصار التأويل الماصدقي. إن مفهوم الإيحاء في التأويل المفهومياتي للمنطق، ينظر إليه في علاقته بالخصائص التي تميزه، أما في التأويل الماصدقي فينظر إليه في علاقته بالكيانات التي ينطبق عليها. ولقد انحاز مناطقة القرن التاسع عشر للتأويل المفهومياتي «إن الماصدق الخالص لايمثل أي شيء يمكن التفكير فيه أو تخيله»[10]. إلا أن المنطق الرمزي لا يخفي ميله نحو التأويل الماصدقي، فداخل هذا المنطق يتم تحليل القضايا بإحالتها على ما صدقيتها. فجملة من قبيل: «بيير فان» سينظر إليها باعتبارها: العنصر «أ» ينتمي إلى المجموع «ب».

ولقد تبنى المنطق المعاصر، استناداً إلى مقترحات ليبنتز، تأويلاً ماصدقياً لهذا المفهوم. فما يسمح بتحديده هو ماصدقيته، أي التقرير حسب المناطقة الإنجليز. لكن هذا التقرير نفسه، ينظر إليه من زاوية تجريبية : فما تقرره جملة ما، حسب روسل، هو موضوع محدد. فالجملة

التالية: «الملك الحالي لانجلترا» مثلا تقرر شخصاً محدداً[11] (وقد لا تعين في بعض الحالات أي شيء، مثل الجملة التالية: «الملك الحالي لفرنسا»).

إن كل الشروط متوفرة إذاً لكي يحدث انزلاق في زاوية الرؤية، بحيث سيتم استبدال الإيحاء في استعماله المشروع بمفهوم التقرير: فما هو «واقعي» هو الموضوع المقرر، بخصائصه الأساسية كما أثبتها التقصي العلمي، أو اتفاق العقليات. أما الإيحاء فسيكون ذلك الجزء الذاتي من التقرير.

3 - ولكن الإيحاء، وقبل أن يتم هذا التحول الجذري تحت تأثير علم النفس خاصة، حافظ ولمدة طويلة، على جزء من معناه التقليدي. ويبدو أن بلومفيلد وهلمسليف، استنادا إلى تصورات مختلفة، ظلا وفيين للتصور المنطقي لهذا المصطلح، وحاولا نقله إلى اللسانيات. فمن المعروف أن دلالة شكل لساني ما، عند بلومفيلد، تتحدد بكونها «الوضعية التي يتم استعمال هذا الشكل فيها، والجواب الذي يحدثه عن المتلقي»[12]. لذلك فإن الفرضية الأساس للسانيات - تتميز مجموعات لغوية

بعينها بامتلاك تعابير لسانية متشابهة من حيث الشكل من حيث الدالة - تقتضي بأن كل شكل لساني يملك دلالة قارة ونوعية[13]. وتشكل هذه الدلالة الوضعية (أو قسم من الوضعيات بتعبير بريتو) الذي يقوم داخلها المتكلم، من خلال هذا الاسم عملياً، بتعيين الموضوع المتطابق معها.

استنادا إلى هذا، يصرح بلومفيلد بأن التقرير في الرياضيات محدد بدقة[14]. فكلمة «قلم الرصاص» تقرر موضوعاً داخل وضعية محددة (أو حسب بريتو، قسماً من الموضوعات داخل قسم من الوضعيات).

وعليه فإن التقرير من هذه الزاوية، لا علاقة له بـ«مفهومية» مفهوم قلم الرصاص. لذا يمكننا القول بأن الدلالة الوحيدة هي تلك التي يقدمها القاموس[15]. إلا أن هذه الدلالة ذاتها ليست بسيطة. فمن الضروري تمييزها عن الدلالة العادية أو المركزية (كلمة رأس تعين رأس جان أو بول) وعن الدلالة الهامشية والاستعارية التي لا نلجأ إليها إلا إذا رفضت وضعية محددة الدلالة المركزية، فعندما نقول «العجوز السيد سميث ثعلب»،

سنكون مضطرين لإعطاء تأويل استعاري لكلمة «ثعلب» وذلك لوجود كلمة «سيد».

بالإضافة إلى السبب الأول المولد للااستقرارية الدلالة، هناك سبب ثان لهذه اللاستقرارية يسميه بلومفيلد «الإيحاء». ويجب أن نحترس من إعطاء تصور بلومفيلد للإيحاء تفسيرا سيكولوجيا، وهو التفسير الذي يجعل من هذا التصور معادلا للمعنى الذي يمنح له راهنا «كل ما تستطيع هذه الكلمة أن توحي به، أو تشير إليه، أو تستدعيه بطريقة واضحة أو غامضة عند مستعمليها»[17]. فما الذي يفسر خيانة بلومفيلد لتصوره اللاذهني؟ ففي الفقرات 9-9 و9-10 و9-11 من كتابه حاول بلومفيلد دراسة ثلاثة أنواع من الإيحاءات:- مستويات اللسان - الطابوهات اللسانية - درجة كثافة الأشكال اللسانية. ففي الفقرة الأولى يقدم لنا المستوى الاجتماعي للمتكلم باعتباره منبعاً رئيساً للإيحاء، فهناك أشكال لا تستعملها إلا الطبقات المحظوظة أو مجموعة من المزارعين. إلا أنه لا ينفي وجود أشكال جهوية وأشكال عتيقة وأخرى تقنية وبعض الحذلقات

اللسانية «المميزة»، والأشكال المستعارة من اللغات الأجنبية والأشكال السوقية.

وحسب بلومفيلد، فإن كل شكل له، في نهاية الأمر، نكهته الإيحائية الخاصة، فالأمر لا يتعلق هنا بدلالة كلمة، ولكن يعود إلى قيمة استعمالية لا يدركها إلا المستمع الذي لا ينتمي إلى المجموعة التي ينتمي إليها المتكلم. إن ما يدرسه هنا بلومفيلد هو تلك اللغات الخاصة التي سبق لفوندرياس أن درسها[18]، إلا أن بلومفيلد يقوم بتعميم حقل تطبيقاها: إن كل شكل داخل مقام محدد، يمكن أن يظهر لمستمع ما كمالك لهذا الإيحاء أو ذاك.

إن هذه القيم الثانوية المضافة إلى الدلالة ليست قيماً بالمعنى السوسيري، ولكنها قيم استعمالية إذا جاز التعبير. فقد يحيل شكل ما - بالمعنى التقني للكلمة - عند مستمع ما، على مستوى معين للسان، أي لسان خاص. فكلمة « cluade » تملك، بالإضافة إلى دلالتها الأولية، دلالة أخرى غامضة، توحي بالاستعمال السوقي عند الطلبة. وإذا أخذنا المثال الذي يقدمه يلومفيلد

بالاعتبار، فإن «شكلاً يستعمله متكلمون سيئوا التربية، سننظر إليه باعتباره سوقياً وقبيحاً وعامياً»[19].

وفي نفس الإطار يقوم بلومفيلد (9-10) بدراسة ظواهر أخرى، ويتعلق الأمر بمختلف الطابوهات اللسانية. فهناك بعض الأشكال أو التعابير التي لا يجب استعمالها. وعدم تلاؤم هذه الألفاظ يمتد من أبسط التمييزات الاستعمالية، إلى الحظر الكلي. ولهذا السبب، فإن الإيحاء ليس له علاقة مباشرة مع الدلالة، فهو يحيل على قسم من المقامات والاستعمالات الاجتماعية التي يتمتع فيها استعمال هذه الكلمة أوتلك بإيحاء خاص، أي ينتمي إلى سجل آخر من سجلات اللسان.

وانصب اهتمام بلومفيلد، في الفقرة الأخيرة من كتابه، على دراسة نوع ثالث من الإيحاءات، وهو الإيحاء القائم على درجة الكثافة لشكل لساني ما: إن التعجب والاستفهام والأصوات المحاكية واللعبة الصبيانية أو الأشكال التحبيبية يمكن تصنيفها ضمن نفس الخانة: «أبي» «أمي» لهما إيحاء صبياني، إلا أن الإيحاء، وكما هو واضح من هذا المثال، لا ينظر إليه

انطلاقا من التداعيات الفردية أو الذاتية، وبلومفيلد نفسه لا يكترث لهذا المظهر من الأشياء. فإذا نطقت أمام مستمع راشد: «بابا» «ماما»، فإنه سيخمن أن الأمر لا يتعلق بالشكل المطلوب، إن هذه الكلمة تنتمي إلى اللغة الصبيانية. ويمكن لهذا المستمع أن يؤول استعمالي لهذه الكلمة وليس لكلمة أخرى. إلا أن الأمر يتعلق باستعمال معترف به من طرف الأخرين ولا يستدعي أي مضمون بسيكولوجي أو ذاتي.

لقد كتب بلوموفيلد قائلا «لكل شكل لساني في نهاية الأمر، نكهته اللسانية الخاصة عند مستعملي لسان معين، وهذه النكهة يمكن بدورها أن تتغير أو تقصى عند كل متحدث، وذلك بفعل الإيحاء الذي يلحق شكلاً ما من خلال التجربة الفردية»[20]. ولا تمكن، حسب بلومفيلد، دراسة هذه الإيحاءات لأنها غير محدودة العدد والحجم. والنماذج الإيحائية التي قام بدراستها بتدقيق تعود إلى ظواهر جماعية. أما الظواهر الأخرى التي لا تخص سوى الفرد المعزول، فإن بلومفيلد قد أهملها وذلك استناداً إلى فرضياته اللاذهنية.

ورغم ذلك، وحتى في حالة الإيحاء الفردي، فإن زاوية النظر ستظل واحدة، فالمستمع عندما يلتقط كلمة ما ، فإنه سيصنفها مباشرة داخل سجل مستويات اللسان التي تمتد من الأقسام الأكثر شمولية، أي ما يتقاسمه المتكلم مع المجموعة اللسانية، إلى الأقسام الأشد دقة، أي ما يمكن أن نسميه بسجله الخطابي الخاص.

ونحن، في الحالة الأخيرة هذه، أقرب إلى المعنى المعاصر للإيحاء. ومن حقنا أن نتساءل: ألا يكون بلومفيلد قد سقط، دون أن يدري، في المعنى المبتذل للإيحاء العاطفي؟ وإذا كان الأمركذلك فإن صعوبة تحليلاته، تعود ، دون شك، إلى تضافر تصورين للإيحاء باعتباره مستوى لساني وباعتباره قيمة ذاتية. ففي نهاية تعداد أنواع الإيحاءات سنحصل على سلسلة من السجلات المتنوعة والمتعددة متقاطعه فيما بينها وتغطي، في مجملها ، كل خطابات مجموعة لغوية معينة. وفي هذا الإطارالعام تستطيع الإيحاءات، منظوراً إليها في كليتها ، أن تنفصل عن المعنى التقريري[21]. وهذا ما يؤكد الصعوبات التي تواجه عملية تشكيل الشبكة

التامة لكل السجلات التي تسمح بإبراز كل استعمالات الكلمات عند مجموعة لغوية معينة.

4 - ونعتقد أن الأمر يتعلق بالمشكل ذاته الذي حاول هلمسليف، تحت تأثير مباشر من بلومفيلد، إيجاد حل له استنادا إلى نفس المقولة. فالفصل 22 من كتابه: prolégomenes à une théorie du langage، يصف ما يسميه هلمسليف بسيميائيات الإيحاء. إن ما يدعو إلى تأسيس هذه النظرية هو تنافر النصوص. فغاية اللسانيات تتحدد، من جهة النظر المنطقية التي يتبناها هلمسليف، في «إيجاد وسيلة تمكننا من تقديم وصف منسجم وشامل لنص ما»[22]. ففي مرحلة أولى من التحليل سنفترض أن النص كيان منسجم من الناحية اللسانية، وهذا الافتراض قائم على التمييز السوسيري بين اللسان والكلام، فاللسان «داخل مجموع الوقائع المتنافرة للغة»، ذو «طبيعة منسجمة»[23]. وعن طريق التجريد وحده تم استخراج وبناء هذا المستوى النسقي الذي يعد وجوده ضمانة لدراسة الظواهر اللسانية دراسة علمية. إن الكلام فردي، أما اللسان فهو كيان اجتماعي، وهذا ما يفسر

كون أن أتباع سوسير المباشرين توجهوا نحو دراسة الأسلوب، أي دراسة العلاقات القائمة بين الفكر واللسان، ما يتعلق بدراسة «التعبيرية الشخصية»، وبكلمة واحدة حاولوا دراسة سيكولوجية اللغة، لأن اللغة تأخذ في الاعتبار العلاقة بين نسق وفرد. فإذا كانت اللسانيات لا تتحدد إلا من خلال اللسان، فإن المسألة ستنحصر في فهم لماذا يتجسد اللسان في متكلمين أفراد. ولن نبالغ إذا قلنا إن أتباع سوسير سقطوا في النزعة السيكولوجية لأنها كانت الوسيلة الوحيدة التي تمكنهم من تحديد مكانة ووظيفة للمتكلم الفردي. ولعل هذا راجع إلى كونهم أعطوا قيمة كبيرة للثنائية السوسيرية «لسان /كلام».

إن المسألة تطرح بالصيغة التالية: ألا يوجد هناك شيء آخر يتوسط اللسان وتعددية الكلام الفردي؟ إنها العودة من جديد إلى مستويات اللسان التي يصادفها، حسب هلمسليف، كل محلل بمجرد تخليه عن فرضية انسجام النص. وكل الأمثلة التي يقدمها هلمسليف تقود إلى مقولة «مستويات» اللسان[24]. سواء تعلق الأمر

بالأشكال الأسلوبية (الشعر/ النثر) أو تعلق الأمر بالأساليب (أسلوب مبدع، أسلوب محاكي) أو تعلق بهرمية الأساليب (راق، وضيع) أو تعلق بالسند (كلام /كناية) أو تعلق بالنبر (غاضب، فرح)، أو تعلق بالاصطلاحات اللغوية (من النوع المحلي، الألسنة الخاصة، اللغات الوطنية، اللغات الجهوية، فيزيونومية الخطاب فيما يتعلق بالصوت).

«إن ما يتم تأكيده هنا لا يتعلق بتحديد شكلي لهذه المستويات ومحاولة حصرها حصراً شاملاً، وإنما يتعلق بوجود هذه الوقائع ذاتها وتنوعها»[25]. فما يبدو من خلال تعداد الأنساق المختلفة التي تعايشت داخل نص واحد، هو أن هذه الأنساق ليست دلالية بالمعنى الحصري للكلمة، فهلمسليف لا يشير إلى الإيحاء نهائياً عندما يؤكد في مقاله «من أجل دلالة بنيوية» أن البحث عن دلالة كلمة معينة لا يتم من خلال وصف علمي للأشياء المثارة وإنما يجب البحث عنه في «التقديرات التي تتبناها مجموعة لغوية ما، والانطباعات الجماعية والرأي الاجتماعي»[26]. إن كلمة «فرس» أو «كلب» كلمتان غنيتان بمعان مختلفة في حضارتين ولسانين

مختلفين. إلا أن هذه الاختلافات تنتمي إلى مدلول الكلمة، وهي لذلك لا تستدعي أي إيحاء.

وعكس ذلك، فإن الطابو اللساني - الذي يحرم استعمال كلمة «كلب» داخل مجموعة اجتماعية معينة، أو في إطار ظروف معينة - ينتمي إلى الإيحاء.

استنادا إلى ذلك يمكن القول بوجود حقل «للدلالة» لا ينتمي إلى الدلالة بالمعنى الحصري للكلمة، نسميه «إيحاء». إن مبدأ الشمولية، حسب هلمسليف، يقتضي ألا نبقى في حدود الأفق الذي يكون فيه النسق متكونا من سيميائية محددة بالمعنى الهلمسليفي الدقيق لهذه الكلمة، أي «وجود تراتبية تكون أجزاؤها قابلة لتفكيك لاحق في أقسام محددة من خلال علاقات متبادلة»[27] بحيث إن كل عنصر من عناصرالنص المحصل عليه من خلال تحليل نُظر إليه باعتباره منسجما في مستوى تجريدي أول، يجب ربطه بمجموع المستويات المحددة سابقا لا بعنصر واحد فقط: إن جملة ما تنتمي في الآن نفسه إلى أسلوب بعينه وإلى شكل أسلوبي بعينه وإلى نبرة بعينها إلخ[28].

فكيف نستطيع، ونحن نحلل نصاً معيناً، استخراج العناصر الإيحائية، أي الأجزاء الخاصة بكل قسم (ما سميناه بالمستويات)، والوحدات الناتجة عن تآلفاتها[29]؟ من الصعب تأويل كتابات هلمسليف، ولا نضمن إعادة بنائها. ويبدو أن نقطة الانطلاق تكمن في إمكانية ترجمة نص مكتوب بمستوى معين إلى نص مكتوب بمستوى آخر. «إن كل مشتقات نص (فقرة مثلاً) - كيفما كان شكلها الأسلوبي، أسلوب، نوع، مادة، نبرة لسان محلي وطني أو جهوي - يمكن ترجمتها إلى أسلوب آخر»[30].

وتلك هي النتيجة المتولدة عن الطابع الخاص للسان، الذي يمكن أن نترجم إليه كل اللغات الأخرى، وكل السيميائيات الأخرى». إن الألسنة وحدها قادرة على أن تعطي شكلاً لأي معنى»[31]. وعلى هذا الأساس لن يكون هناك استبدال بل تعويض للعلامات باعتبارها مرتبطة بعناصرها الموحية وذلك لأن الاستبدال يستدعي تطابقا بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، وليس هناك في حالة ترجمة مستوى إلى مستوى آخر تغيير

مطابق على مستوى المضمون، إن الأمر يتعلق حقا باستبدال محدد «كنقيض للتعاوض»[32].

إن الموحيات عناصر (أجزاء عند هلمسليف) موجودة في الوحدات اللسانية: كلمات أو جمل (موظفات) بحيث إن هذه الوحدات يمكن أن يستعاض عنها بوحدات أخرى (تعاوض متبادل) تنتمي إلى مستويات أخرى، أي تترجم إلى هذه الوحدات. وهذا التعاوض ممكن في حالة استنباط هذه العناصر، أي عندما يتم تحليلها (وليست مقصاة، كما في النص الفرنسي ص 159).

ورغم ذلك فإن هذه الخاصية غير كافية من أجل تحديد الموحيات، فلا بد من إضافة الشروط التي ترتبط وفقها العناصر المشار إليها بمستوى التعبير ومستوى المضمون. فنظام الكلمات، وهو نظام خاص في بعض الجمل الثانوية، يتمتع بنفس الخصائص التي يتمتع بها الموحي - يمكن استبدال الجملة الثانوية والجملة الرئيسية بعضهما ببعض، باعتبارها جملا، عندما يتم استنباط نظام الكلمات - إلا أن هذا النظام لا يرتبط إلا بمستوى

واحد للغة وهو مستوى التعبير[33]: إنه إشارة وليس موحى.

وعليه، علينا أن نتحاشى الخلط بين الأشياء. فإذا كان هناك دليلان لا يختلفان إلا بموحياتهما، فإنهما لا يشكلان سوى تنويع، ولكن وضع هذا التنويع أي وضع هذه المتغيرات مختلف عن وضع المتغيرات التي يتم استخراجها من الأساليب اللسانية المعتادة، ولا يمكن دراستها إلا داخل هذه الأساليب[34].

وبصفة عامة، فإن دراسة الموحيات يجب أن تتم إذاً خارج لسانيات التقرير التي أرسى قواعدها هلمسليف في كتابه السابق الذكر، أي يجب أن يتم في إطار نظرية أكثر شمولية. إن الموحيات تعد مضمونا يتحقق تعبيره من خلال اللغات التقريرية، إنها تشكل بذلك مضموناً سيميائياً، وليس مضمونا للسان. ذلك أن مستويي التعبير والمضمون يتطابقان وذلك خلافاً لما هو موجود في اللسان (أي أن هناك تطابقاً بين وحدات التعبير ووحدات المضمون)[35]. وحسب المثال الذي يقدمه هلمسليف، فإن الترسيمة أو الترسيمات أو

الاستعمالات اللسانية التي نسميها «لساناً فرنسياً» هي التعبير عن كل ما يوحي بالصفة «فرنسي»[36]. وبالفعل بإمكاننا أن نترجم اللغة الفرنسية إلى لغة أخرى، وحينها يمكن أن نحدد موحيات اللغة الفرنسية عن طريق التعاوض.

لقد كان لهلمسليف الفضل، ويجب أن نعترف له بذلك، في إرساء قواعد استخراج وتحديد الإيحاء، وهي قواعد تتسم بالمنطقية وانسجام النظرية. وهذا أمر يبدو من خلال تمييزه بين الخطاطة والاستعمال اللسانيين، وهو تمييز قائم على الرغبة في تبني مقاربة محايثة للموحيات.

فلنبدأ أولا بتحليل الخطاطة اللسانية، أي التراتبية ذات الطبيعة اللسانية التي تكون هذه الخطاطات؛ «يجب تحليل الموحيات على أساس وظائفها المتبادلة وليس على أساس مستوى المعنى المضموني الذي يمنح لها»[37]. ولن نهتم بالاستعمال الذي تخضع له الموحيات. أي التراتبية الخارج/ لسانية، إلا في مرحلة ثانية. ويبدو أن هذا الطابع الجوهري للأساليب اللسانية، واستخراج الوحدات

عن طريق الاستبدال يمنعنا من القيام بأي تأويل اجتماعي أو نفسي، على الطريقة البارثية مثلا لنظرية هلمسليف.

ومع ذلك، هل يمكننا القول إن هذه النظرية صالحة ولها بمردودية محترمة؟ يجب الاعتراف أولاً أن هلمسليف وأتباعه لم يقدموا أي تحليل للموحيات. فهل هذا مجرد صدفة؟ إذ انطلقنا من الأسس المقترحة، فإننا لن نصل إلا إلى نتائج شبه توتولوجية: فمجموع الصيغ التي تميز، «فرنسية» مرساي هي التعبير عن موحٍ «فرنسية مرساي»، تماما كما هو الحال مع مجموع الصيغ التي تميز الأسلوب الراقي والمحددة باعتباره: موحٍ «أسلوب راقٍ». إن الصعوبة، بالنسبة لنا، مردها الاعتراف بوجود مستويات مختلفة للسان، إلا أن هذا الاعتراف لا يمكن أن يؤدي، خوفاً من الحصول على نتائج عقيمة، إلى اعتبار اللسان شيئاً منسجماً ومنفصلاً عن هذه المستويات.

إن تحليل نص منسجم، حسب هلمسليف، يسمح بالقول بوجود لسانيات مستقلة: لن تكون المستويات سوى ظاهرة ثانوية وبدون أهمية في واقع الأمر، لأن كل شيء قد قيل حول اللسان الذي ندرسه، فالموحيات

إذاً لا تقوم إلا بالتعبير عن الوجود الثانوي لمستويات لسان في علاقته بلسان آخر. ومن الممكن أن ننظر إلى الأشياء بمنظار آخر، وأن لا نرى في اللسان سوى شكل مثالي لتوازن يعد نتاجاً تجريدياً لهذه المستويات.

5 - إن المعنى المنطقي لكلمة إيحاء حاضر في أعمال رتشارد وأوغدن (معنى المعنى 1923) فهما يعتبران الإيحاء أحد التعريفات الممكنة للدلالة. «لقد تبنى بعض المناطقة تصور ستيوارت ميل لمصطلح إيحاء باعتباره يشتمل أساساً على معنيين. ووفق هذين المعنيين يشتغل الرمز كعنصر دال.

1 - إنه يدل على مجموع الأشياء التي تدخل في نطاقه، ويتم تعيين أو تقرير عناصر هذا المجموع من خلال كلمة.

2 - إنه يدل على الخصائص المستخدمة في تحديد استعمال رمز الخصائص التي بموجبها يكون شيء ما عنصراً داخل مجموع يشكل التقرير. وهذه الخصائص هي إيحاءات رمز ما وأحياناً دلالته فقط»[38].

إن أوغدن ورتشارد وآخرون ينكرون تعريف الدلالة هذا. فالدلالة لا يمكن وصفها إلا انطلاقا من الوضعية التي يجسدها المثلث المشهور الذي يحتوي على: الرمز، الفكر أو المرجعية، المرجع. فالكلمات تعد، من زاوية تجريبية، أدوات، ودلالة هذه الكلمات تستند إلى وظيفتها التمثيلية: فعندما يستعمل متكلم ما هذه الكلمات، فإنها تشكل بديلاً عن موضوع أو سيرورة. وهذا ما نسميه معنى الكلمات. وبعبارة دقيقة معناها الذهني. وفي هذه الحالة، فإن وظيفتها الاستبدالية تشتمل على دلالتها. فكلمة «طاولة» تحيل في اللغة العلمية مثلاً، على موضوع «طاولة» ولا تستخدم إلا كسمة لتعيين هذا الموضوع، فالكلمة لا علاقة لها بالموضوع «طاولة» الذي لا يمكن أن يتحدد انطلاقاً من كلمة فهو يتحدد انطلاقا من واقع. إن وظيفة الكلمة وظيفة رمزية للتمثيل الاستبدالي. إلا أن اللغة العادية لا تختصر في هذه الوظيفة الوحيدة. وعلى هذا الأساس يميز أوغدن ورتشارد أربعة وظائف أخرى نضيفها إلى الوظيفة الأولى لكي يتم حرمان «دلالة» ما من طابعها الأحادي. وتعد هذه الوظائف تعبيراً عن موقف المتكلم

من مستمعيه، وموقفه من المرجع، كما تعد تعبيراً عن نوايا المتكلم ورغبته في التأثير في غيره، وهي في نهاية الأمر تعبير عن النبرة التي تميز الفكر الذي يمثل على شكل أحاسيس مرضية أو الصعوبات التي تصاحبه[39].

ورغم ذلك فإن التقابل الرئيس سيظل بين الوظيفة الرمزية الأساسية وبين الوظائف الأربعة الأخرى التي يمكن تكثيفها في وظيفة واحدة: الوظيفة الانفعالية[40]. «فالوظيفة الرمزية تتضمن في نفس الوقت ترميز المرجعية وإبلاغها إلى المستمع، بمعنى خلق مرجعية مشابهة عند المستمع، وتتضمن الوظيفة الانفعالية في نفس الوقت التعبير عن الانفعالات والسلوك والحالة الذهنية والنيات الخاصة بالمتكلم، وإبلاغها وإثارتها لدى المستمع».

هناك إذاً تمييز بين مستويين للسان : مستوى اللغة العلمية، ومستوى اللغة العادية. إلا أن التقابل بين وظيفتين للسان، لا يشكل في حد ذاته تمييزا لمستويات. فإذا كان لكلمة «طاولة» أو «ذرة»، حسب الحالات، إيحاءات من نوع: «لغة علمية» أو «لغة شعبية»، فلا

شيء يسمح بتأويل هذه الإيحاءات - استنادا إلى معايير لسانية - من خلال لعبة وظيفتين: رمزية وانفعالية. ذلك أن هاتين الوظيفتين - الرمزية والانفعالية - لم تستخرجا وتحددا إلا من خلال تدخل معايير علمية ونفسية. وبالفعل، فمن جهة نستعين، من أجل إبراز الواقع الذي تحيل عليه الكلمة، بتحديدات منطقية وعلمية: فكلمة «طاولة» هي من خلال وظيفتها «سمة» أو «مؤشر» على موضوع لا تمنحه دلالته الدقيقة سوى العلوم. ولكننا مضطرون من جهة ثانية، لأن نستنجد بعلم النفس مرتين: أولاً من أجل اختصار الكلمة في خطاطة تقوم بملء جسم المعارف العلمية، وثانياً من أجل فصل الإشارة الموضوعية عن التعبير الذاتي الذي لا يمكن، بطبيعة الحال، إظهار مميزاته من خلال المصادر اللسانية فقط. وتتطابق الوظيفة الانفعالية، من زاوية نظر تجريبية علموية ساذجة، مع كل هذه الانطباعات والتخمينات والتنويعات الذاتية التي تضاف إلى «الواقع الموضوعي». إن ما يسمح بتقديم تحديد وظيفي للسان هو التداخل بين الترسيمات العلمية (العلموية) والسيكولوجية. فالوسائل المنطقية وحدها، والوسائل

السيكولوجية وحدها، لا تستطيعان تحديد هاتين الوظيفتين وذلك أن التحديدات العلمية توجد خارج اللسان وخارج السيكولوجيا. فهذه الوظائف لا معنى لها إلا داخل نسق معين من المعارف. ومن جهة أخرى لا يستطيع التقصي السيكولوجي أن يجد في دلالة الكلمات ذلك الجزء الذي يجب أن يتطابق مع التعريفات العلمية. فلا تَعَلُّم اللسان ولا استعماله - كما بين ذلك مارتيني - يسمحان بإظهار هاتين الوظيفتين اللتين يشير إليهما أوغدن ورتشارد. «فالشروط التي منحت للغة "العاطفية" هي في واقع الأمر نفس الشروط التي تصدق على اللغة بصفة عامة»[41]، فكل كلمة تُستوعب، وتُستعمل بطريقة لا يكون معها تمييز الوظيفة الرمزية عن الوظيفة الانفعالية أمرا ممكنا. إن الخطأ مصدره، دون شك، كوننا ننتقل، عندما يتعلق الأمر بموضوعات مخصوصة مثل «طاولة» أو «كرسي»، من الخطاطة، وهي تعيين بسيط لا تتطابق معه أية دلالة مرتبطة بخصائص الموضوع، إلى خصائص الموضوع كما هي محددة من خلال المعارف العلمية. وهكذا فإننا ننتقل من

التقرير بالمعنى الحصري للكلمة، أي تعيين واقع عبر دليل لساني، إلى الخصائص الموضوعية للواقع المعين.

إن هذا الأسلوب في معالجة قضية الدلالة هو الذي يفسر كيف أن المعنى الأصلي لكلمة "إيحاء" قد ضاع، ليتم استبداله شيئا فشيئا بالمعنى الذي نمنحه إياه اليوم. ولقد غابت عن علماء النفس واللسانين المنابع والدلالة المنطقية للإيحاء، وهي أمور لم يكن لا بلومفيلد ولا أوغدنو رتشارد ولا هالمسليف يجهلونها. ففي « prolégomenes à une théorie du » و« language langage » تم التعامل مع هذه اللفظة من زاوية تجريبية موضوعية شكلت ومازالت الأساس «الفلسفي» لمجموعة كبيرة من العلوم الإنسانية. وهكذا فإن الوظيفة الرمزية، أو كيفما كان الاسم الذي يطلق عليها (إدراكية، عقلية، مرجعية، إلخ) التي نعثر عليها عند أوغدن ورتشارد تضعنا أمام موضوعات «واقعية» تقوم العلوم بدراستها. إن الأمر يتعلق بإضافة إيحاءات ذاتية إلى الدلالة الموضوعية، وتشكل هذه الإيحاءات عند أي شخص دلالة كل كلمة.

فهل بالإمكان إعطاء كلمة إيحاء، ونحن نقبل بانزلاق معناها، معنى دقيقاً ولسانياً بحتاً[42]؟ لا يبدو أن أي تعريف من التعاريف المقترحة قادر على أن يجيب عن هذا المقتضى؟ فهذه الصعوبات مردها اختلاط المعايير وتنافر المقولات. فأحيانا نطلق لفظ «إيحاء» على تغيير بسيط يلحق الإرسالية، وأحيانا يكون هذا التغيير لا إرادياً. ولهذا السبب تم تناول هذه القضية استنادا إلى نوايا المتكلم. ورغم ذلك، لا وجود لإجراء لساني يسمح بالتمييز بينهما. فبالإمكان أن نتبنى جهة نظر المستمع، وحينها سنقوم بحصر «العلامات الخاصة باستعمال العلامة» الذي تحدث عنه شارل موريس: فبما أن اللسانيات الوصفية لا يمكنها أن تُؤسس على الاستنباط، فمن الواضح، إذاً أن هذه الزاوية ستكون أكثر انسجاماً، من الناحية اللسانية. وفي هذه الحالة سنكون أمام المعيار اللساني الوحيد الذي يسمح بالعودة إلى التعريف الذي يقدمه هلمسليف وبلومفيلد للإيحاء. فإذا تم تسنين هذه السمة أو تلك - سمة صوتية معجمية - تركيبية - داخل مجموعة لغوية معينة، فإننا نستطيع أن نحدد مستوى من مستويات اللسان. وفي هذه الحالة

يمكن القول إن هذه الميزة - سواء كان استعمالها إرادياً أو لاإراديا - تشير إيحائياً إلى مستوى اللسان الذي يتطابق مع هذه الحالة. ولكن علينا أن نميز بين السنن النسقي، الذي تندرج ضمنه هذه السمة، عن الاستنباط الذي يمكن أن يستخلصه المستمع من النية أو الحالة الذهنية للمتكلم. فكلمة «بابا» توحي باللغة الصبيانية، ولكنها لا تسمح من الناحية اللسانية بتفسير أسباب هذا الاستعمال. إن هذا الاستنباط سيكولوجي محض ولا علاقة له باللسانيات، إن وعينا باستعمال هذا الموحي لا يهم اللساني إلا بدرجة ثانوية: فإذا تم تصنيف المستويات أو السجلات وفق درجة الوعي أو إرادة التعبير، فإن هذا التصنيف ليس له أية خصوصية لسانية. فمن الممكن إذاً إقصاء الإيحاء مما يسميه بلومفيلد «درجات التكثيف»: التصغير، التضخيم، التحبيب، في حدود أن هذه الظاهرة لا تشكل مستوى لغويا، ذلك أن استعمال تصغير ما وتلقيه من طرف مستمع لا يستدعي في شيء شكلاً أكثر «ذاتية» من الناحية الدلالية من ذلك الذي يستدعيه استعمال كلمة «طاولة»: إن المعنى «تصغير» يعد جزءاً من نفس النوع

الذي ينتمي إليه معجم «أريكة» أو «طاولة». إن درجات التكثيف لا توحي بمستوى لغوي خاص.

إن الحديث عن إيحاء لساني أمر ممكن في الحالة التي يسمح فيها التعاوض بخلق تقابل بين هذا اللفط أو هذا الشكل مع ذاك اللفظ أوذاك الشكل، وهي عناصر تشكل في مجموعها تراتبية مستويات لسان ما. ولا شيء يسمح لنا بالخروج من دائرة اللسان واستبطان دواخل المتكلم أو المستمع.

ولكننا نستطيع مع ذلك البقاء في دائرة السيكولوجيا، لنجعل من الإيحاء كياناً يغطي كل ما ينفلت - في دلالة كلمة ما - من يد مجموعة المتكلمين: «ويمكن أن نعرف التقرير أيضاً بأنه كل ما يشكل - بالنسبة لقيمة كلمة ما - عنصرا مشتركا بين مجموع متكلمي لسان ما. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعريف يتلاءم مع ما يشير إليه كل معجم. أما الإيحاءات - حيث يتقابل جمع الإيحاء مع مفرد التقرير - فستكون هي كل ما يوحي به هذا اللفظ، أو يستدعيه بشكل دقيق أو فضفاض عند كل مستعمل على حدة»[43].

إن الصعوبات إذاً تكمن في تحديد هذا القاسم المشترك الكبير لدلالة كلمة ما، وهو قاسم لا يشير إليه المعجم بالضرورة، فالمعجم يعرف les realia وفق معايير علمية، (تصنيف نباتي، حيواني، خصائص كميائية...) وهذه المعايير لا تشكل دلالة مشتركة لهذه الكلمة.

وعلى كل حال، فإن الأبحاث السيكولوجية وحدها يمكنها أن تستخرج الإيحاءات التي تشكل حينها «التداعيات» المتنوعة التي يشير إليها لفظ ما. وفي هذا الاتجاه اقترح أوزگود طرقاً لقياس حجم الدلالة: «إن الدلالة الإيحائية لكلمة «س 1» عند متكلم ما تكمن، نظريا، في مجموع الأجوبة الترابطية التي يستطيع الانطباع الدلالي الذي يحدثه لديه هذا اللفظ وذلك من خلالها «تسنين» أو «الوحي بذلك»[44]. وقد اقترح أوزگود على مجموعة من الأشخاص تقييم الانطباع الدلالي الذي تحتويه كلمة «مهذب» وفق أبعاد متكونة من نعوت ثنائية ضدية تقدم سبع درجات (مثلاً جميل لحد الانبهار 3 +، جميل جداً 2 +، لا بأس بجماله + 1، لا جميل ولا قبيح 1، قبيح إلى حد ما 1 -، قبيح جداً 2 -، قبيح لدرجة البشاعة 3 -).

وبهذا يمكن تحديد مظهر الدلالة الإيحائية لكلمة ما بالنسبة لمجموعة من الأشخاص. ويسمح أسلوب «الاختلافات الدلالية» هذا بقياس التقارب أو التباعد بين كلمتين من زاوية الدلالة الإيحائية. إن هذا الأسلوب قائم على فرضية تقول بأن التداعيات اللفظية (مهذب – جميل جداً مثلاً) تعبر في جزء منها عن السلوك العاطفي للمستمع.

«وبالمقابل، يمكننا، إلى حد ما، اعتبار أن مظهراً جزئيا لدلالة كلمة ما يعود إلى الانطباع الدلالي الذي يحدثه عند المتكلمين، ويتطابق هذا الانطباع مع نوع من السلوك العملي أو العاطفي (استعداد للفعل، أو حالة انفعالية). وبالمقابل فإن العلاقات الترابطية اللفظية لهذه الكلمة «تسنن» أو «توحي» بجزء من هذا الانطباع الدلالي على الأقل، وهي بذلك تشكل نوعا من الدلالة الإيحائية لهذه الكلمة»[45].

إن الاعمال التي أنجزت في هذا الاتجاه حاولت أن تبين الاستقرار النسبي لهذه التشابهات أو التباعدات الدلالية عند مجموعات معينة، ومع ذلك سيبقى التأويل

اللساني تأويلاً معقداً. وبالفعل فإن «ثنائيات النعوت الضدية التي تشكل سلالم مرتبطة بكلمة «مثير» س تلعب دوراً غامضاً: فهي من جهة كلمات لها دلالة، وتستخدم من جهة ثانية كمعيار لقياس دلالة كلمات أخرى.

وعليه، فإن العوامل الثلاثة الأساس التي يقدمها أوزگود والتي تحتويها سلالم متنوعة: تقويم (جيد، رديء) قوة (قوي - ضعيف) نشاط (سريع - بطيء) تبين أن هذا الترابط موجه بفعل الشروط والنوايا الخاصة بالتجربة، نحو أفق تحليل دلالي قائم على الترادف: إن ترابط «مهذب» مع «هادئ جداً» هو تحليل دلالي قائم على ترادف بعيد واستعاري.

ويمكن أن نتساءل: ألا يمكن أن يكون هذا المنهج صيغة مهذبة للتحليل القديم الذي قدمه موزي (Mosier) الذي لا يستعمل إلا سلماً واحداً: «مع أو ضد»[46]. إن الأمر يتعلق، على كل حال، بربط ظواهر لسانية بمجموع سلوك المتكلم باستخدامه اللسان كقياس وكعَرَض، وهذا ما يطرح للساني مشكلة كبيرة: ألا تكون هذه المسطرة، في جزء ما، مسطرة دائرية.

إن تقنية التداعيات الحرة هاته التي نطلب من خلالها من شخص ما أن «يجيب بشكل سريع بالكلمة الأولى التي تخطر على باله وهو يسمع (أو يشاهد) الكلمة/ المثير»[47]. إن مختلف المعالجات الإحصائية التي يمكن أن تخضع لها النتائج[48]، تسمح باستخراج البنيات التراتبية القارة نسبياً. إن النتائج ستكون هامة بلا شك للوصول إلى تدقيق سيرورة الدلالة، إلا أن أمر إبراز الدلالة الإيحائية سيكون صعباً. فلنأخذ، في هذا الإطار، التداعيات الناتجة عن الكلمة/ المثير: «ظمآن»[49]. فحتى في الحالة التي نميز فيها بين الأجوبة الأولية والثانوية حسب نظام ورود الأجوبة المتناقص، فماذا سيفيدنا التمييز بين تداعيات «تقريرية» وأخرى «إيحائية»؟ لقد كانت الأجوبة الأولى على الشكل التالي: الجوع (23,9٪) الماء (17٪) الهواء (10,4٪) الشرب (6,2٪) الشراب (4,1٪). وبعد ذلك نصادف خليطا من الأجوبة : حادة، نداء، عربي، فظيع، قحط، جعة، يشرب، جيد، فم، قنينة، شرب، فرس إلخ.

إن التراتبية تبدو قارة بالنسبة لمجموعة بشرية معينة ولكننا، ومع افتراضنا أن التداعيات تعكس في بنيتها دلالة الكلمة/ مثير، لا نعرف أين ستنتهي الدلالة التقريرية وأين تبدأ الدلالة الإيحائية. ويمكننا أن نتساءل أيضاً: هل هناك شيء آخر في الدلالة غير الإيحاء، إذا كان التقرير لا يمكن أن يتولد إلا عن خطاطات خاصة بالكائنات والأشياء، وعن قصد وصفي وعلمي عندما يتعلق الأمر بتحديد موضوع ما.

ورغم الأهمية السيكلوجية لأبحاث كهاته، فإننا واعون بالصعوبات التي يطرحها تعريف دقيق للإيحاء، مثلما يطرح ذلك F. Jodelet: «إن طريقتنا يجب أن تكون حذرة، ذلك أن التأويلات التي تعطي لمقولة الدلالة من طرف الحس المشترك هي تأويلات مختلفة ومبهمة وليس في نيتنا هنا أن نوضحها وأن نعطيها تركيباً جديدا، أما اللسانيون والسيكولوجيون فهمو غامضون في هذا الأمر»[50].

6 - ولن تتوقف تحولات معنى الإيحاء عند هذا الحد: فسيأتي وقت سيصبح فيه الإيحاء عند بارث هو الركيزة

الأساس للسيميولوجيا. فعندما حاول تعريف الإيحاء في «عناصره السيميولوجية «فإنه فعل ذلك استناداً إلى التقليد الهالمسلافي: «إن الظواهر الإيحائية لم تدرس بشكل منهجي بعد (هناك بعض الإشارات في «تمهيد» هالمسلاف)»(51).

وسيكون من الأفيد لنا تتبع المسار التكويني لهذه المقولة عند بارث ورصد المشاكل التي حاول الإجابة عنها، من أن نبدأ من الفقرات البسيطة الموجودة في «العناصر». وبالتأكيد، فإن مصطلح «إيحاء» ظهر في كتابات بارث في وقت كانت اتجاهات البحث عنده قد استقرت في شكلها النهائي، فما هو موصوف في «العناصر» بـ «النسق الموحى»، أشير إليه في تحليل «للكتابة»، ثم نُظر إليه بعد ذلك باعتباره «أسطورة»، ثم دُرس في نهاية المطاف كنسق سيميولوجي ثان. لقد كان لقاء بارث باللسانيات صدفة، ولكن هذه اللسانيات مكنته من طرح مشاكل توجد أصولها خارج حقل اللسانيات. لقد كان بارث يروم، في كتابه «درجة الصفر في الكتابة»، استخراج مستوى خاص، يقع بين اللسان

وبين أسلوب الكاتب، وهو مستوى يندرج ضمنه المعنى الذي يعطيه الكاتب لفعل الكتابة ذاتها. فمن جهة يعد اللسان مخزونا مشتركا دائم التغير، إلا أنه مفروض باستمرار على المبدع من خارجه. إن اللسان باعتباره أداة للتواصل، هو كيان اجتماعي مفروض على المتكلم كما على الروائي. إنه سابق على الأدب أو دون ذلك كما يقول بارث.

ومن جهة أخرى، فإن الأسلوب هو سمة الفردي، ما لا يمكن حذفه من عمل أدبي ما. ففي تكرار الثيمات والجمل يتم التعبير، بل أكثر من ذلك، تتم خيانة التاريخ الأكثر سرية للفرد. إن الأسلوب، من جهة نظر سيكلوجيا الأعماق، يقع خارج المجتمع، وبشكل ما، خارج المبدع. ذلك أن الأسلوب يُفرض على المبدع بشكل سابق على أي تفكير أو إرادة. إن الأسلوب إذن يتجاوز الأدب، ولكن هناك مستوى يكون فيه الأدب اختيارا إرادياً وعلاقة واعية بين الإبداع والمجتمع، وهذا المستوى هو «الكتابة»، أي «تفكير الكاتب في الاستعمال الاجتماعي للكتابة وشكلها والاختيارات التي يتبناها»[52].

إن الفقرة الأولى من «درجة الصفر في الكتابة»، تقدم لنا بعض الإشارات الخاصة بهذه الكتابة: إن الفظاظة التي كان Hébert يضمنها مقالاته عن « Père Duchène » لم تكن لها فقط تلك الدلالات المعبر عنها بوضوح، ذلك أن مجرد التفوه بها هو علامة لوظيفة أخرى، وظيفة ثانية، علامة لوضعية ثورية(53)، وهذا ما يسميه بارث بالتدقيق بالإيحاء: « Les Foutre » و« bougre » توحي بالثورية.

ولم يقم كتابه «أساطير» سوى بتطوير الخطاطة التحليلية التي احتواها كتابه «درجة الصفر في الكتابة». فكل وثيقة وكل مقال صحفي أو قصة أو فوتوغرافيا أو صورة إشهارية تعد علامة مزدوجة. يجب ألا نهتم، عندما يتحدث السيد «بوجاد» بمعنى حديثه، يجب البحث عن دلالة ثانية، إنها ما يشبه كتابة بوجاد، وبشكل عام، كتابة البورجوازية الصغيرة التي تعبر بلاغيا عن المبادئ البسيطة التي تحكم سلوك البرجوازية الصغيرة وأساطيرها.

وعلى هذا الأساس تعتبر الأسطورة كل ما يقال

داخل المجتمع، في حدود أن هذا الكلام لا يقتصر على قول ما هو خالص ونقي، إن هذا الكلام يعكس مصالح خاصة داخل مجتمع معين، كما يعكس تاريخا، وذلك لأنه إيديولوجيا بالضرورة، أي تزييف وكذب. ولهذا السبب أيضا، يعتبر كل دليل أسطوري دليلاً مزدوجاً: فالكلمات أو الصور تشكل، في مستوى أول، دالا لمدلول هو ما تقوم الكلمات أو الصور بتعيينه أو تقريره بشكل واضح، إن الأمر يتعلق بمستوى اللسان، وهو ما يسميه بارث اللغة/ الموضوع. إلا أن هذه اللغة/ الموضوع تشكل خارج، هذا المستوى، دالا لمدول آخر، أي المدلول الأسطوري. وفي هذه الحالة فإن الدال والمدلول يشكلان العلامة الأسطورية.

إن الدال في الصورة التي تزين الصفحة الأولى من «باري ماتش» والتي تمثل جنديا زنجيا يؤدي التحية للعلم الفرنسي، يتطابق مع المدلول الممثل بشكل جلي (جندي زنجي يؤدي التحية للعلم الفرنسي). ولكن هذا الدليل يدل على شيء آخر: «إن فرنسا إمبراطورية عظيمة وأبناؤها، باختلاف ألوانهم، يخدمونها بإخلاص،

وليس هناك من رد على القائلين بالنزعة الاستعمارية المزعومة لفرنسا، أحسن من هذا الجندي الزنجي الذي يخدم مستعمريه المزعومين»[54].

هناك دليل ثان إذن يعرف النور يتكون داله من مجموع الصورة /مدلول، وسيكون مدلوله هو الطابع «الفرنسي» وطابع «العسكرية». وسيستند بارث في أعماله اللاحقة كالتغذية والموضة إلى نفس الخطاطة. ولا تعود تطبيقات هذه الخطاطة إلى اللسانيات، بل إلى السيكولوجيا الاجتماعية أو نقد الايديولوجيا. فقد حاول بارث في كتابه «عناصر سيمولوجية» أن يعطي لبنائه النقدي طابعا علميا باستعمال المقولات اللسانية: اللسان/ الكلام، دال/ مدول، استبدال/ توزيع، تقرير/ إيحاء. فهل يتعلق الأمر حقا بالإيحاء، بالمعنى الهالمسلافي، كما نعتقد أننا فهمنا ذلك؟

إن بارث يستعمل فعلا مفاهيم هلمسليف : مستوى التعبير، مستوى المضمون، ولكنه في حقيقة الأمر لا يقوم إلا بترجمة الخطاطة التحليلية التي ساعدته في تحديد الكتابة أو الأسطورة إلى مصطلحات لسانية.

نحن أمام نسق أول من الدلائل يحتوي على مستوى للتعبير وآخر للمضمون، وهو ما يقابل اللسان. ويسمي بارث هذا المستوى «التقرير» في علاقته بالنسق الثاني الذي يشكل داخل الأول مستوى التعبير، وهذا المستوى هو مستوى السيميائيات «الإيحائية»، وهو« نسق يتشكل مستوى تعبيره من نسق دلالي»[55]. ويحدد بارث للسيميائيات الإيحائية وظيفة تأسيس «أنتروبولوجيا تاريخية كاملة»[56]. ويتعلق الأمر بجرد ووصف وإدانة الأنساق الثانية التي تشوس على الواقع وتشوهه.

إن استخدام المصطلحات والأساليب اللسانية يطرح مشكلاً مزدوجاً: هل كان بارث وفيا لهلمسليف؟ هل تستطيع اللسانيات توفير نموذج لدراسة الإيحاء؟ يجب التأكيد أن الإيحاء هو أساس نظرية بارث، فليس للفقرات الأخرى من «العناصر» والتي تتناول بالدراسة اللسان/كلام، دال/ مدلول، من قيمة سميولوجية إلا في حدود وجود أنساق إيحائية، منسجمة مع الأنساق التقريرية. وإذا كان الأمر كذلك، فإن هذه الفقرات لا تقوم إلا بإعادة التحاليل التي لا تصدق إلا على

اللسانيات. وهكذا ينهار البناء بكامله، أو يقتصر فقط على تقديم عناصر خاصة باللسانيات العامة.

إلا أن بارث يؤكد أن الأنساق الإيحائية تشكل فعلا نسقا يتكون من دال ومدلول، فهل يمكن القول إن لهذه الأنساق شيء مشترك مع اللسان؟ فما يسمح باستخراج الدلائل البسيطة للسان هو تطابق التعبير مع المضمون، تطابق الدال مع المدلول، إن الأساليب المختلفة في استخراج الفونيم، تجزيء الفونيم مثلا، قائمة على مبدأ التطابق هذا، ويبدو أنه من الصعب في حالة دوال الإيحاء، وهو ما يسميه بارث بالموحيات، اقتراح طريقة لاستخراج وتصنيف هذه الوحدات: إن الدوال «متصلة وتائهة» لا تتطابق في شيء مع الدوال اللسانية، أما المدلول فهو «عام وكلي وغامض»[57].

في ظل هذه الشروط، كيف يمكن التعرف على الوحدات وتحديدها؟ إن الإحالة على هلمسليف أمر غير شرعي، لأن هذه الطريقة لا علاقة لها باللسانيات، ويجب ألا نندهش من ذلك، فالإيحاء ليس إلا الاسم الذي يغطي مشكلاً اجتماعياً وليس لسانياً، فمثلما

حاولت المقاربة السيكولوجية أن تقابل المعنى الإدراكي أو العقلي للدليل بمعناه الانفعالي - ما أطلق عليه الإيحاء - حاول النقد السوسيولوجي للايديولوجيا أن يميز بين المعنى المحايد الموضوعي - التقرير - وبين القيمة السياسية والاجتماعية للدليل أي إيحاؤه. لقد كان المعنى الأصلي للإيحاء يبشر بهذا الغنى: إن الأمر يتعلق في جميع الحالات بدلالة غامضة وثانوية تضاف إلى دلالة بدئية ومركزية. فهل يحق لنا استعمال هذه الكلمة؟

7 - إنها لتقلبات مدهشة تلك التي جعلت من الإيحاء سمة لوقائع بالغة الاختلاف لدرجة صار بإمكاننا التساؤل عن القاسم المشترك بين كل هذه الوقائع. خلاصة واحدة يمكن استخراجها من هذا التاريخ المليء بالمفاجآت والإثارة. ففي نصف قرن، انتقل هذا المصطلح التقني من المنطق الصوري التقليدي إلى اللسانيات مغيراً في أحيان كثيرة من شخصيته حتى لينتابنا الشك هل يعين هذا المصطلح الآن شيئا بعينه أو قضية مستقلة يمكن للعلم أن يستعملها بفعالية. أين هي تلك المصطلحات الأقل تقنية التي كانت اللسانيات قد استخدمتها كأدوات؟ ألم يكن

في اللسانيات، في الغالب الأعم، جناسات خالصة - بالمعنى الذي يعطيه أرسطو لهذه الكلمة - أي «أن الاسم وحده مشترك، في حين تتعدد المقولة التي تعينه»[58]. لا يمكن الحصول على «معنى» مقولة ما من خلال استعمالاتها، ولا من خلال تعريف عابر. إن أساس هذا المعنى هو النسق الفكري أي مجموع المشاكل التي تندرج ضمنها هذه المقولة: إن مسارات التطور ليست حاضرة احتماليا في البداية، فكل وضعية هي امتداد لسابقتها ولكنها دائمة التجدد. إن تاريخ اللسانيات، كأي تاريخ للعلم، مصنوع من استمرارية وقطائع، ومن هذه الانزلاقات، والعجز عن الفهم والاختراعات التي تجعل من سيرها سيراً متعدداً، ولكنه قابل للفهم على الرغم من ذلك. وتاريخ الإيحاء يمنحنا مثالاً على هذا الغموض غير المتوقع. لقد كان هذا المصطلح يحمل في أحشائه هذا الغموض، وذلك لأن التمييز بين دلالة ثانية غامضة ومتقابلة مع دلالة واضحة وأساسية، وهو القيمة المشتركة لكل الاستعمالات التي عرفتها كلمة إيحاء - كان من الغموض والعمومية إلى الحد الذي يجعل من استعماله في إشكاليات وأنساق مختلفة أمراً ممكناً.

ومع ذلك، سيكون من العبث الخروج بخلاصة متشائمة، كأن لا نرى في هذه التحولات سوى دليل محسوس على أن اللسانيات لم تصل مرحلة النضج بعد. فبغض النظر عن تقابل المدارس والنظريات، هناك دائما منطق داخلي لكل وجهة نظر. فإذا كنا لا نستطيع تقديم تعريف واحد للإيحاء فإن ذلك لا يعود إلى غياب مضمون خاص بهذه المقولة، بل لأن مضامينها متعددة. إن مغامرات الإيحاء تؤكد وجود ثلاث إشكاليات مختلفة لكل منها موضوعاً وأرضية تسند خطواتها. إن ثاني درس يقدمه لنا التاريخ هو ضرورة التعجيل بالتمييز بين هذه الحقول الثلاثة التي لا تهتم بهما اللسانيات بنفس الطريقة.

إن أول مشكل أشار إليه كل من هلمسليف وبلومفيلد يتعلق بمستويات اللسان، وهو مشكل لساني بحت أهملته الأبحاث المعاصرة بشكل سافر، كما أشار إلى ذلك هلمسليف، وذلك لارتباطه بسوسيولوجيا بداية القرن. فإذا كان اللسان نسقاً، فلماذا لا تكون مستويات اللسان – التراتبية والتداخل الضروريان للمرور من

اللسان إلى المتكلم الفردي - هي أيضا نسقية؟ إن المحاولة جديرة بالإنجاز حتى ولو كان ذلك من أجل رفض هذه الفرضية.

هناك مشكل ثانٍ تطرحه العلاقات بين التداعيات القسرية، أي ذلك الحد الأدنى المشترك بين مجموع المتكلمين الذي يجعل التفاهم بينهم ممكنا، وبين التداعيات الحرة المكونة من مجموع تجارب المتكلمين التي تكون بشكل متنوع «دلالة» كلمة، وهي الإيحاءات إذا شئنا. إن رسم الحدود التي تفصل بين النوعين ليس بالأمر السهل، هذا إن وجدت أصلاً حدود بينهما. وعلى الرغم من ذلك، فإن المشكل مشكل حقيقي، إنه لساني، بالمعنى الواسع للكلمة، ولكنه لا يطرح بشكل صحيح إلا داخل لسانيات نفسية تتشابه طرقها مع تلك المستعملة في سيكولوجيات التداعيات اللفظية والإدراك الجمالي(59).

إن الإيحاء كما يراه بارث يبعدنا عن اللسانيات الخالصة، وهذا لا يعني أن المشكلة التي يطرحها مشكلة مغلوطة. إن الأمر على العكس من ذلك، فالحقل الذي

تقع داخله تحليلاته موجود فعلاً، والأسئلة التي يطرحها على الموضة والأدب أسئلة يجب أن تطرح، ولكن لا شيء يثبت أن طرح هذه المشاكل وحلها يجب أن يتم في إطار اللسانيات، لسانيات ثانية، أو عبر لسانيات.

لقد كان هدف بارث هو إدانة الإيديولوجيا وقد وفرت اللسانيات النموذج غير المناسب لدراسة مشاكل تعود إلى السيكولوجيا الاجتماعية أو السوسيولوجيا. لقد شكلت اللسانيات والسميولوجيا، وبشكل مفارق، قناعاً إيديولوجياً لعمل كان يحاول الإفلات من إطار الأبحاث السوسيولوجية البحت التي كان يرفضها. ولهذا فإن الإيحاء كان اسماً لسانياً لا ينتمي إلى اللغة، وكان أيضا تعبيراً عن رغبة في الإفلات من المشاكل السوسيولوجية عبر اللسانيات.

إن الوقائع الإيديولوجية لا تهم اللساني بشكل مباشر. فاللساني لا يتدخل إلا من أجل دراسة المشكلة التي اعتقد بارث أنه قام بحلها: ماهي العلاقات الممكنة بين الإيديولوجية والآراء وبين تعبيراتهما اللغوية؟ إن الأمر، كما معروف يتعلق بقضية مركزية تخص تحليل

المضمون، وفي هذا المجال فإن الطرق الأكثر ضمانة هي تلك التي تقدمها النظرة التجريبية. وفي جميع الحالات، فإن مقولة الإيحاء لا تساعد على حل هذه القضية. قد تساعد على إثارة الانتباه عليها، وتؤكد أن اللسانيات غير كافية من أجل الإجابة عنها.

إن تحولات الإيحاء الدائمة سيساعدنا على إيجاد الاستعمال الجيد له. إن التمييز بين ثلاثة معانٍ للإيحاء لا تمنع تشابك وهشاشة الحدود بينها، وهي حدود لا يمكن تجنبها في الوصف الآني للظواهر اللغوية. هناك تحولات كثيرة تجعلنا ننتقل من إيحاء يمس مستوى من مستويات اللغة، إلى إيحاء عاطفي لننتقل من هذين الإيحاءين إلى الإيحاء المنزاح عند بارث.

ويجب ألا تدفعنا استحالة الحسم في هذا الأمر إلى رفض التصنيفات التجريبية، فإذا كان هناك شبه اتفاق حول المعنى الثاني، فإن هذا يقودنا إلى تبيين أن الإيحاء قد استخدم من أجل تعيين وقائع أخرى تستحق أن تدرس في ذاتها، والتي لها، ولو جزئيا، علاقة باللسانيات.

هوامش

*) J. Molino : La connotation, in "La linguistique", vol 7, fasc 1, 1971, pp 5-30.

1) G. Mounin: Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963; p. 144.

2) A. Martinet : Connotations , poésie et culture, in to honor R Jakobson, t II , p 1290.

3) J. Maritain : petite logique, P. Tequi; 1966, p. 49.

4) Arnnauld et Lancelot: Grammaire Générale et raisonnée, Paris , republications paulet, 1969, pp . 25-26.

5) E. Goblot: Taraité de logique, Paris, 1925, cité par J. Maritain, op cit, p. 33.

6) J. Maritain, op cit, p. 33.

7) J .N .Keynes: Studies and exercises in formal logic, 18884, cf J. Maritain ,op cit ,pp. 35-36.

8) J. Maritain, op cit, p. 36.

9) E Goblot : Taraité de logique, pp. 105 et suiv.

10) G Rodier: Etudes de philosophie grecque, Paris 1926, p. 52, cité par J Triot, Traité de logique formelle, Paris, Vrin; 1966, p. 80.

11) B. Russel, on Denoting, in Mind ; 1905, p. 479.

12) L Bloomfeild, Language, Londres et Allen univen, 1967, p. 139.

13) L. Bloomfeild op cit, pp.143-144 .

14) (L. Bloomfeild, op cit, p.146.

15) L. Bloomfeild, op cit, p.148.

16) L. Bloomfeild, op cit, p. 149.

17) A Martinet: Connotations, poésie et culture, p. 1290.

18) J Vendryes, Le langage, A Michel, 1950, pp. 293-305، ويتعلق الأمر بالمجال الذي يدرسه مارتيني في الفصل الرابع من A Functionnal View of language , oxford, Claredon press, 1962 والمعنون بـ Liguistic variety

19) L. Bloomfeild, op cit, p.153.

20) L. Bloomfeild, op cit, p.155.

21) L .Bloomfeild, op cit, p.155.

22) L. Hjelmeslev: Prolégomène à une théorie du langage, Paris , Ed minuit, 1968, p. 31.

23) Saussure, Cours de linguistique générale, Paris Payot, 1966, pp. 31-32.

24) «المستويات» هنا بالمعنى الذي استعملناه أعلاه وليس بالمعنى الذي استعمل في الترجمة الفرنسية ص 156 حيث يدل على Value-styles في الترجمة الانجليزية ص 74

25) L. Hjelmeslev, op cit p. 157.

26) L. Hjelmeslev: pour une sémantique structurale, in Essais linguistiques, copenhague, 1959, p. 109.

27) L. Hjelmeslev, op cit , p. 68.

28) L. Hjelmeslev, op cit , p.74.

29) L. Hjelmeslev, op cit , p.74.

30) L. Hjelmeslev, op cit , p.75.

31) L. Hjelmeslev, op cit , p. 70.

32) L. Hjelmeslev, op cit , p.102.

33) L. Hjelmeslev, op cit , pp. 159 et 101

34) LL. Hjelmeslev, op cit , pp. 159-160

35) L. Hjelmeslev: Structural Analysis of language, in Essais linguistiques, p. 35.

36) L. Hjelmeslev, op cit, p. 160.

37) L. Hjelmeslev, op cit , p.160.

38) C. K .Ogden and I .A .Richards , The Meaining of Meaining, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1960, pp. 187-188.

39) C. K. Ogden and I. A .Richards , op cit ,pp.223 -227.

40) C. K Ogden and I A Richard , op cit p. 149,

41) من المفيد تطوير الأبحاث في الاتجاه الذي اقترحه يوشيهيكو إلكغامي، في كتابه Structural Semantics, Linguistics, n 33, Juillet 1967, pp. 49 -67, في الفقرة الخامسة من مقاله، فالإيحاءات المحتملة – في اللغة – ستتحدد من خلال العلاقات والترابطات الصوتية والمعجمية والمورفولوجية أوالتركيبية للكلمات.

42) A .Martinet , c r de Sandmann, Subject and Predicate, in B S L, 54 (1959) fasc 2, pp. 42-43, cité par G. Mounin, op cit p. 162.

43) A. Martinet, connotations, p. 1290.

44) F. Jodelet, L'association verbale, in Traité psychologique expérimentale, t VIII, Paris Press uni de France, 1965, p. 124.

445) F. Jodelet , op cit, p. 124.

46) F. Jodelet , op cit, p. 127.

47) F . Jodelet , op cit, p. 97.

48) انظر مثلا الأبحاث التي أنجزها بنزكري ومعاونوه في المعهد الفرنسي للإحصاء في جامعة باريس.

49) F. Jodelet , op cit, p. 97.

50) F. Jodelet, op cit, p.123.

51) R Barthes, Eléments de sémiologie, in Communications n 4 , 1964, p. 131.

52) R . Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, p. 18.

53) R. Barthes, op cit, p. 9.

54) R . Barthes: Mythologies, Paris, Le seuil, p. 223.

55) R .Barthes, Eléments de sémiologie, op cit p. 130.

56) R. Barthes, Eléments de sémiologie, op cit p. 131.

57) R. Barthes, Eléments de sémiologie, op cit , p.131

58) Aristote: Catégories, I, I, traduc Tricot, Paris, Vrin, 1959, p. 1.

59) F. Jodelet, op cit, et R. Francès, psychologie de l'esthétique, Presses unive de Frannce, 1968, chap, i: "les réponses esthétiques élémentaires" ,pp. 17-36.

* * *

قصائد

خوستو بوليكيا بوليكا(*) – غينيا الاستوائية

قصائد

نبت متسلق مفتول

*) ولد خوستو بوليكيا بوليك في بيوكو (غينيا الإستوائية) سنة 1954، وهو شاعر وكاتب وباحث، إذ يعتبر أكبر متخصص في اللغة والأدب البوبيين، وفي الأدب الشفوي الإفريقي وهو حاصل على شهادة الدكتوراه في الآداب العصرية من جامعة النهر University Complulense بمدريد، يشغل حالياً مهمة أستاذ كرسي الأدب الفرنسي بجامعة سالمنكا =

ومعصماي ينزفان

لأن كعبيَّ...

لا أنا أمشي ولا أنا أحُثُّ الخُطَى

زمنٌ ونارٌ كانا شاهدَين

بينما العِطر المختمر يقتحم بستاني

والحَطب المحترق يئن صامتاً

عبر كائنات الليل التي تخفي انتحابها

بينما أنا، أفتح عينيَّ

أرى دون أن أنظر

معصماي ينزفان

وأصابعي ترقص

صوتي ينكسر:

لم أعد المحارب بويكا

= في إسبانيا. له عدة دراسات وأبحاث في الأدب الإفريقي عامة، والأدب واللغة البوبية خاصة أهمها: «مورفولوجية الحكاية الإفريقي» 1994، «الدرس اللغوي البوبي» 1991 «الملامح اللسانية والسوسيولسانية للبوبية» 1997، «القاموس اللغوي الإسباني البوبي والبوبي إسباني».

ولا المنادي العجوز

ولا السحاب الهادئ فوق النبت المتسلّق

لم أعد منتصباً

لأني أبحث عن كنهي في الأرض النّديّة

كائنات الليل تلهي نظري

بينما أنا أحفر وأمشي

وبستاني

بين أريج ودخان

يشد عليَّ أيدٍ وأرجلٍ، وأصابع، وأصابع وأصابع.

صورة ودم

صورٌ ملتبسةٌ
تأوهاتٌ وصرخاتٌ
تعلن ناراً ودموعاً،
انتحابات ما بين عناقات قاتلة
لأجساد قاتمة
في الليل الحالك؛
صور تُذكّر اليوم
بالحياة الكريهة
التي لن تكون غداً.

يُغنِّي الليل بين انتحابات
وصرخات
ونارك تحرقني

لأنهم هكذا صنعوك

كي تتحقق تكهنات الآلهة والأسلاف

«وسوف تُحرق ما بين عناقات

ذاك الرجل الذي سيستكشفها

وسوف ننبثق من كهوف وحفر

بين رقصات وأغانٍ

بالجمرات نختم على الأجساد المحترقة».

صور حزينة

لنار رمادية على جلد صاف

سأخضِّب أسناني المثلومة

بدمك الميّت

بها سأرش وجهي القاتم

بينما أنت تحرقين جلدي الأسود

بجسدك الناصع

بين انتحابات ورقصات

بركة من دموع

يجب أن ألتمس منك العُذر
لكني لا أعرف من تكونين ولا لماذا
يجب أن أصير أمامك واهناً
لأني بدون تلك الرغبة
كنت ظلمة انخسفت أمام زحفك
يجب أن أنظر إليك هادئاً
أن أرى بصمت فيك ذاك الزمن
الذي كنته أو سأكونه كما يُقال
بهذه الطريقة ربما سأسكب تلك الدمعة
التي ستمنحك القوة كي توجهيني
تارة نحو الألم
وتارة نحو العشق
واهنة أمامك
تلك الصفعة التي أنتظر

حينما أحكي الأحداث التي حملوك
على أن تصدقيها بالأمس
يجب أن أنصهر. لكنك،
وبنظرة متأخرة،
أنت تجمعين اليوم جسدي الترابي،
وتخفينه.
يجب أن ألتمس منك العذر
بذهني المشاغب،
وأن أصير واهناً أمامك،
لأنني كنت ما فعله البعض
وما قاله آخرون
أنا الآن أتأمل هادئاً
فتيات لأجلك يتسامرن
وأحكي حياتي في مستنقعات
بينما أنت تنتظرين عودتي
في المساء وفي الفجر.

غبارٌ وقمرٌ

غبارٌ
ما بين تصببات عرق وتضوعات عبير
قاسياً يتصاعد
من اصطدامات أرجل وطين وتراب،
بين صرخات
تهتز الأرجل والأرض
تحت الأشعة البائدة
للشمس الشاهدة
وأنا أصب انتحاباتي المحتضرة
فوق الصخرة المتوهجة الجوفاء
التي ظلت أبداً تنتظر اللحظة السافلة
بينما أنت تهذين
وتتأملين كينونتي المتوجسة...
غنت الجداجد منذ زمن غابر

والیوم

بين أشواق قريرة تبكي الجداجد

التي بالأمس صرخت

تحت حزمة ضوء

كانت للقمر الغريق

لون أحمر وقمر

وأرجل وتراب:

تغنّي الجداجد

حينما تصمت ما يحكيه جسدك

وهو يحكي

أنه انبثق من بين الغبار

والاصطدامات.

ذكرياتٌ

أريد اليوم أن أفكر بأني مجرد ذكرى

ربما لكي أنتظر قلقة

تلك اللحظات التي كثيراً ما أشتهي

اليوم أريد أن أفكر

بأنك مجرد ذكرى بعيدة

رغبة حلمتها في زمن غابر

بين تدفقات الأمواج

ونور قمر خجول

أريد أن أفكر بأنك مازلت ستأتي

وبأنك سوف تطرق بابي

طرقات خفيفة

وبأنني سوف أفتح لك على مهل

لتدخل حذراً وخفياً

اليوم أريد أن أفكر:

«لن يكون عندما سيكشفني ليلاً

ضوء نجمة هاربة

عندما سأشتهيه في أعماقي يائسة

لن تكون عندما سيغرق جلده

في الليل المظلم الذي يضيئه القمر»

اليوم أريد أن أفكر بأنه أكثر قرباً

لأنه ليس موجوداً

لأن ما تبقّى لي هو مجرد ذكرى

يخفيها الليل

اليوم أريد أن أفكر بأنه ليس موجوداً

رغم أني أفكر أنه ذكرى

بدأت تعود من جديد

ذكرى ملتبسة...

بين الحلم والحياة

بين دموع وانتحابات مذعنة.

نظرةٌ إلى الأعماق

أين سيمكث الصخب والمجد

حينما تكون منهكاً في زاوية

ساكناً،

لا أنت ترى، ولا أنت تنظر

لا أنت تحيا، ولا أنت تحس

اليوم أنا أصغي وأحس

لأني أرغب، وأحن

اليوم أنا أرى وأنظر

لأني أشتهي وأتذوق

يغرب نور النهار الضئيل

والليل الرمادي يزحف

مثل الحياة المتعبة الهرمة

التي تتدافع الحلم الهادئ

لأولئك الذين كانوا بالأمس
كائنات ذات وجود
وتحولوا إلى ما يريده ويشتهيه الآخرون
أنا اليوم أتخفّى بين ضباب وصمت
دونما صخب ولا مجد
دون أي شيء على الإطلاق
لأنني أتيت هكذا فارغ اليدين
وهكذا سأنسحب فارغ اليدين
إلا من ذكرى أولئك الذين مثلك
سيظلون يدفنون حظّي الهارب
أنا اليوم أتخفى بين ماء وتراب
دونما صخب ولا صوت
دونما أي شيء على الإطلاق
مادمت تسمعين وتحسين
الأصوات التي تتدافع حلمي الهادئ متعبة،

طريق يعبره أولئك الذين – أطفالاً وشيوخاً –

لمعوا البارحة بالزيت

في كهوف وأرحام

أين سيمكث الصخب والمجد

حين أمدد في حنق، وفي اعتدال،

أنظر ولا أرى،

ولا أكون موجوداً دون أن أحس

دون أن أحيا.

صخورٌ ملطخةٌ بالطين

ووجدت الصخور عارية

بينما كانت تسكن راحة كفي صدفات دقيقة

وخلطت تضوعاتي بجلدك

ما بين ضباب وأنين

حالماً اليوم بإقامة هاربة

تستحم صخور بين دفقات أمواج

بينما المياه المتهيجة

تشق قواربي

باحثة عن مصير الزمن الغابر.

وبين الظلال البيضاء

التي تخفي الصخور المسكونة

بين ارتهان وارتهان

سأعانق المياه.

وسأبحث عن ظلك في الضباب.

حينما صرت بين عناقات

منحوتة في الليل

بينما كان الماء المتهيج

يتسايل بين أغان وصرخات صامتة

ترجمة خالد الريسوني

خبرة الثقافة

ميشيل ريتشاردسون

ترجمة خالدة حامد

تمايز الثقافات

لم نولد نحن بوصفنا بشر، في ثقافة فقط، بل في ثقافة معينة: تم منحنا مجموعة من السمات المحددة والمعرّفة ثقافياً نتوقع أن نتلاءم أو نكيف أنفسنا معها. والأدق أننا ولدنا في ثقافات عدة تبدي كل واحدة منها فعلها فينا بطرق مختلفة، تتوقع أموراً مختلفة منا

وتطالبنا بمطالب مختلفة نجد أنفسنا مضطرين إلى الاستجابة لها. وفضلا عن ذلك، فإن هذه المطالب، والمدى الذي يتم فيه فرض الضوابط علينا – أو من ناحية أخرى استمالتنا – من أجل قبولها، تتباين إلى حد كبير في شدتها وإصرارها حدّ أننا مضطرون باستمرار إلى تقسيم المطالب التي تتطلب الأولوية. وفي الكثير منها نجد أنفسنا أمام خيار ضئيل أو لا يتاح لنا الخيار أصلاً؛ فالجنس، العنصر، القومية كلها تُمنح لنا عند الولادة ونغفل الأوامر التي تفرضها علينا عند الخطر.

ويبقى الاختلاف الثقافي لغزاً؛ شيئاً يفصلنا مرة أخرى عن الحيوانات الأخرى. فكيف نفسره ؟ تبدو الأنواع species عموما متجانسة الخواص؛ فهي لا تنفصل إلى جماعات مختلفة توطد علاقة عدوانية مع بعضها. فإن صح القول أن الكلاب، مثلاً، هي أنواع أكثر تلوناً من البشر (من حيث المظهر البدني والسلوك أيضاً، فإن الكلب الالزاشي Alsation [منسوب إلى الزاشيا في فرنسا] هو أكثر تميزاً من كلب بكين [الصغير القوائم وعريض الوجه وطويل الشعر ناعمة] وأكثر تميزاً

من الكلب اللندني الذي يتميز كثيراً عن كلب مرتفعات غينيا الجديدة)، لكنها تبقى مع ذلك غير متباينة من حيث سلوك النوع الحيواني الممثل لها. أما البشر فهم أنواع لا سكونية باستمرار، تسعى وراء توسيع مجالها وبناء أنماط ثقافية مختلفة أينما ذهبتْ، وتجدهم، في كل مجتمع يشكلونه، ينشئون معايير حكم مختلفة قد لا تتماشى مع معايير المجتمعات الأخرى، المجاورة. لماذا يؤدي انتشار البشر إلى إنشاء الكثير جداً من الثقافات المختلفة المتمايزة بمثل هذه الطرق الصارمة؟ لمَ يحتاج البشر إلى الانتماء إلى مجتمعات أصلاً، أو التماهي مع كيانات مثل القبائل والقوميات؟ إن التمعن في الثقافة هنا مرة أخرى يقود إلى الشك في أهمية العوامل الوراثية في بنائنا، لأننا، إذا كنا محددين وراثياً، ينبغي عندئذ أن تسلك الثقافات كلها المسار نفسه. ومع ذلك ليست هذه قضيتنا أصلاً؛ فالعوامل الوراثية تعمل، بوضوح، بطريقة تؤثر في تطلعات مختلف الجماعات الثقافية وافتراضاتها بطرق مختلفة. وأن الرغبة بالتمايز تعدّ جوهرية بالنسبة لطبيعة البشر، فنحن نعرّف أنفسنا ليس بما نحن عليه بل بما نحن لسنا عليه. وتعدّ الحركة

المزدوجة ضرورية لفعل ذلك: فعلينا أن نرسخ أنفسنا بوصفنا كينونات اجتماعية مع التأكيد في الوقت نفسه على إحساسنا بأننا كيان فردي منفصل عن المجتمع، وإن كان معتمداً عليه.

وبالقدر الذي ينبغي علينا فيه أن نتلاءم مع حاجات المجتمع، فإننا نحتاج إلى ترسيخ الإحساس بكينوناتنا بوصفنا أفراداً، ضمن حقنا الشخصي لكن أيضاً بما يتعلق بالتشكلات الثقافية المختلفة التي نعدّ نحن جزءاً منها أو نسعى لأن نكون جزءاً منها. فالتفرد حاسم ويرتكز على حقيقة أننا نريد أن نكون مثل الآخرين مع الرغبة في الوقت نفسه بأن نكون مختلفين عنهم، أي أن نتلاءم مع جماعتنا وأن نكون في الوقت نفسه متميزين عنها لنشعر أننا موجودون بوصفنا أفراداً بحكم حقنا الشخصي. إن هذا الجذب الثنائي جوهري لهويتنا التي ينبغي النظر إليها بوصفها فردية وجماعية معاً. وهناك أيضاً توتر ديالكتيكي ووحدة معاً بالطريقة التي تبدي بها الدوافع الفردية والجماعية فعلها على الطريقة التي نشكل بها ذواتنا. وتتباين أهمية ذلك تبعاً للثقافات، إلا أن التوتر يظل قائماً دائما إلى حد ما.

وليس من السهل دائماً الاعتراف بمثل هذا التوتر. فإذا كانت حياتنا كلها متمركزة حول علاقتنا بالآخرين (ما الذي نريده منهم، وما الذي نحن مهيأون لإعطائه؟)، تكون هناك سيرورة تدفعنا إلى أن نرغب بالانسحاب إلى ذواتنا أو حتى العودة إلى لا تمايز الأنواع. ومثلما لاحظنا، فإن هذا قد يتعادل مع غريزة الموت عند السايكولوجيا الفرويدية، كما أنه لايؤثر في الأفراد فقط، بل الجماعات أيضاً. وطالما أن الكثير من المجتمعات لا تعترف بممارسات معينة من قبيل «التضحية» فقط، بل أيضاً بالمحظورات ذات الصلة بالمجتمع البشري، ولا سيما العرف الكليّ الخاص بتابو الزواج من المحارم الذي تدعمه القواعد المعقدة للزواج اللحمي [بين أفراد القبيلة الواحدة] والزواج الأباعدي [الزواج من الأباعد من مجموعة بعينها] التي تكون مطلوبة لإدامة توازن التفاعل الاجتماعي الذي من خلاله يتجدد المجتمع من دون أن يفقد تلاحمه، ولمنعه أيضاً من الانهيار إلى ذاته. إن تعقيد المجتمع الحديث له وسيلته الخاصة التي تغرس الانضباط في المواطنين لضمان قدرة المجتمع على إعادة إنتاج ذاته بطريقة فاعلة.

لكل واحد منا حاجة إلى توكيد هويته بوصفه فرداً منفصلاً إلى ذاته، متمايز عن الآخرين كلهم، لكننا مع ذلك نرغب بالانتماء، بأن نحظى بقبول الآخرين واحترامهم. ويتطلب هذا الدافع المزدوج - عند أساس توكيدنا لهويتنا - أن نتحرك داخل وخارج مختلف التشكلات الثقافية في لحظات معينة وفي أماكن معينة لنؤسس علاقات معقدة ومختلفة تخدم إحساسنا بذاتنا، وبالانتماء. ولتقصي ذلك، نحتاج إلى التمعن من جديد بالعلاقة بين ذاتنا والآخرين؛ العلاقة المتأصلة في صيرورتنا بوصفنا بشراً، والتي تتغذى أيضاً [تغذية مرتدة] على الطريقة التي يتطور بها المجتمع نفسه. وأن مدخلنا إلى الثقافة يتطلب منا أن نخرج ذاتيتنا إلى الخارج. وتبعاً لما جاء في فكرة «مرحلة المرآة» عند لاكان ومثلما لاحظنا، يحدث ذلك بفضل ديالكتيك التماهي مع «الآخر» فإذا تمكنت الأنا من تحقيق حالة موحدة فقط بواسطة سوء التعرف على الصورة في المرآة التي تسمح لها بإحراز تلاحم الذات الذي يتمركز في الإحساس العصي بالتماهي مع رغبة الآخر؛ فتتبنى وحدة الآخر بوصفها وحدتها من خلال الإزاحة التي من خلالها يتم

افتراض استشراف التكامل أو إسقاطه، فعندئذ ستترسخ هوية الطفل الناتجة بوصفه كياناً اجتماعياً ولا تتماسك إلا مؤقتا؛ معذباً بالافتقار ومحاطاً من جوانبه كلها بنظام اللغة الرمزي.

إن الرغبة، بوصفها التوق إلى الاعتراف والحب، لا يمكن إشباعها إلا من خلال التجريد الذي نرسخ في التفاعل مع «الآخر»؛ رغبة تتخذ شكلها من الرغبة بأن تكون مرغوباً من «الآخر» وكذلك في الوقت نفسه من الذات التي تشكل رغبتها الخاصة بوصفها إسقاطاً على «الآخر». ولهذا السبب يكون هذا التماهي الرئيس متشكلاً نتيجة العلاقة مع «الآخر» الذي تكون هويته إزاء الذات متشكلة هي الأخرى داخل شبكة الدوال التي تتم صياغتها في اللغة.

ومثلما لاحظنا، يتأسس الخلاف هنا بطريقة ينبغي فيها على الذات أن تحاول حله داخل نفسها إذا ما أرادت أن تؤسس لنفسها هوية ثابتة والتي لهذا السبب لا يمكن النظر إليها بوصفها محض فيض من داخل الذات. ولهذا فإنه في الوقت الذي تكون فيه الذات متشكلة بوصفها

حصناً يضم بداخله مجالاً ومغاليق ومحاطاً بمستنقع غادر ينبغي للذات أن تسعى لتخطيه في بحثها عن قلعتها الداخلية المثلة باللاوعي، بالطريقة ذاتها التي ينبني بها الآخر بوصفه موضوع رغبة الذات، فإن هذا يعني أن حاجة قد ترسخت علينا أن نحاول من خلالها إدامة مظهر التلاحم والكمال الذي من خلاله نستطيع التماهي مع الثقافة التي من حولنا. وبغض النظر عن مدى قوة إرادتنا، غالباً ما تكون هذه السيرورة هي المسيطرة علينا وليست التي نسيطر عليها نحن، فإن البيئة تأسرنا وتجبرنا على تنفيذ رغباتها. ونحن نرى ذلك في كل ما يحيط بنا في المتطلبات التي يفرضها علينا المجتمع من حيث واجب العمل وتقديم الإسهام للمجتمع، وتقسرنا على علاقات لم نخترها.

ومثلما أن سيرورة تشكل الهوية تتطلب من الذات أن تتشكل بوصفها سياجاً منفصلاً عن الكينونات الأخرى بصفات جوهرية مميزة - سواء أكانت فطرية أو مكتسبة - لهذا فإنها تبدي فعلها، بالتساوي، على العوامل العنصرية والجنسية، فضلا عن القومية أو

الطبقية. ويعد مفهوم الفرد غير قابل للانفصال عن التداعيات التي إما يؤسسها أو التي يفشل أو يعجز عن تأسيسها، ومثل هذه التداعيات تكشف مسارات تفتحنا على عوالم ثقافية معينة في حين تغلقنا على عوالم أخرى. وتقترن هذه السيرورة أيضاً بعنصر أساس لدخولنا إلى «التاريخ» وإلى «الزمن» وإلى «المجتمع» كما تزودنا بمعيار نستطيع من خلاله فهم هويتنا الاجتماعية وتثبيت هويتنا الفردية داخلها.

ومن المؤمل أن يبني هذا السرد الخطاطي، نوعاً ما، لصيرورة الذات، والمتطور عن فهم لاكان، سرداً دقيقاً بما فيه الكفاية لتقديم وصف قيم ومتناغم للكيفية التي تتحقق بها علاقة الذات والآخر في الإطار العام لسيرورة الحياة. إننا قد نشك محددات تحليل لاكان - ولاسيما أهمية دور الدوال بوصفها الواقع الملموس الوحيد للذات، أي الشيء الذي تشكك فيه كاستورياديس Castoriadis؛ رأى أن التخيل ليس الصورة المعكوسة لشيء ما بل هو في طبيعته غير المحددة ويخلق الصور من هذه الطبيعة غير المحددة أصلاً، وبهذا يستطيع الآخر توليد الذات

الآخر بالقدر نفسه الذي تكون فيه انعكاساً له. وسنشير، لاحقاً، شكوكاً أيضاً عن أولوية العالم الرمزي وعدم قابلية استرداده وذلك عند تحليل أولوية الافتراض السوسيري لاعتباطية العلاقة. ومع ذلك، تتضمن نظرية النمو عند لاكان تحليلاً لتشكيل الذات واضحاً بما يكفي لتزويدنا بوسيلة فاعلة لفهم الكيفية التي تدخل بها الثقافة إلى وعي الفرد؛ موجهة الفرد إلى بنى يسمح لها أن تكون أساساً لتشكل الهوية داخل الموقف الاجتماعي والثقافي المحدد لذلك الفرد.

ما يهمنا هنا هو الطريقة التي ننغمر فيها ـ منذ لحظة ولادتنا، حينما نندمج بما هو خارجي عنها ـ في رحلة ستقودنا إلى تكوين هوية على أساس عصبي (بمعنى أنها تعتمد على جذب أفكار متناقضة). وبينما يتعلم الطفل التكيف مع ما يحيط به، فإنه يحاول ترسيخ إحساس بالألفة من خلاله يستطيع التمتع بوهم الآمن. إلا أن هذا لا يرضينا ونرغب – إلى حد كبير أو قليل – بكسر أواصر مثل هذا الضمان. إن الفرد ليس كياناً مكبلاً حراً بالتصرف متى شاء، بل هو عنصر فاعل

مطلوب لقبول طرق معينة داخل ثقافة ما والمشاركة بها. وهذه السيرورة نفسها فاعلة: فالثقافة لا تسعى إلى ترك بصمتها على الفرد من خلال متطلباتها، بل تشكل فرداً سيعيد خواصه نفسها إلى الثقافة مما يغنيها بإسهامه. وهذا يستدعي تدخل كل فرد في حياة الآخرين، وهذا التدخل هو ما يجعل المجتمع ممكناً.

تعدّ هذه العلاقة حاسمة لفهم كيف نتمكن نحن، بوصفنا أفراداً، من التفاعل مع ثقافتنا، وكيف نؤسس، بالمقابل، علاقة بثقافة الآخرين، فعندما نسافر خارج ثقافتنا، نرتبك أول الأمر ويبدو كل شيء غريباً عنا بطريقة تستنسخ غرابتنا الأولية التي نواجهها حينما ندخل العالم، وقد تطلق على هذه الغرابة تسمية الغرائبية؛ إنها تمثل إسقاطاً لرغباتنا على شخص الآخرين، بالضبط مثلما يسقط الطفل نفسه على المرآة. وبالضبط مثلما أن الفرد يواجه خطر الانهيار إلى اعتناق النرجسية التي تجعل من الصعب احترام واقع الآخرين أو الاعتراف به، لذلك تميل إدراكاتنا للثقافات الأخرى بالبقاء مجمدة في هذه العلاقة: أي النظر إلى الآخرين

بوصفهم لا شيء سوى إسقاطٍ لذواتنا. وهكذا لا يتم الاعتراف باختلافهم إلا بوصفه صدى متجسداً لا يُعهد له سوى إعادة الجواب إلى الذات بالشروط التي تبنيناها - نحن بوصفنا دور نرجس - وأسسناها بوصفها شكل غير مكتمل للعلاقة. إن التحدي الرئيس الذي يواجه تأسيس أي مجتمع هو الاعتراف بالاختلاف داخله والسماح لعناصره المختلفة بالتفاعل والاتصال بطريقة تحفظ التلاحم الداخلي وتسمح بالاحترام والاعتراف.

يتشكل المجتمع حينما توافق جماعة من الأفراد على العمل تبعاً لمجموعة معينة من القيم. ولا يمكن لمجتمع أن يكون موجوداً من دون سيرورة الموافقة الجوهرية هذه التي تكون، برغم ذلك، لا مستقرة ولا ثابتة بل خاضعة للتوتر دائما. ويتواصل تشكل المجتمع أيضاً بطريقة تناظر تشكل الهوية الذاتية من خلال الطفل. ولا يتشكل المجتمع من خلال زخمه الخاص بوصفه يستجيب، ببساطة، لدينامية متولدة في داخله، بل يرسخ نفسه بالضبط في علاقة ديالكتيكية مع ما يحيط به، بوجه واقع الآخرين الغرباء الذين يتم تصورهم

في ضوء الرغبة بتكوين هوية وكذلك بوصفه ـ في الوقت نفسه، تهديداً لذلك التكوين.

إن الاعتراف بالثقافات الأجنبية لا يكون مرغوباً دائما للمجتمع؛ ففي الكثير من المجتمعات يتم إقصاء الآخر، الإنسان، من فئة الكينونات البشرية. وإذا ضربنا مثالا عشوائيا: الولاية الأمريكية المحلية التي تعرف اليوم باسم «داكوتا» Dakota كانت في السابق تعرف باسم «سيوكس» Sioux، ومع ذلك لا يمثل أياً من هاتين الكلمتين اسماً، فـ «داكوتا» هي واحدة من العديد من الألفاظ الوصفية التي تستعملها قبائل معينة داخل الولاية؛ فإذا أشاروا إلى أنفسهم بوصفهم كلاً فإنها تكون Ikehe Wichash التي تعني ببساطة «كينونات بشرية طبيعية حقيقية»، أما Sioux فهي التحريف الفرنسي لكلمة Ojibway التي تعني «الأفعى الصغيرة». ولأغراضهم الخاصة لم يحتاجوا إلى اسم لأنهم كوّنوا العنصر البشري. أما بقية القبائل فقد مثلت تدرجات من اللابشر وهذا مبدأ نجده في معظم أجزاء العالم. ويلاحظ نيتشة ذلك مشيراً إلى أن الألمان

اكتسبوا اسمهم من أعدائهم؛ فكلمة Deutschen تعني أصلاً «الهمجي». وهذا يشير إلى الطريقة التي لا يكون فيها الاندماج مع الآخرين سيرورة اتصال مباشرة. نحن نختار «آخرين» بألفاظ تعطي معنى لإحساسنا بالهوية. وبهذا الصدد غالبا ما يتم تشخيص المجتمعات الأخرى بأنها خارجية ليس بالنسبة لمجتمعها الخاص، بل لعنصرها البشري ككل ويكون بقية الناس ـ في أفضل الحالات ـ أعداء لابد من قتالهم أو التكيف معهم. والمجتمع في شكله الأساس يرغب في أن يكون مؤسساً لذاته ومكتفياً بها، لكن هذا مستحيل: فالبقاء يستدعي التفاعل مع المجتمعات الأخرى. ومع ذلك فإن مثل هذا التفاعل – في شكله البدائي – تم الإبقاء عليه ضمن الحد الأدنى. أن السعي إلى إقامة جسر مع القيم الغريبة للمجتمعات الأخرى هو شيء من ظاهرة حديثة لم تنجم إلا من الحاجة في العالم الحديث إلى زيادة التفاعل (من أجل التجارة بصورة خاصة) ويتطلب الفهم بين الثقافات جهداً واعياً: لكنه ليس معطىً، وقد يبدو غير طبيعي أحياناً لأن كل أشكال التنشئة الاجتماعية تتضمن منظوراً عالمياً هو في جوهره متمركز عرقياً، وإن تشكل

حسب ما يكون عليه الآخر. وبالطريقة ذاتها، مثلما أن الذات ذاتها مبنية ثقافياً وليست متأصلة، لهذا يسعى المجتمع نفسه إلى ترسيخ هويته بإنكار الآخر. المجتمع - بالضبط مثل الفرد - تحركه الرغبة بأن يتصور نفسه ضمن تكامله. وسيتعطل هذا الإنكار للآخر تدريجياً حالما تضطر الذات إلى الاعتراف بواقع الآخر عبر سيرورات التفاعل خاصتها. ولهذا السبب ينظر هيغل إلى الاعتراف بوصفه ناتج عن الصراع من أجل السيادة: القدرة على رؤية الذات من منظور الآخر هي [قدرة] لا معطاة بل تنتج حينما تتصل مختلف الجماعات اتصالاً حسياً ببعضها وتضطر إلى إقامة علاقات إما عداوة أو صداقة.

عند القول إن المجتمعات هي في جوهرها متمركزة عرقياً، هل يعني ذلك أن بعض المجتمعات لا تملك تصوراً عن الآخرية؟ لا، إطلاقاً، ثمة سبب لتخيل أن مفهوم الآخرية ضروري لتأسيس المجتمع. ومع ذلك، فإن الطريقة التي تتركب بها هذه العلاقة تتخذ أشكالاً مختلفة في المجتمعات المتنوعة. فإذا كانت تقصي الاعتراف بآخرية

المجتمعات المجاورة، فإنها تُكونها في مكان آخر. وفي المجتمعات التي تقصي المجتمعات الأخرى من مجال البشر فإن الآخر هو ما يكون موجوداً بالضبط وراء نطاق البشر، فالآخر الذي إزاءه تقيس معظم المجتمعات البشرية نفسها يكون معطى في العلاقة المتأسسة مع الأسلاف والمعبودات الماورائية. وقد بين مارك اوغة Marc Auge كيفية ذلك: «تنبني كل هوية عبر التفاوض مع آخرية متنوعة وبالتالي تكون هناك دائما أزمة آخرية أكثر عمقاً، أي في قمة الظواهر الممثلة بوصفها تدل على أزمة هوية. يقول الأفراد أو الجماعات إنهم في أزمة حينما لن يعود بمقدورهم امتلاك طريقة لتصور الآخر أو «التفكير» به، ونحن في الحقيقة في موقف طارئ اليوم» (اوغة/ 1999 ص91)، وهذا يمثل، بحدة، مشكلة تؤثر في الثقافات ككل في عالم اليوم وبطرق عدة.

لدينا حنين إلى المجتمع [الأصغرcommunity]، فالوجود الفردي لا يكفي لحاجات نوعنا، وأن ما يعادل أهمية إحساسنا بأنفسنا هو أننا مسحوبون أيضاً إلى لحظات حينما يذوب فيها هذا الإحساس - هذا الوعي -

في الكل الأعظم ومع أنه وعي بفردانيتنا، لكنه اضطهاد أيضاً، لكنه يعد انتماء إلى الجماعات أيضاً. فالاحتفالات تعزز فكرة الجماعة. وهذه هي الأوقات حينما يعبر فيها الناس ككل عن اعتمادهم المتبادل [على بعض] وعن تصورهم لغرض مشترك يحقق تلاحمهم ويبجل الآخر الذي يحترمونه.

ما المجتمع، ما الثقافة، حقاً؟ يقدم لنا ماركس مسرداً مصاغاً بعناية شديدة للديناميك الذي هو في صميم أي بناء للمجتمع بحسب أجزائه المكونة له:

«إن وعيي الكلي هو محض شكل نظري لذلك الوعي الذي يتمثل شكله الحي بالمجتمع [الأصغر] الحقيقي - المجتمع - في حين يكون وعيي الكلي الحالي منفصلاً عن الحياة الحقيقية وبذا يكون في تضاد عدائي معها. ولهذا فإن فاعلية وعيي الكلي هي وجودي النظري بوصفي كائناً من نوع البشر.

من الضروري جداً أن نتجنب مرة أخرى تأسيس «المجتمع» بوصفه تجريداً تجاه الفرد أو بالمقابلة معه؛ فالفرد هو الكينونة الاجتماعية ولهذا السبب يكون

تعبيره الفاعل – وان لم يظهر في شكل مباشر من التعبير المجتمعي الذي يتم تصوره مقترناً ببقية الناس – تعبيراً عن الحياة الاجتماعية نفسها وتأكيداً لها. فالفرد الإنسان وحياة نوعه ليسا شيئين متميزين لأن نمط وجود حياة الفرد هو نمط أكثر تعييناً أو أكثر عمومية من حياة النوع أو أن حياة النوع هي حياة الفرد بتعيين أكبر أو بعمومية أكبر. والإنسان بوصفه واعياً بنوعه فإنه يؤكد حياته الاجتماعية الحقيقية ولا يعمل سوى على تكرار وجوده الحقيقي في فكره، وعلى العكس من ذلك، كينونة النوع تؤكد نفسها في وعي النوع وتوجد من أجل نفسها في كليتها، بوصفها كينونة مفكرة» (ماركس، 1974 ص 350-351).

يزودنا هذا القول ببصيرة قيّمة بصدد الطريقة التي يتخذ بها المجتمع شكله العضوي في التفاعل المستمر بين أجزائه المكونة له. وهنا يمكن رؤية المجتمع بوصفه جسداً يثبت في مركزه قيماً ومفاهيم معينة أساسية لوظيفته وبقائه. إنه ليس تجريداً، بل تشكلاً ثقافياً معيناً يخضع للمقتضيات نفسها التي يواجهها الفرد عند

تشكيله لهويته. كل تشكل ثقافي محتاج إلى صراع لتأسيس فرديته وتكامله، لتعريف ذاته في ذاته وإزاء الآخرين.

ومع ذلك لا تكون العوالم الثقافية موجودة في شكل فردي، بل غالباً لا تكون موجودة بصفة كيانات مميزة ومقيدة يمكن فصل الواحد منها عن الآخر؛ كل كيان يكون موجوداً في عقدة علاقاته بالآخرين، وإن هذا الاتصال مع الآخرين هو أساس تكامله الثقافي. وإن تم تصوره بوصفه عدواً أو خارج فئة البشر التي تعترف بها ثقافة معينة، تبقى مع ذلك حاجة للتوافق مع ما موجود خارج الموقف الذي نجد أنفسنا فيه. وبغض النظر عن مقدار ما نحاوله لتأكيد فردية خبرتنا الثقافية الخاصة، فستقتحمنا صورة «الآخر»، وإن كانت هذه الصور مشوهة غالباً.

ولهذا السبب لا نتمادى إذا قلنا أن تصور الآخرية بأنها مشكلة بين الثقافات، أي بوصفها قضية تستدعي التأمل الفلسفي في العلاقة بين المجتمعات، هو رد فعل على التوسع الكولونيالي. فتأسيس مستعمرة ما يتطلب

علاقة أكثر حميمية مع المجتمع المغاير الذي لا يسعى إلى التوسع في منطقة الآخرين، وهذا يكشف عن صعوبة الاعتراف بالاختلاف. وتقبل الآخرين بشروطهم الخاصة. إن القوة الكولونيالية لا تستطيع طرد المجتمعات التي هزمتها فقط بوصفها تضم غرباء وأعداء، بل هي مجبرة على التوصل إلى اتفاق من نوع ما معها. وإذا كان بالإمكان النظر إلى تاريخ الكولونيالية بوصفه محاولة فرض واقع الذات على بقية الناس فإن هذا، في الوقت نفسه، يفسح المجال أمام المقاومة ويضطر كلا المجتمعين إلى إعادة صياغة إحساسهما بالهوية بطريقة تكفل التعامل مع الموقف الجديد، وعلى نحو يؤسس لشكل من الحوار الذي سيؤثر في كلا المجتمعين.

وإذا كان الاعتراف بآخرية المجتمعات يأتي مصاحباً للإمبريالية وإذا كانت الكولونيالية الناجحة تتطلب شيئا من الفهم للثقافات الأخرى، فإن الكولونيالية الغربية كانت ذات طبيعة تدفعها إلى جعل مثل هذه القضايا في بؤرة اهتمامها على نحو لم تفعله المغامرات الإمبريالية السابقة. ويبدو أن الاختلاف

الأساس هو أن الإمبراطوريات السابقة تمكنت من الاحتلال من خلال ذوبانها ثقافياً في ثقافة فطرية معينة وتوقعها من الثقافة المحلية أن تتكيف مع المستعمرين. وربما كان أوضح مثال على ذلك هو احتلال المانشو Manchu التي أسس للسلالة تشينغ Chi'ng للصين الذي مكنت مانتشو من الهيمنة لكن من دون تغيير الملامح الأساسية للمجتمع الصيني. ويبدو أن الاهتمام الطاغي لأشكال الاحتلال السابقة كلها هو الحصول على المكانة، وكانت تسير أمورها على أيدي قادة سياسيين prest بطوليين كتوسيع للقوة العسكرية. وهكذا لم يكن ثمة شك في تكامل الثقافة الأخرى (على الرغم من تغييرها نهائياً). ومن ناحية أخرى لم يكن القادة السياسيون أو العسكريون من استهل الكولونيالية الغربية ونفذها، بل المغامرون في بحثهم عن الثروة والشهرة، أي أنها لم تجرِ لأسباب سياسية بالدرجة الأساس، بل اقتصادية تماماً.

لقد أسست المجتمعات المختلفة ثقافات بالغة التعقيد والتمييز ومازال هذا التنوع ملحوظاً حتى يومنا هذا. ومع ذلك، يسود الآن تصور عن الغرب، ويتطلب أن

يكون تنوع الثقافات مشروطاً بالعلاقة التي تأسست مع الهيمنة الغربية. من المشروع اليوم التحدث عن "فكرة الغرب" بوصفها نمطاً يحتل بداخله الناس كلهم، وبالأحرى الثقافات كلها، مكاناً بصفة موقع ينبغي أن ينتمي له الجميع، أو يمرون من خلاله. لقد كان توسع الغرب عبر الكولونيالية ناجحاً إلى الحد الذي صار الناس فيه اليوم موجودون كجزء منه، أو أنهم على الأقل يرتبطون به بعلاقة لا يمكن التغافل عنها.

وانسجاماً مع ما ذكرنا بشأن بناء الهوية، بإمكاننا أن نحاول تأسيس مكونات ذلك البناء أو هذه الأيديولوجية التي نطلق عليها اسم "الغرب". منذ النهضة نستطيع رؤية الكيفية التي تشكلت بها "فكرة الغرب" ليس بوصفها وصفاً جغرافياً بل مفهوماً ثقافيا حددته الظروف التاريخية. وهو ليس بالمفهوم الستاتيكي أو المحدد المعالم، بل متقلب ومطواع بلا حدود.

إن مفهوم «الغرب» متجذر جداً في الوعي والخطاب المعاصرين حدّ إن هناك ميلاً إلى افتراض هويته بأنها بينة بذاتها، أو، من ناحية أخرى، التخلص منه

بوصفه مربكاً. وكما هو الحال مع أي بناء ثقافي، فإن تشكله وبنيته معقدين للغاية، كما أنه ليس مشروعاً متروياً من جانب القوى الغربية. ومثلما ذكر جمي درهام Jimmie Durham: أوروبا مشروع إنساني أسهمنا نحن «كلنا به، وليست مشروعاً أوروبياً» (بلا تاريخ: 29) إنه كيان يشترك فيه كل الذين يعيشون فيه اليوم، لا أحد يشعر بالانتماء له كلياً كما أن علاقات العالم المعاصر تفتح لنا مختلف طرق التفاعل معه.

وعند السعي وراء الإفاضة في ما يعنيه هذا الكيان، من المهم أولاً إيضاح الفرق بين «الغرب» بوصفه مفهوماً، و«أوروبا» بوصفها مكاناً جغرافيا، ومما لاشك فيه أن ثمة إمكانية لفصل فكرة الغرب عن فكرة أوروبا، وإن كان أحدهما ينبأ، بالتبادل، عن الآخر. وقد واصلت أوروبا، كونها أيديولوجيا موازية، أي جزءاً من الغرب، لكنها مفصلة على نحو مختلف؛ فهي تختلف في كونها متمركزة في أوروبا نفسها لا في حواشيها. «أوروبا» مصطلح ألماني بالدرجة الأساس، يرجع تاريخه إلى زمن الإمبراطورية الرومانية، وتتجسد اليوم في

الاتحـاد الأوروبي أما فكرة الغرب فـهي مفـهوم لا متبلور ليس من السهـل تعقب مساره لكنه مرتبط جوهرياً بتطور الكـولونيالـية الغربـية وانتـشار القيـم والثقافـة الغربيـة عن طريق التجارة.

وإذا رغبنا بتحديد موقع هذه الفكرة، علينا أن نتفحص الكثير من الاحتمالات. وبمقدورنا تعقب تشكله خلال حقبة تاريخية مطولة اكتسب فيها مختلف الجوانب التي تركت بصماتها الواضحة عليه. وعلى مدار القرون، كان مركز جاذبيته يتغير باستمرار. فإن كانت جذوره تكمن، من دون شك، في روما وأثينا القديمتين أو بدقة أكثر في الطريقة التي تمكن بها عصر النهضة من تشكيلها بوصفهما أسطورته الأساسية،، فإن ديناميته ترسخت في شمال إيطاليا خلال القرن الخامس عشر وربما يقال إن جوهره انتقل إلى إسبانيا في القرن السادس عشر والتي بدورها تخلت عن هيمنتها لصالح إنكلترا ومن ثم فرنسا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وانتقل في قرننا الراهن [العشرين]، انتقالا كلياً من أوروبا وهو متجسد اليوم في الثقافة العالمية للولايات المتحدة. من

المهم أن نعي هذه التحولات وحدودها. فعندما ننظر إلى الطريقة التي تعمل بها الثقافة، نحتاج إلى الالتفاف باستمرار إلى حقيقية أن ما نفحصه هو في حالة جريان مستمرة ولا يمكن مطلقاً إحكام قبضتنا عليه بأية صورة كانت. ولأن الثقافة مشروطة بأنشطة مختلف المجتمعات الفردية التي تؤلفها، تبقى عندئذ بناءً ثقافيا لا يمكن تحديده بفعل ذلك النشاط. بل هي كيان فردي يطيع متطلباته. ولهذا لا تتمتع الثقافة الإغريقية اليوم سوى بأهمية هامشية لما يمكن أن نطلق عليه تسمية «فكرة الغرب» مع أن الثقافة الإغريقية القديمة قد غرست بذورها فيها. وبالمثل نقول إنه ربما كانت غالبية الثقافات الأوروبية (على الرغم من تراثها الثقافي الغني) لا تملك سوى تأثيرٍ هامشي على اكتشافها وتعد في الكثير من الطرق هامشية بالنسبة لصيرورتها التاريخية، كالثقافة اليابانية عل سبيل المثال. إن هذه الثقافات مستبعدة كلياً من المجرى الرئيس الذي يشكل عموماً تراث إنكلترا وفرنسا والولايات المتحدة مع عناصر أخرى - بدرجات متفاوتة من الأهمية - مأخوذة من أزمان مختلفة وبطرق مختلفة من إسبانيا والبرتغال وألمانيا

وإيطاليا وروسيا وغيرها الكثير من الثقافات، ولهذا السبب ينبغي أن ننظر إلى «فكرة الغرب» بوصفها شكلاً من أشكال الهيمنة بالطريقة التي فسرها غرامشي: فهي تتبنى تلك الجوانب التي تسهم في هيمنتها وتقصي في الوقت نفسه أي شيء لا يحقق هذه الغاية. وبوصفه رومانيا، يتحدث ي.م. سيوران E M Cioran وبفصاحة عن الكيفية التي تعمل بها هذه الهيمنة في ممارستها عملية الإقصاء: «عليّ أن اعترف أني مرة وجدت الأمر مشيناً أن أنتمي إلى دولة عادية، إلى تجمعٍ من الضحايا، لا يسمح للأوهام أن تحوم حول أصلها. وقد اعتقدت، ولم أكن مخطئاً، بأننا خرجنا من جحور البرابرة، من حثالة الغزوات الكبرى، من تلك القبائل التي، بسبب عجزها عن مواصلة سيرتها غرباً، انهارت على طول Carpathians والدانوب، جاثمين هناك بتكاسل؛ حشد من الصحراويين عند حدود الإمبراطورية ملطخين بمسحة من اللاتينية.. مع ذلك الماضي وهذا الحاضر وذلك المستقبل، يالها من عقوبة أنزلت بكبرياء شبابي! «كيف للمرء أن يكون رومانيا؟»، كان هذا سؤالاً لا أملك الإجابة عنه إلا بشعور دائم بالخزي»

(سيوران: 1978) إن هذا الشعور بالخزي هو ما يشعر به جميع ضحايا هيمنة الغرب.

أما النهضة، بوصفها «ولادة جديدة»؛ «بعثاً»، فقد أعطت الثقافة الغربية سماتها المميزة التي أدامت تطورها التاريخي، وكانت نفسها مترسخة ضد الثقافة الأوروبية السائدة التي شجبتها وجعلت منها «آخر» من خلال الحقبة القروسطية التي سبقتها بصفة «العصور المظلمة». وربما يمكن الشك في ما إذا كانت هذه الحقبة عصراً مظلماً حقاً، لكن تبقى الحقيقة هي أن حقبة النهضة أحدثت تحولاً قاطعاً في الوعي الذي اشترط، إن لم نقل حدد، حساسية العالم الحديث جوهرياً. ويعنى أكثر جوانب هذا التحول تجسداً بما يمكن أن نطلق عليه تسمية «العلاقات المكانية» بين الناس، إلا أننا معنيون الآن بعلاقة ذلك بالإدراك الثقافي. لقد كان المجتمع الأوروبي القروسطي تراتبياً ويدعم الركود. كان منبنياً بوصفه كلاً مغلقاً على ذاته، لكل عنصر فيه مكان محدد. ولما كان تراتبيا في كل شيء، كانت حركته تصاعدية مع ترك القمة للمعبود الأسمى في العقيدة المسيحية القروسطية. وقد

أدامت النسيج الاجتماعي التزامات متبادلة كانت تعكس نظاماً كلياً: الفلاحون يوفرون الثروة لرجال الدين والارستقراطية العسكرية التي تمدهم، بالمقابل، بالحماية الروحية والعسكرية، واعتمد هذا التوازن على افتراض أن تراكم رأس المال يعدّ شراً، شيئاً مغلفاً بفكرة الربا – أي بعبارة أخرى دافع الربح ـ بوصفه من الخطايا في القانون الكنسي. وأن الحركة ضد هذا التوازن كانت سمة تأسيسية بارزة في ما نطلق عليه الفكرة الغربية. وبدأ توازن المجتمع القروسطي ينهار بعد حام الشك حوله عند بروز مدينة البندقية بصفة مركز تجاري وما أعقبه من ظهور طبقة التجار التي تعتمد على تراكم رأس المال. وبالتدريج أخذ دافع الربح يتمأسس ويصل في النهاية ليكون السمة الاقتصادية المعرِّفة للنسيج الاجتماعي. ومثلما أشار فيبر، فإن الانقسامات التي حصلت في الكنيسة ونهضة البروتستانتية قد مكنت من التقاطع مع أيديولوجيا الكنيسة القروسطية وفكرة التراتبية التي جاءت بها والتي شجعت تراكم رأس المال والمشاريع الفردية.

لكنها النهضة هي التي أوجدت الشروط التي مكنت من حصول هذه التغيرات والأهم من ذلك أنها التي هيأت الشروط لتحول جذري في العلاقات بين الفرد والمجتمع؛ فقد ازداد نطاق المبادرة الفردية إلى حد كبير وما عاد الفرد بحاجة إلى الشعور بالتوحد التام مع نمط الثقافة، وأنه جزء من كل جمعي تعمل أجزاءه مرتبطة ببعضها البعض، بل افترض الفرد امتيازاً لنفسه. وبدأت مسؤولية الفرد إزاء المجتمع مبتعدة عن أنماط الالتزام المتبادل والأمن الذي يميز الإقطاعية. وبدلاً من ذلك تم تشجيع الفرد على اتخاذ مبادرته وأن يعمل إلى حد ما، على ربحه الخاص. واقتضت دينامية الرأسمالية مبادرة الفرد وسعيه ولهذا فقد منحته القدرة على تحديد مصيره بطريقة لم تسمع عنها الحقب الماضية.

لقد أدى هذا الاحتفاء بالفرد إلى النزعة الإنسانية وإلى تصور جديد للبشرية. وقد يقال إن اكتشافات الغرب العلمية كانت متكهنة بسبب هذا التغير في الوعي. فبينما كان الفرد في السابق يحتل مكاناً ما في طبيعة الأشياء ويقبل العيش ضمن علاقة رمزية مع

الطبيعة، كان على أيديولوجيا النهضة أن تدشن (أو توجد الشروط التي تحقق) منظوراً للإنسان بوصفه أسمى من الطبيعة ولديه القدرة على السيطرة عليها.

وقد تجلى تصعيد قدرات البشرية في مجالات الحياة كافة مما أدى إلى إنجازات علمية ميزت المجتمع الغربي خلال السنوات الخمسمائة الماضية، كما قدمت الأسس اللازمة لاستكشاف أراض جديدة واحتلالها. وبهذا الصدد نقول إنها مبنية على روح قروسطية أحيت الصليبيين. وقد استندت قناعة كولومبوس على هذه الحقيقة، إذ يشير تزفيتان تودوروف قائلاً: «إن الأرباح التي لابد من أن تكون هناك لم تثر كولومبوس إلا بالدرجة الثانية؛ فما يهمه هو «الأراضي» واكتشافها. ويبدو هذا الاستكشاف في حقيقته خاضعاً لهدف هو سرد الرحلة البحرية: قد يقول الفرد أن كولومبوس تولى هذه المهمة ليتمكن من سرد قصص لم يسمع بها أحد من قبل، مثل عوليس [يوليسيس] لكن، ألم يكن سرد الرحلة هو نقطة مغادرة ولا هو نقطة وصول، الرحلة البحرية الجديدة ؟» (تودورف، 1984 :13) لقد كان

كولومبوس حداثياً بمعنى أنه، بوصفه فرداً، كان يتوق إلى استكشاف الأراضي الجديدة وفتح الآفاق. ومع أن أرباح تلك المغامرات ربما أغوت كولومبوس بالدرجة الثانية، فإنه من دون هذا الاهتمام الثانوي، الذي سرعان ما غلب وصار الاهتمام الرئيس، لعل مثل هذا الاستكشاف كان سيكون مستحيلاً.

ولابد أيضاً من أن ننظر إلى توسيع الآفاق في الفنون، وبالدرجة الأساس في اختلاف منظور ما يعمق الصورة التي يمكن خلقها داخل إطار محدد، بوصفه «احتلالاً للواقع» الذي قدم نافذة على العالم تعكس الدافع الخارجي للمجتمع الغربي. وما عاد الدافع تصاعديا، بل خارجياً، وأشد، نحو الأفق الذي يتعرض لمزيد من الضغط. فإن كانت هذه هي سماته الأساسية، فإنها لم تتطور تلقائياً من فراغ لتشكل، مرة وإلى الأبد، ما يمكن أن نطلق عليه تسمية «فكرة الغرب». كما لايمكن القول أن أساس مثل هذه الأفكار لم يكن حاضراً أصلاً داخل المجتمع قبل النهضة. تعقب ادورنو وهوركهايمر الأفكار الأساسية لأثينا القديمة ووجداها

حاضرة في الأوديسة تحديداً، ولهذا السبب فإننا عندما نتحدث عن «الثقافة الغربية» نحتاج إلى أن نعي كونها تطورت ببطء على مر السنوات، وبوصفها إمكانية لتطور مجتمع بين كثير من المجتمعات ولا يمكن تصورها إلا بوصفها كياناً حينما نتمعن فيها من زاويتنا نحن. إنها لا تتمتع بواقع عيني عدا ما نجده في العلاقات التي أسستها، كما لا يمكن إدراكها عدا كونها خط تطور لا متبلور ينطوي في داخله على تناقضات لا تعد ولا تحصى. وربما تكون هناك توجهات معينة مرغوبة لها في أوقات معينة لكنها تنال الرفض في أوقات أخرى. ومع ذلك فهي حقيقية للأسباب كلها. إنها تتخذ شكل «المسخ» - مثلما وصفها بيير مابيل Pierre Mabile - لأنها كتلة ذات وحدة ديالكتيكية تمسكها معاً أجزاءها المكونة لها لكنها تشكل شيئا هو ليس حاصل تلك الأجزاء. وإن تمتعت بالأهمية، فهذا سببه إحساس الموقف الحديث الذي يواصل تحديد وتوفير إرث مشترك يربط الثقافات كلها اليوم.

إن كياناً ثقافياً مثل «الغرب» يتطلب شيئا يمكن

إزاء إبراز نفسه بالطريقة ذاتها التي يفعلها الفرد مع نفسه: إنه لا يكون موجوداً في ذاته ومن ذاته. وبالضبط مثلما أن النهضة - التي وفرت الأسس للأفكار التي يمكن تعريفها اليوم بأنها ثقافة الغرب ومثلت بعثاً للوعي الكلاسيكي - لابد من تتبعها بطريقة تقارنها «بالظلام» المفترض للقرون الوسطى، لهذا فإن فكرة الغرب «تتضمن افتراضاً عن «اللاغرب» Non-West: يتضح في الاصطلاحات الجغرافية أنها محدودة إزاء الشرق، وإن كان يقصي ما يقابله من نقطتي «الشمال» و«الجنوب» الجغرافيين. «الشرق» هو الأهم لأنه مع آسيا أسست أوروبا لنفسها علاقة هي الأقوى تاريخياً. وبوصفه كياناً طارئاً يتم تعريف واقع «الغرب» على وجه الخصوص عبر مقابلته بكرة «الشرق». وقد توطدت هذه العلاقة تاريخياً بالطريقة نفسها التي يصف فيها لاكان بناء الفرد: فالغرب لم يتولد ذاتيا، بل شكَّلَ نفسه من خلال خلق رغبة أسقطها عليه «الآخر» بصفة إرادة إلى بناء الذات وفي الوقت نفسه رغبته بأن يعترف به ذلك «الآخر». وبالمقابل، لم يتشكل الشرق إلا من خلال الإسقاط المرن من الغربي نفسه ولهذا السبب فإنه بينما

كان هناك القليل ليتم إزاءه تعريف الثقافة الصينية، مثلا، بالثقافة العربية بطريقة لها معنى (و العكس صحيح) فإنهما اكتسبا هوية بوصفهما ثقافيتين «شرقيتين» بحكم علاقتهما بالغرب. وبالمقابل أيضاً، تشكل مفهوم «الغرب» بوصفه كياناً يتجاوز مكوناته ولهذا فإن الثقافتين البريطانية والإسبانية، على سبيل المثال، صارتا مقترنتين معاً بسبب هذه التسمية. وبهذه الطريقة اكتسب «فكرة الغرب» شكلاً بوصفها كياناً ثقافياً قوياً له جذوره التاريخية.

وإن تعذر وجود «فكرة الشرق» مشابهة [لفكرة الغرب]، فهذا سببه أن شعوب آسيا لم تخض نوعاً من المغامرة الإمبريالية التي بدأت حينما شرع كولومبوس من إسبانيا باستكشاف طريق التجارة الغربية إلى الإنديز. وقد كان «الشرق» متشكلاً، بسلبية، بوصفه ما هو غير غربي، وليس بما هو سمة واقع ثقافات آسيا. إنه تعبير لا يعبر عن الذات، بل تعبيره انكسر [مثل الضوء] بفعل تعبير الآخر عن ذاته: إن الشرق (الذي يأتي بصفة انعكاس للغرب) لا يوجد إلا كجزء من بناء الأول

ولا توجد خصائص تعريفية له تكون مسؤولة عن تحديد هويته. فإذا كانت فكرة الغرب لا متبلورة، فإن الأفكار التي تشكل «الشرق» هي كذلك، إن لم نقل إنها ربما أكثر من ذلك.

ومثلما بين إدوارد سعيد، فان الغرب بنى «الشرق» في ضوء تمثله السلبي بوصفه وسيلة للسيطرة الثقافية والإمبريالية. وأصبح الشرق بمجمله مكاناً يرغبه الغرب، مكاناً للرومانس، للأحداث المتميزة، للأديان الملغزة والأفكار الساحرة، وكذلك بوصفه ملاذاً من كل الضغوط المتشكلة مما هو غربي، ومما يبعث على المفارقة أنه صار أيضاً موقعاً لكل ما يرفضه الغرب: فهو رجعي وبدائي ومتفسخ. كان لابد من أن يحمل الصفات كلها التي لا يريدها الغرب. وهذا حال التشكلات الثقافية كلها: فكل واحد منها يؤسس ما هو عليه من خلال سيرورة التضمين والإقصاء. إنه يتبع مساراً كلاسيكياً لعلاقات الذات والموضوع التي ترسخ أيديولوجيا الهيمنة المتجذرة في العلاقة الكولونيالية. ويشرح سعيد ذلك بوصفه خطاباً منحرفاً تماماً ضروري لممارسة السلطة على

الشرق. وهو يرى أنه «توزيع للوعي الجغرافي إلى نصوص جمالية وبحثية واقتصادية وسوسيولوجية وتاريخية وفلسفية، إنه توسيع للفرق الجغرافي الأساس (بين نصفين لا متساويين هما الشرق والغرب ولا ريب)، بل لسلسلة كاملة من المصالح. أي أنها رغبة معينة أو قصد لفهم، وأحياناً للسيطرة، وفبركة وحتى دمج عالم مختلف تماماً. لقد تشكل بوصفه خطاباً بلا واقع مادي بل كان «طرازاً غربياً للهيمنة على الشرق وإعادة بنائه وفرض السيطرة عليه».

الجدل الذي يقدمه سعيد سيئ، ومنهجيته مشتبه بها، كما أن معالجته للحقائق متعجرفة. وفي الوقت نفسه نجده يضرب على عصب مكشوف. وأن الكثير من النقد الذي تلقاه كان دافعه العواطف بقدر الجدل الفكري، كما أفاد - سلبياً أم ايجابياً - في تعريف طبيعة واتجاه الجدل الذي أعقبه، وأفاد أيضاً في تزويدنا بمتاهة الدراسات ما بعد الكولونيالية التي مالت إلى إرساء مسار الجدالات الراهنة التي تخص العلاقة بين الثقافات. ومع احتمال أن تكون قضايا ما بعد الكولونيالية قد

تطورت بطريقة ما حتى وإن لم يكن سعيد قد نشر «الاستشراق»، لما كان له أن يتخذ الشكل الذي اتخذه من دون ذلك. لقد أفاد الكتاب بتشكيل خطاب مغلق يمكن تحليله باصطلاحي السلطة والمعرفة الفوكويين. إن الضعف الحقيقي للكتاب ليس منهجياً بل فلسفياً؛ فقد تجاهل سعيد، وإلى حد بعيد، المحددات الفلسفية لعلاقات الأنا/ الآخر في تركيزه على «الاستشراق بوصفه مثالاً خاصاً عن الهيمنة الغربية، من دون فصل خصوصياته، بمعنى آخر انه لم يميز العناصر الأساسية المتشكلة حتماً في سيرورة أي اتصال بين الثقافات من عناصر معينة حددت الأفهام الغربية للشرق.أثار سعيد إشكالية علاقات الذات والموضوع من دون دراسة آلية العلاقة نفسها فأخفق في الاعتراف بأنها علاقة مادية، وانهار تحليله لهذا السبب، ليتحول إلى مثالية. إن التصور الذي طرحه سعيد بوصفه «استشراقاً» كان ولا شك وسيلة هيمنة، إلا أن هذه سمة ثانوية لا أولية. لم تكن بارزة بوعي - مثلما ظن سعيد - بل ظهرت كجزء من سياق طبيعي لعلاقة ظاهراتية يتفاعل فيها السيد والعبد بطريقة تتناغم مع تحليل هيغل لتطور الروح. ومع

ذلك يغفل سعيد مثل هذا التحليل، ويفضل النظر إلى الاستشراق بوصفه شيئا مُقتلع من مناخه ليخدم السلطة الاستعمارية.

ويحط، في الكتاب، من قدر العلاقة، وبالتالي يقوده تحليله إلى طريق مسدود يصبح فيه الإدراك الحسي متحدداً بالاستشراق بدلاً من العكس. وهكذا نجده مضطراً إلى إنكار عنصريّ التبادل والتكافل اللذين ليس فيهما. واللذين ينبغي أن يكونا ضمن هكذا علاقة، كالتي بين الثقافتين الغربية والشرقية، ما جعله يحول خطابه الناتج إلى مستوى الإلغاء المنحط للاتصال: تصبح العبارات الصادقة مستحيلة، ويكون التمثل سوء تمثل دائما ولا شيء موجود خارج نطاق علاقات القوة. وهكذا لابد من الاعتراف أن هذا ضد مقاصده الشخصية لأنه يفيد في غفران الحاضر وتوجيه اللوم لماض تجريدي. لقد أفادت السيرورات العالمية - التي كانت في حالة حركة منذ صدور الكتاب - في التركز على أهمية هذه القضايا وسلطت الضوء على الإشكالية الخطيرة جداً في صميم الكتاب.

لقد أدى نقد سعيد في كتابه الاستشراق إلى المفهوم القائل أننا نعيش في مجتمع «ما بعد كولونيالي». إن هذه الكلمة الطنانة - ما بعد الكولونيالية - اكتسبت تداولاً مع مفهوم العولمة وأثارت إشكالية في إيحائها بأننا في موقف هو وراء الكولونيالية. هل يمكن تأكيد ذلك حقاً في الوقت الذي يتضح فيه أن علاقات القوة التي دامت أثناء العصر الكولونيالي ومازالت راسخة في مكانها، بل هي أقوى تماماً مما كانت عليه أثناء العصر الكولونيالي، تستطيع تحديد الأشكال الثقافية في العالم اليوم؟ فإذا ما وصلت الكولونيالية المباشرة إلى نهايتها لأنها ما عادت قابلة للبقاء في مجتمع ما بعد الحرب، فإن هذا يخفق في تحقيق تغيير أساسي في العلاقات بين المجتمعات في العالم المعاصر. فضلا عن ذلك، مع انهيار إطار الإمبراطوريات الكولونيالية الذي تم تشييده أساساً في القرن التاسع عشر انهياراً تاماً، فإن هذا مرده أن مركز تلك الإمبراطوريات، أي أوروبا الغربية - ولاسيما انهيار أساس فرنسا وبريطانيا نفسه. إن مركز الثقافة الغربية، على الأقل منذ الحرب العالمية الثانية، لم يكن القوة

الأوربية بل الولايات المتحدة التي لم يكن لديها امبراطورية كولونيالية بالمعنى الرسمي. ولهذا السبب يبدو أن ثمة شيء غير سوي تماما، عند الحديث عن ما بعد الكولونيالية ما لم ينظر المرء من منظور كون الولايات المتحدة نفسها مجتمعاً ما بعد كولونيالي. وهو كذلك بالمعنى الدقيق، أما في الواقع فهو أمر مضحك لأن الولايات المتحدة قد سبقت، ومنذ زمن بعيد، أي إحساس كولونيالي بالتحول إلى مستودع لما يمكن أن نطلق عليه تسمية «فكرة الغرب».

فهل بمقدور هذا المفهوم أن يتضمن واقع العالم الموجودون نحن فيه اليوم؟ إنه يثير سؤال عن ما تعنيه الهوية الثقافية في الزمن الذي نعيش فيه الآن. هل يهم أننا إنكلير أو صينيون أو أرجنتينيون ؟ إلى أي مدى ما زلنا نشعر بالانتماء إلى جماعات ثقافية محددة أو أننا جميعنا صرنا جزءاً من النسق الثقافي نفسه ونشترك بالقيم الثقافية نفسها ؟ وإذا صرنا جزءاً من ثقافة واحدة، هل سيرضينا ذلك؟ كان هدف الإنسان الأساس في الماضي هو تضييق الاختلاف. لقد عشنا في مجتمعات

مغلقة ولا يسمح لنا بالاتصال خارج نطاق حدودها إلا وفق شروط معينة. ربما تكون دينامية المجتمع قد انبنت على الاختلاف الجوهري في مستويات كثيرة مما تعطي المجتمعات الأقدم نسبة كبيرة من المغايرة على الصعيد المحلي لكن ذلك على حساب تضييق التطور الخارجي، والعكس يحصل تماماً في موقفنا الراهن: إذ يعمل تعزيز التنوع والاختلاف على المسرح العالمي على شحذ التماثل في الإطار العام، وقد أدى ذلك إلى تكاثر سياسات الهوية التي لا تؤكد كثيراً على الحق بأن تكون مختلفاً، بل تؤكد تقريباً واجب الاحتفاء بالاختلاف وعلى حساب التراث الثقافي وثبات القيم التي تسمح بالتغاير الحقيقي. إن الهدف المحدد جليّ تماما: خدمة مصالح المجتمع المكرّس إلى نشر الاستهلاك وفتح الأسواق بطريقة كانت دائما ما تسم الرأسمالية والتي وصلت اليوم إلى ذروتها في الكوزموبوليتانية التي تهيمن على الخطاب الراهن.

وقد ذكر الأنثربولوجي جيمس فارس Jamis Faris أن من الضروري أن تتمثل مهمتنا بـ «طمس الآخرية مع

الإبقاء على الاختلاف». ربما هذا هو الذي يعرف، بأفضل صورة، خلاصة العقيدة ما بعد الكولونيالية لكنه لا يمثل المهمة الحقيقية لأي شخص معني بالتكامل الثقافي بالطريقة المعكوسة: علينا أن نطمس الاختلاف مع الإبقاء على الآخرية. وهذا ببساطة، لأن الاختلاف الثقافي غير موجود. كل الثقافات متماثلة جوهرياً، وإن كونك إنساناً ينطوي على مشاركة ثقافية ثابتة نسبياً: جميعنا نحتاج الحب والجمال والمعرفة. ومع ذلك تعدّ أبنية الآخرية جوهرية لإحساسنا بالفردانية الثقافية. نحن نحتاج إلى المحافظة على المغايرة في الأشكال الثقافية، التي تكمن في جذور الإبداع الإنساني. وللقيام بذلك نحتاج إلى البقاء متيقظين إلى حقيقة أن الآخرية بناء يبرز من حاجاتنا المعيشة ولذلك تحتاج أن تتخذ لنفسها أشكالاً متعددة الأوجه. إنها ليست ماهية. فكل بناء للآخر - حينما لا يكون مكرساً للتماهي المتحجر والنرجسي - يكون متقلباً، وخاضعاً لتحولات مستمرة ويتبنى نطاقاً واسعاً من مختلف الأقنعة التي لا تنفد مطلقاً. ولابد من أن ننظر إلى هذه السيرورة بوصفها وسيلة إثراء، مكرسة لتوسيع الاتصال ولا تخدم مصالح السيطرة،

إلا أنها لا تعني قبول الآخرية بوصفها مجرد ما هو مختلف مقبول بذاته. إن قبول الاختلاف بوصفه اختلافاً لا محض جانب لما هو متماثل يعني إنكار الاتصال والتباين الحقيقي.

يتضمن المجتمع المتغاير تحديداً لطبيعة الآخرية نفسها، ويعترف أن بمقدور المجتمع أن يكون موجوداً بوصفه كياناً ولا يحقق إحساساً بهويته الذاتية إلا بوساطة العلاقة بالآخر أو ليس بالعلاقة بما هو مختلف (هذا الفرق بالغ الأهمية لأن ما هو مختلف يكون غير محدد ويتحدى الاتصال الحقيقي). لا نستطيع أن نعيش خبرة الآخر إلا من خلال التمتع أولا بالهوية الذاتية؛ فالآخر - بعلاقته الدينامية مع الذات - يشكل تهديداً للهوية الثقافية لابد من مواجهته. الآخر ليس ماهية بذاتها، بل هو ماهية الذات السلبية. العلاقة متطابقة هنا؛ تأتي إلى الوجود ولا تتحقق إلا مادامت العلاقة مستمرة. يعتمد الذات والآخر أحدهما على الآخر ويرتبطان معاً: إنهما منفصلان وسيكونان منفصلين دائماً إلا أن علاقتهما تخلق شرطاً ثالثاً لابد من مواجهته

لغرض البقاء لكنه يحتفظ، مع ذلك، بثغرات وفجوات لا يمكن ردمها كلياً. إن أقصى ما يمكن فعله هو الاعتراف بالكيفية التي تتحرك بها الضرورات المنفصلة باستمرار ضمن سلسلة من التيارات المتغيرة. وهكذا يكون الآخر غير معروف جوهرياً وغير قابل للمعرفة، لكن حينذاك تكون الذات كذلك.

إن دينامية علاقات الذات والآخر مركزية لا لأنها تمكننا من معرفة أحدنا الآن، ولا لوجود شيء لابد من شجبه في هكذا معرفة، بل لأن هويتنا - بوصفنا بشراً - تعتمد على مثل هذه العلاقة كي تمنح حياتنا معنى وغرضاً عندما نعرف أننا كينونات غير كاملة محاصرة، بحدود تفرضها علينا الحياة بأن لا نعرف في النهاية. الآخر قادر على رؤية تلك الأجزاء فينا التي لا نستطيع نحن رؤيتها طالما أننا قادرون أيضاً على رؤية جزء هو مغلق بالنسبة للآخر. ومن خلال تقصي هذه الفجوة التي لا تنفد ندرك أن ثمة غرض لما أعطته الحياة لنا، بل في الحقيقة سببٌ لنحيا.

إن سياسة ما بعد الكولونيالية تنكر هذه

الديناميـة. فمن خلال تحويل الآخرية إلى مستوى الاختلاف المحض، فإنها تبدد مالا يوُصَف وتديم الكذبة القائلة إن الوسائل الإنسانية قادرة على معرفة الوجود. وهذا يواصل الاعتقاد التنويري بصدد إمكانية معرفة الظواهر عموماً. وهكذا يمكن القول إن ما بعد الكولونيالية وسياسات الهوية هي محض انبعاث للإمبريالية العالمية الجديدة التي تعمل في النطاق الثقافي بطريقة تناظر ميكانزمات السيطرة السياسية التي كانت موجودة في الماضي وبعيداً عن مواجهة الإرث الكولونيالي، فإنها تميل إلى تجاهلنا والتواصل من خلال افتراض حدوث توقف في العلاقة الكولونيالية. لم يفعل انهيار الإمبراطوريات الكولونيالية سوى القليل بشأن تقويض أركان بنى القوة التي أرست دعائمها وثمة إيحاء بأن كل ما حدث منذ الحرب العالمية الثانية هو إزاحة إطار الكولونيالية من السيطرة السياسية الغربية للاقتصاد العالمي إلى السيطرة الثقافية له. لقد غيرت الإمبريالية شكلها بطريقة تعكس الحاجات البنيوية لمجتمع الولايات المتحدة مادامت الولايات المتحدة هي المتفردة في التاريخ العالمي بصفة مجتمع تشكل،

بالضبط، في ضوء القبول بالاختلاف والتعددية الثقافية بوصفهما متاريس ضد مواجهة الآخرية (الممثلة بهنود أميركا الأصليين، الذي كان إعدام ثقافتهم شرطاً ضرورياً لصيرورة الولايات المتحدة، على العكس من أي مكان آخر في الأمريكيتين حيث يتم قبول الآخرية الثقافية للسكان الأصليين).

ويلاحظ جيمي دورهام نفسه الكيفية التي استمرت بها هذه الضرورة اليوم في الطريقة التي تنظر بها الولايات المتحدة إلى الثقافات الأمريكية الأصلية والتي تتصور «بقاياها» بأنها ما عادت تتضمن تهديداً للآخرية. ويذكر الفنان الآن ميكلسون Alan Michelson أنه كان في هيئة تضم أميركان بيض قال له أحد الكهنة المسيحيين «أنتم الشعب الذي لابد أن يكون دليلنا الآن حول الكيفية التي نعيش بها في هذه البلاد». وفكر ميكلسون «لقد استوليتم على كل شيء آخر وتريدون الآن الاستيلاء على حكمتنا أيضاً». (درهام، 1993).

إن الاستيلاء على الحكمة الذي يتحدث عنه درهام عنه هو جوهر التبادل الثقافي اليوم. والحق أن دورفمن

Dorfman وماتيلارد Matterlad وأثناء مراجعة نص كتابهما «كيف تقرأ البطة دونالد» في الوقت الذي كانت فيه الولايات المتحدة تعد العدة للإطاحة بحكومة تشيلي (مما يكشف عن حدود الإمبريالية الثقافية) - شرعاً فعلاً بالمسألة الراهنة حينما كتبا: «إنها الطريقة التي تحلم بها الولايات المتحدة وتجدد بها نفسها ومن ثم تفرض ذلك الحلم على الآخرين من أجل خلاصها الذي يثير خطراً على الدول التابعة. إنها تجبرنا على النظر إلى أنفسنا بالطريقة التي ينظرون بها لنا» (1975 :59).

إن حلم الحياة الأمريكي، مثلما يطلقون عليه هذه التسمية، والذي تم حقنه في فكرة الغرب أساساً وصار سمتها البارزة في العالم الحديث، يتضمن هذا الإنكار للآخرية نكون مضطرين بسببه إلى النظر إلى أنفسنا بالطريقة التي تنظر بها لنا الثقافة المهيمنة. وهذا يشتمل على إزاحة نفسية يتم من خلالها، بدلاً من بناء هويتنا الذاتية في إنكار الآخرين والتي ستنهار بفعل سيرورات الحياة، مما يسمح للاعتراف بالآخر، يؤسس الناس اليوم، وعلى نحو متزايد، هويتهم في اغتراب الذات الذي يُنظر

فيه إلى الآخر بوصفه الذات ولا نستطيع، سوى الحصول على شعور بالاعتراف بالذات. إن ما ينقصنا هو أي إحساس بوجود مفترق طرق يمكن أن تلتقي عندها مختلف الواقعيات وتتبادل الأفكار قبل أن تفترق إلى طرقها المختلفة. لقد عمد أرباب التقاطع – مثل الإله Legba في التراث الودّوني Voodoo، وهرمس Hermes في اليونان القديمة – إلى تغريبنا وأننا نُسلّم باتباع الاتجاه نفسه. ولهذا السبب تصور أوغة، وهو مصيب في ذلك، وجود أزمة آخرية في صميم جدالنا المعاصر؛ أزمة تتموقع في تاريخ علاقاتنا الكولونيالية. إن العالم – بوصفه شبكة اتصال دولية – لم يكن تصميماً واعياً للكولونيالية بل نتيجة حتمية لها. وكان الاعتراف بذلك مغروساً في نفوس الكولونياليين أنفسهم. ومثلما يلاحظ أوغة: «كان الناس الذين خضعوا للكولونيالية أول من عاش هذه التجربة (تجربة عالمية الكوكب) لأنهم أول من عانى منها. إن الكولونياليين المتشربين بالنموذج التطوري (والمتشربين قبل ذلك بالاعتقاد بأنهم حوامل الحضارة الكلية) نظروا إلى الآخرية بوصفها صورة بدائية وممسوخة عن هويتهم. وأن حقيقة الارتباط بعلاقة مع

التعددية والاختلاف لم تفسد طريقة تفكيرهم أو علاقتهم بالعالم» (أوغة: 101).

مازال لهذه التعددية والاختلاف تأثيراً في الكولونياليين لأنها تمكنت من دمج نفسها بها من دون أن تفسد نظرتها للعالم وأصبح ذلك اليوم جوهر الكولونيالية الثقافية التي تهيمن اليوم على جميع العلاقات بين الثقافات وتحولهما إلى محض أوعية لاختلاف يخدم باراديم الهيمنة. إن الاختلافات المضاعفة لا تضيف إلى تجربة الآخرية بل تخدم الانفصال الحاصل في صميم مجتمع اليوم، المجتمع الذي يؤسس نفسه في كون تعددي من الأغراض المتنوعة بدلاً من الارتكاز على أساس الأهداف والتطلعات المشتركة. إن هذا القبول بالاختلاف - بوصفه قابلاً للقبول بالآخرية - كان دائما شرط المجتمع المتأسس في الولايات المتحدة وأساس لبوتقة حساسيته، وصار اليوم مفروضاً - وعلى نحو متزايد - على العالم كافة باسم العولمة. التحدي هنا هو في إرساء إطار الحوار الحقيقي وإعادة بناء مفترق الطرق وإعادة تنشيط الأرباب القديمة للتبادل والتجديد للسماح

للمغايرة بالتأثير في الاعتراف بالذات الذي يعترف أيضاً بالآخر داخل الذات وخارجها. وهذا يعني في الوقت نفسه الاحترام والإقرار بالخاصية التي لا توصف وهي السمة الأساسية لأي إحساس بالآخرية. ولكي نكون قادرين على رؤية ما يمكن أن يتضمنه ذلك، نحتاج إلى فهم شيء بخصوص الكيفية التي يترسخ بها الاتصال ويدوم وما الذي يجعل الاتصال الإنساني متميزاً.

* * *

أعراض النظرية أم أعراض للنظرية

فريدريك جيمسون

ترجمة محمد هاشم عبدالسلام

إن مفهوم أفول النظرية كان مصحوبًا بالإعلان عن أفول كل أنواع الأشياء الأخرى التي لم تكن دقيقة بصفة خاصة. سأبدأ بتحديد مفهومي عن ماهية النظرية. أعتقد أن النظرية تأخذ في الحلول محل الفلسفة (وكل النظم أو البناءات الشمولية الأخرى أيضًا) في لحظة إدراك أن الفكر هو لغة أو مادة، وأن المفاهيم لا يمكن تواجدها

بشكل مستقل عن تعابيرها اللغوية. وذلك شيء أشبه ما يكون بالبطلان الفلسفي لأي تأويل أو «ابتداع إعادة صياغة بألفاظ أخرى مع المحافظة على المعنى»، وهو في الوقت نفسه يستبعد ويتجاوز الكثير من الكتابات الفلسفية التي تدور في أفلاك النظم المتكاملة، والمذاهب الفلسفية، والمعاني، ومعايير الحقيقة والزيف. أصبح النقد الآن منصبًا على اللغة ونقداً لها ولصياغاتها، أي، استكشاف الدلالات الأيديولوجية للصيغ المختلفة، والظل البعيد المتطاول الذي تطرحه بعض الكلمات والعبارات، والرؤى العالمية المثيرة للجدل والمتولدة عن أكثر التعريفات إتقانًا وحنكة، والإيديولوجيات التي تتسرب من الافتراضات المحكمة ظاهريًا، والآثار الرطبة التي خلفتها آثار أكثر التحركات حذراً للنقاشات الصائبة والمجادلات المبررة. هذا القول يعني أن النظرية - كوصول إلى اتفاق مع اللغة المادية والتصالح معها - سوف يستلزم شيئًا ما يتواجد مثل بوليس اللغة، وبحث عنيد لا يهدأ مهام تدمير تستهدف المكون الأيديولوجي الذي لا مفر من اقتحامه لكل ممارستنا اللغوية، ويبقى فقط القول بأنه بالنسبة للنظرية فإن كل استخدامات اللغة، بما في

ذلك لغة النظرية ذاتها ، عرضة لهذه الزلات والانزلاقات والإخفاقات الجزئية لأنه لم توجد بعد أية طريقة لقول شيء، وكل الحقائق في أفضل أحوالها وضعية لحظية، بنت الموقف، وموسومة بتاريخ تعتوره عمليات التغيير والتحويل. سوف تتعرفون فوراً بالفعل على النزعة التفكيكية في وصفي، والبعض سيرغب في ربط الألتوسيرية (نسبة إلى ألتوسير) به أيضًا. يمكننا بالطبع صياغة ما يمكن اعتباره جماليات لمثل هذه الكتابة (شريطة أن يتم فهم الجماليات كدستور صارم للتابوهات والتقاليد): سوف يبدو جوهر قانونها بمثابة استبعاد للتقريرات الأساسية الثابتة والمعطيات والقضايا الفلسفية الإثباتية الإيجابية. كل المواضعات التوكيدية الإثباتية، حيث هي صياغات معيوبة وملوثة بأيديولوجيا ، لأنها تعكس شخصيتنا الذاتية الاجتماعية و (جنسنا ذكوراً أو إناثًا وأعراقنا الإثنية) في وجهات نظرنا للأشياء.

إنه لمن الخطأ تأويل هذه الرؤية الخاصة بالنظرية على أنها مدرسة في النسبية أو مذهب الشك (مما يؤدي بصورة حتمية إلى العدمية والشلل الفكري)؛ على

العكس، الصراع من أجل «التقويم والتصحيح» عملية لانهائية تقريبًا، وتتولد عنها بصورة دائمة مشاكل جديدة. وبالنسبة إلى التناقض الكلي للنظرية - حيث يمتد النقاش لكن بدون قول أي شيء حقيقي - فقد عرف تشكيلة من الحلول، التي لا يمكن سردها أو إحصاؤها هنا. المثال الخاص باستحداث اللفظة قد يفي بالغرض، فهو تلك المحاولة اليائسة للتملص من اللغة البالية الثقيلة والمرهقة الموجودة عن طريق ابتكار وتجدي ما هو خارج أو ما هو بعد الطبيعة. لكن عدو النظرية الأبدي، لا يكل ولا يمل من التحويل الفوري لكل ما هو مجرد ومعنوي إلى مادة أو جسد، وبسرعة يقوم بامتصاص وتحييد واستئناس المحاولة.

ما يجب علينا الآن تسجيله (وأتطرق ببطء إلى مسألة النظرية اليوم) هو الطريقة التي عن طريقها تتمكن هذه الرؤية الخاصة بالتفكير والكتابة من أن تعد تدريجيًا ملاحق من مساحات شاسعة في الأنظمة التقليدية، أعني بعث التقاليد التي صارت مهجورة وهي تحتضن اللغة التصويرية - التي كانت تؤمن بانفصال

المفاهيم عن الكلمات، والتي مازالت مسيطرة. إنني أصف عملية توسيع وتمديد للنظرية في إطار الحرب والهيمنة والإمبريالية لأن النظرية بالطبع هي أيضًا حتى الآن تطور آخر متميز للبناء الفوقي للرأسمالية الأخيرة ولهذا فهي تطرح العديد من الآليات المشابهة (بالرغم من الاختلاف الكلي للتكافؤ السياسي). على أية حال، ما يحدث أثناء الفترة التي تمتد وتنتشر فيها النظرية - والقصة الكلاسيكية معروفة جيداً: أولاً يستعير علم الأجناس البشرية مبادئه الأساسية من اللغويات، ثم يقوم النقد الأدبي بتطوير مضامين اللغويات في نطاق تطبيقات وممارسات عملية جديدة يتم تكييفها حسب التحليل النفسي والعلوم الاجتماعية، والقانون، وأفرع وأنظمة الثقافة الأخرى - ما يحدث في عملية الانتقال هو ما أود وصف وتمييز خصائصه (مع الالتزام بطابع لغوي) كترجمة كلية واسعة النطاق، بإحلال لغة محل أخرى أو، الأفضل حتى الآن، بنوع واحد من اللغة يتضمن مجموعة كبيرة ومتنوعة من اللغات، فما يسمى استنفاد النظرية وقتلها بحثًا هو أكثر قليلاً بشكل عام من إنهاء تخصيص وتكييف عملية الترجمة لهذه المنطقة

النظامية المعرفية أو تلك. هناك الآن بشكل واضح طرق أخرى كثيرة لسرد هذه القصة، التي تختلف طبقًا لمنظور المرء للمنظومات. أشعر بالفعل أنها تتمتع بقوة دفع وتحريك أو نهايات أخيرة ونهائية حداثية، تم استعارتها من تلك الحداثة التي لم تعد موجودة في الفنون، بعبارة أخرى، إن ديناميكية النظرية كانت السعي إلى الجديد والجدة، وإن لم يكن ذلك إيمانًا بالتطور والتقدم، فإنه على الأقل الوثوق بفكرة أنه سيكون هناك دائمًا شيء ما جديد ليحل محل النظريات القديمة، المعتبرة مادية بينما هي مجردة، والمتنوعة التي تم اعتمادها، وتم امتصاصها وتأهيلها وتطويعها بواسطة المبدأ الأساسي النظري المقرر. أم هل هناك مثل هذا الشيء القائم كمبدأ نظري مقرر؟ هل الإنتاج النظري ليس بالفعل في روحه «ما بعد حداثي»؟ هل بإمكاننا التفرقة بين الإنتاج النظري الحداثي وما بعد الحداثي؟ حاليًا، المناقشات بخصوص مسائل مثل هذه تكتنفها مخاطرة الانزلاق التدريجي إلى الرأي الفردي الشخصي البحت.

لكنني أعتقد فعلاً أن مطالعة موجزة لتاريخ

النظرية ستكون صالحة، وهذا ما سوف أقوم بروايته أو ترجمته: لحظة أولى، يتم فيها استكشاف الهيكل الداخلي - الفجوة أو الصدع الداخلي - للمفهوم بما هو كذلك في حد ذاته. هذه هي اللحظة المتعارف على أنها البنيوية في الغالب، التي يصبح واضحًا فيها أن المفاهيم ليست وحدات مستقلة بل بالأحرى كيانات علائقية - ذات علاقات داخليًا وخارجيًا - والتي فيها تصبح ماديتها حتمية لا مفر منها، والتي فيها، بعبارة أخرى، يبدو لنا تدريجيًا وببطء أن المفاهيم ليست أفكاراً وحسب بل بالأحرى كلمات وكوكبات من الكلمات رغم ذلك.

أما عن اللحظة الثانية وهي تمثل - شيئًا ما يدعى "ما بعد البنيوية" - وفيها يتحول ويتغير هذا الاكتشاف إذا جاز التعبير إلى مشكلة فلسفية، أعني، ذلك التصوير أو التمثيل، ومعضلاته، وجدلياته، وإخفاقاته، واستحالة تحققه. ربما هذه هي اللحظة التي تنتقل فيها المشكلة من الكلمات إلى الجمل، ومن المفاهيم أو الحدود المنطقية إلى القضايا أو الأحكام المنطقية. على أية حال، إنها المشكلة التي تبزغ ببطء لتُدرج داخل عباءتها كل

القضايا الفلسفية الأخرى، كاشفة عن نفسها كبناء أو كهيكل ضخم لم يتسن لأحد قط زيارته وتفقده في صورته الشاملة، ولكن من خلال أبراجه تسنى للبعض التحديق لبرهة وآخرين نظّموا أو خططوا جزئيًا دهاليزه التي تحت الأرض. لذلك، لا تزال القضية الرئيسية للمثيل أو التصور ملازمة لنا حتى اليوم بشكل كبير وتقوم بتنظيم، إذا جاز التعبير، العلم العادي للنظرية وممارستها اليومية وتوجيه كتابات تقاريرها غير المحددة، تلك التي ندعوها مقالات.

نأتي إلى اللحظة الثالثة، وهي تلك اللحظة التي أعتقد أنها استكشاف جديد وغير مكتمل وأنها المكان الذي مازالت تصاغ فيه النظرية الأصلية حاليًا. هذه هي المنطقة الخاصة بالسياسة، التي كانت دائمًا صفة مميزة أو ملعبًا للكثير من المعارف والنظم الأكاديمية التي كانت تتم قراءتها داخلها، وجدت نفسها محوّلة إلى ما وراء الإدراك بواسطة السهم المضيء الذي حملها وطار بها في نوع مختلف من التعارض الفلسفي النظري، أعني، التعارض بين الكلي العام والجزئي الخاص: التعارض

الذي لا يكون بهذا الشكل مشكلة (باستثناء الخطاب الفلسفي القديم) لكن هذا التعارض يصيب على الفور كل أنواع الأشكال الجديدة، «الخاص» يعاود الظهور مجدداً بتنوع في الشكل المحدد، في الشخصي، في الفردي، وحتى الحقيقي، بينما تجثم العولمة السيئة فوق كل شيء مثل سحابة يوم القيامة وتصبح في هوية مع، أي، ملازمة لكل شيء من الدولة وحتى شكل السلعة، من النماذج الغريزية المكبوتة حتى هوايات تحليل الطبقات. هذا إذاً ليس مشكلة ما يمكن حلها، ليس تعارضًا يمكن تجاوزه جدليًا، بل بالأحرى هو نظام جدلي نظري مشفر جديد بأكمله، فيه كل شيء حدث أو تكون من قبل يحتاج الآن إلى إعادة تشكيله وصياغته. تحت رعاية الأصنام الحارسة لميكيافيلي وهوبز، ثم لسبينوزا وكارل شميت يبرز نوع جديد كلية من الخطاب السياسي، نظرية سياسية ثورية أصيلة، يظهر للعيان، يصاغ في هيكل صراعي بعنوان جدالي «الصديق والغريم» عند شميت ويجد شكله النهائي في الحرب. أو على الأقل ينبغي على المرء القول بأن الحرب هي الشكل النهائي الذي يفصح السياسي فيه عن هويته كسياسي؛ لأن

الحرب هي أيضًا بناء، إعادة تعريف، وإعادة صياغة، تبسيط للحياة المادية الملموسة التي رسخت في شكل نموذج جديد، إنني ملتزم أو منجذب إلى أن ألتمس العون من مفهوم دولوز في التخطيطية (الذي طوره بمناسبة فوكو).

نعم، التفكير السياسي يعني تحويل التصور والتمثل إلى رسوم توضيحية، تبرز للعيان محاور القوى مرئية بالضبط مثلما هي تتعارض وتتقاطع مع بعضها البعض في الواقع، إعادة صياغة الواقع كرسم بياني لمراكز القوى، والحركات، والسرعات. مثل هذه الرسوم التوضيحية هي التجسيد الفكري والفلسفي النهائي لهذه الوسائل البصرية التي فتنت البنيويين الأوائل، إنها الطريقة الأخيرة للفرار أو للخروج من تهويمات الأفكار والدخول في قالب جديد مرئي متجسد.

أنا شخصيًا بعيد نوعًا ما عن هذه اللحظة الجديدة، لأنني فهمت دائمًا أن الماركسية تعني التسليم الكامل من جانب السياسة للاقتصاد حيث الاقتصاد يقود السياسة، وعليه أريد الآن توقع اللحظة الرابعة للنظرية،

حتى الآن على الجانب الآخر للأفق، هذا الجانب الذي يرتبط بتنظير للذاتية الجماعية، بالرغم من أن (لأن هذا الأفق لم يتواجد بعد حتى هذه اللحظة) كل الكلمات التي يمكنني العثور عليها لاتزال بالية مستهلكة وسيئة السمعة، مثل مشروع علم النفس الاجتماعي. يرغب المرء بالتفكير في الصياغات (وبالطبع الرسوم التوضيحية) لأجل الجموعيات التي هي على قدر من التعقيد والإثارة كتلك التي عند «لاكان» فيما يتعلق باللاشعور الفردي. هذه الهياكل بالتأكيد تم إلقاء نظرات خاطفة عليها في الاستكشافات المتنوعة للخيال الاجتماعي أو الجمعي في السنوات الأخيرة. يشعر المرء أن الهيبة الفلسفية الحديثة للآخر والآخرين هي في الغالب تبسيط أخلاقي لهذه الحقائق (فيما عدا، ربما، بعض الاقتراحات الخاصة بسارتر «النقد»). في غضون ذلك، تجيء الدراسات التابعة كلها رغم ذلك من اتجاه آخر، فها هو دولوز (أو دولوز وجوتاي)، بثبات وحماس ما بعد ديكارتي، يعرض أو يعرضان تشكيلة متنوعة من الطرق الجديدة لتخطيط و تنظيم مجموعة كاملة من الظواهر الاجتماعية. لكن يقبع في طبيعة الحيوان (الحيوان

البشري) الميل للارتداد من مثل هذه الفتحات؛ نحن لا نزال غير راغبين في سماع أي شيء عن الطبقة الاجتماعية، والأساليب النظرية الجديدة مثل فكرة "أجامبين" عن الحياة العارية تتم قراءتها على الفور كعبارات أو تصريحات ميتافيزيقية أو وجودية أو على الأسوأ يتم إدراجها - بكونها نوعًا من درجة الصفر - لإثبات أن الجماعة لا وجود لها (بدلاً من تناولها كتعريف لكوكب جماعي جديد أو كوارك جماعي جديد) إلاّ أنه ليس من المستحسن تمامًا التحدث عن مجالات هي (حتى الآن) غير موجودة.

لذلك دعوني في الختام أتطرق إلى النقد الأدبي، وهو أيضًا شيء ما يتم التلفظ به إلى حد بعيد من وقت إلى آخر. لو أن الأمر كذلك؛ فذلك ربما لأن، من ناحية، هناك الآن لدينا كثرة من الطرق والأساليب التي يتطلبها أي وكل مشروع أو، من ناحية أخرى، لأن هناك التطاير أو التبخر العام للعمل الفني القديم أو، إذا أردت، هناك موت الأدب نفسه. حتى التاريخ الأدبي راكم كميات مثيرة من البحوث، التي تبدو كافية بشكل كبير لمدة من

الزمن بالرغم من أن إعادة التقييم التاريخية لهذه البيانات تبقى كأهم مشكلة نظرية بنفس أهمية التاريخ البياني كله لما بعد الحداثة. في تلك الأثناء يزدهر نوع من المقايضة على أكثر النصوص المثيرة تقدمًا، من «لحظة» حتى ثقافات عرقية (هيب هوب)؛ لكن هذه هي كل الأهداف والمرامي النصية، وهي ضارة عند التفرقة بين الأدب والدراسات الثقافية بتلك الطريقة الازدرائية التي عهدناها. وعن النقد النصي أود الاستشهاد بكاتب معاصر، سيزار كاسارينو، الذي علّق، كما سيلي، على السؤال القديم، ما هو النقد الأدبي؟ «كان من الممكن أن يتم طرح السؤال بطريقة مختلفة. مثلما يكون السؤال عن صحة شخص محبب مريض لفترة طويلة، وغائب عن حياة المرء اليومية فيكون السؤال الأكثر حضوراً في أفكار المرء اليومية في هذه الحالة كيف حاله؟ أن يسأل كيف حال: النقد الأدبي؟» وأتى إجابته، التي أميل لتأييدها، وهي ما دعاه، «الإصابة بالشاعرية الفلسفية»، التي تعني، كما يقول، «تداخل بعينه متقطع ومتواشج وانكسار المسار بين الفلسفة والأدب»[1]. لكن هذا أيضًا ينطبق على النظرية، أعتقد هذا.

أود التطرق للسؤال بطريقة مختلفة قليلة، وللدفاع عن الوضع الذي عليه النقد الأدبي أو ما ينبغي أن يكون عليه، أراه نوعًا نظريًا من مبحث الأعراض. الأشكال الأدبية (والأشكال الثقافية عمومًا) هي أكثر الأعراض الملموسة التي لدينا لما هو في حالة تشغيل وهو ضمن ذلك الشيء الغائب المسمى بالاجتماعية، غير أن فكرة الأعراض غالبًا ما تكون غير مفهومة أو يُساء فهمها فتكون النظرة إليها باعتبارها تشجيع للطريقة الاجتماعية المبتذلة ولمنهج الاقتراب إلى المضمون عند التعامل مع الأعمال الفنية. أعتقد أننا من هذا المنطلق يمكننا قراءة كل مؤلفات أدورنو الجمالية على أنها توثيق للبيان التوضيحي الأكثر إبرازاً لقصد التناسق بين الداخل والخارج ولفهم «الوحدة البسيطة التي بلا نافذة» للشكل المستقل كعرض تاريخي واجتماعي. قد يكون من المفيد هنا إضافة أنه ليس وحده المضمون، وإنما الشكل نفسه أيضًا وربما بدرجة أكبر هو حامل الرسائل الأيديولوجية والمتواجد كحقيقة اجتماعية. وبالتأكيد، تقبع المسائل التقنية بخصوص هذه الدرجات من التضافر الدقيقة والمعقدة في القلب تمامًا من النظرية الأدبية نفسها، إذ

حسبنا القول أن أعمال الماضي تتحمل بكل أنواع الجماليات الفريدة المفتوحة على لحظتها الخاصة بها، بينما تتضمن أعمال الحاضر كل أنواع البيانات المشفرة عن تلك البقعة العمياء أو المنغلقة في حاضرنا - هذه النقطة الغامضة لشكل الحاضر التي نتحدث عنها من جميع الزوايا وبكل المعاني الأكثر بعداً، وما نميل نحن إلى إهماله، رغم ذلك، هو الأعمال الطوباوية الانعكاسية أو الإسقاطية المتشابهة للماضي والحاضر المنفتحة على المستقبل، الذي هو من نواح أخرى مغلق بالنسبة لنا.

لكن هذا السرد لمهام النظرية والنقد حتى الآن أسقط غالبية الملامح المميزة لزمننا الخاص (ما بعد الحداثي)، على الأقل فيما يتعلق بما هو جمالي. هذا هو بالتحديد ذلك التطاير والتبخر للعمل الفردي أو النص كما ذكرته سابقًا، تطور إذا تم أخذه بجدية يحدث نقلة هامة جديرة بالاعتبار على مستوى منظور الإدراك والممارسات النقدية. لأنه هل هو واضح أن الأسئلة والقضايا المثارة بطريقة أدبية ليست ملحة جداً على نحو وثيق أو في أوانها المناسب. عندما يكف الأدب العظيم

عن أن يكون منتجًا أو بالأحرى، ولأطرح ذلك بشكل مختلف، عندما ينتقل مركز الثقل أو الجذب الافتراضي في " نظام لمعايير الفنون الجميلة " بعيداً عن تلك اللغة ويحل محلها نموذج اللغة الشعرية الذي كان المركز والأساس أثناء الفترة الحداثية.

لهذا السبب بدا لي اليوم، في ما بعد الحداثة، أن أهدافنا الدراسية أو البحثية ماثلة بدرجة أقل في النصوص الفردية عنها في هيكل وديناميات نمط ثقافي محدد من هذا النوع المابعد حداثي، يبدأ على أية حال نظام جديد (أو لا نظام) إنتاج فني وثقافي فيحل محل النظام القديم. إن تطور الإنتاج الثقافي الآن (وعلاقته ببنية مجتمعنا الخاص الغريب) هو الهدف الآن من الدراسة ولم يعد الهدف هو التحف الفنية أو الروائع الفنية الفردية ذاتها. بدّل هذا من ممارستنا المنهجية (أو بالأحرى من المشاكل النظرية الأكثر إثارة التي نطرحها)، من تحليل النص الفردي إلى ما أطلق عليه أنا تحليل نمط الإنتاج، تلك هي الصيغة التي أفضلها لأجل هؤلاء الذين يواصلون استخدام كلمة «ثقافة» في شيء ما خاص له معنى أنثروبولوجي.

الثقافة بهذا المعنى هي الإيديولوجيا المميزة لصامويل هنتينجتون والناس الذين استلهموه. بالطبع، فإن نفس الحرب التي أثارها أو أوحى بها هي السياق الذي يمكن لي أن أدافع فيه عن الاقتراح المنهجي لاعتقادي أنه فقط في ضوء دراسة الرأسمالية الأخيرة كنظام ونمط إنتاج يمكننا فهم الأمور التي تدور من حولنا اليوم. هذه الأمور ليست فقط أفعال جماعة رجعية أصولية حول رئيس غير منتخب - فهذا شيء ما قد نعزوه في أفضل أحواله إلى حادث عارض بحت تمامًا أو حظ قومي سيئ، إنها أمور تشكل جزءاً أساسيًا لا يتجزأ من نظامنا، وفهمنا للإنتاج اليوم ليس أسوأ طريقة لمحاولة فهم ذلك النظام والاحتمالات التي قد يتيحها أمام التغيير الراديكالي أو حتى المعتدل.

* * *

مقابلة مع المترجم ويليام ويفر[2]

أجرى المقابلة ويلارد شبيجلمان[3]

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

- **المجلة**: لنتحدّث قليلاً حول واقع الترجمة. وما الاختلافات بين الكتّاب العديدين الذين عملت معهم. من كان العمل معه سهلاً؟ ومن كان صعباً؟ ومن كان العمل معه ممتعا؟ ومن كان العمل معه مثيراً للضيق الشديد؟

- ويفر: «إلزا مورانتى»[4] كانت مثيرة للضيق الشديد. في الواقع، كان «ألبرتو مورافيا» يقول إنها «شبه

منجّمة». كانت بلا شك حادّة الإدراك، فعندما كنت أقوم بترجمة كتابها «التاريخ» **La Storia**، كنت أعيش في «توسكاني»، ومن حين لآخر كانت تهاتفني في الصباح. وقد أعلمتها ذات مرة أنني أبدأ العمل من وقت استيقاظي حتى حواليّ العاشرة والنصف صباحاً، بعد ذلك أتناول فنجاناً من القهوة، ثم أعود للعمل حتى وقت الغداء. ولقد اعتادت الاتصال بي في العاشرة والنصف؛ معتقدة أن ذلك موعد استراحتي. والسبب في أنني آخذ فترة استراحة، هو أنني لا أريد أن أفكر في الترجمة لمدة نصف ساعة، أو ما يقارب ذلك قبل أن أعود ثانية إليها. لكنها كانت تتصل بي وتسأل أسئلة مختلفة. فمثلاً كانت تقول: «أنا الآن في صفحة 379، عندما أستعمل كلمة كذا وكذا، كيف ستترجم ذلك»؟ وكنت أقول: «إلزا، أنا الآن في صفحة 123. وليس لدى فكرة عما تقولينه». لكن هذا لم يوقفها عن كل ما تفعله، وبدأت تتصل بي بشكل يومي تقريباً في العاشرة والنصف، مضيّعةً عليّ الفترة الصباحية. في النهاية جلست إلى مكتبي وكتبت إليها رسالة طويلة: «عزيزتي إلزا، سأنسحب من هذا العمل. وأعتقد أنه من الأفضل

أن تبحثي عن شخص آخر. أظن أن هذا ليس أسلوباً للعمل». عملت نسخة من الرسالة للناشر وأخرى لوكيل أعمالي ووضعت الرسائل جميعاً في مغلّفات البريد الجوي، وتركتها على المنضدة في بهو المدخل، الذي منه سيخرج البريد في الصباح. وكان البريد لن يخرج سوى في اليوم التالي. عندئذ فقط اتصلت وقالت: «أتصل بك لأقول لك إن هذه آخر مرة أتصل فيها بك، لأنني أدركت أن ذلك لن يفيدك». لقد قرأت ما بعقلي. وفكرت بعد ذلك في تمزيق كل الرسائل، لكن من الواضح أنني احتفظت بنسخة كربونية لنفسي. وبعد أعوام عندما كان أحد تلاميذي يقلّب في أوراقي، قال لي: «بيل، هذه رسالة عجيبة مكتوبة إلى إلزا مورانتى». لقد نسيت أمرها تماماً. لقد كانت إلى حد بعيد أصعب شخص أتعامل معه. أما الشخص الأكثر إمتاعاً فكان أمبرتو إيكو[5]، ليس فقط لأنه كان مرحاً في أكثر الأحيان مهما حدث، لكن لأنه يعرف أنك قد تضطر إلى أن تغيّر بعض الكلمات أثناء الترجمة.

- **المجلة**: إنه يكتب بلغات عديدة أكثر من الكتّاب الآخرين. هل لدى «كالفينو» لغة إنجليزية جيدة؟

– ويفر: «كان كالفينو[6] يعتقد أن لديه إنجليزية جيدة، لكنها لم تكن إنجليزية جيدة كما كان يظن. وقد كان صعباً إلى أبعد الحدود. لكن إيكو مختلف تماماً. ذات مرة كنت أترجم مقالته عن كتابة روايته «اسم الوردة». كان يناقش العنوان ويقول: «أي شئ فيه ورد فهو عنوان جيد». ثم سرد سلسلة كاملة من الأشياء الإيطالية واللاتينية، مثل: «Rosa Mistica» وغير ذلك. وبالطبع استخدمت في الترجمة Rose, Thou art sick و Rose Aylmer» وكل تلك الورود الأخرى. لقد أريته كل ذلك، وقال: «هذا عظيم». ثم قال: «ماذا عن Too Many Rings Around Rosie»، فقلت: «ما هذا؟» فقال: «إنها أغنية رائعة، أتريد سماعها؟» قلت: «حسن، في الواقع لا!»، فأداها في الحال. وهكذا دخلت عبارة « Too Many Rings Around Rosie» إلى النص. ولا أتذكر إذا ما كنت قد حذفتها بعد ذلك أم لا. كانت هذه فكرته عن المشاركة في التأليف. أحد النقاد الأمريكيين لرواية «بندول فوكو Foucault's Pendulum» قالوا شيئاً طيباً عن الترجمة، ثم قال: «أشعر بأن المترجم قد تصرف بكثير من الحرية في النص الأصلي». ثم وضع كلامه في

أقواس: (أود أن أعرف ما المقابل الإيطالي لعبارة couldn't tell shit fron Shinola). وأنا الآن لا أتذكر ما هو المقابل الإيطالي، ولكن...».

- **المجلة**: أحد الأشياء التي تميز «إيكو» عن الكتّاب الآخرين هو أنه في الواقع مثقّف حقيقي.

- **ويفر**: «لا أريد أن أقول إن الآخرين مجرد كتّاب»، لكن عقولهم مركّزة على طريق مختلف. إنه ما يقول عنه الإيطاليون «Studioso» التي يمكن ترجمتها إلى «علاّمة» «Scholar»، لكنها تعني أكثر قليلاً من علاّمة. إنه مفتون بالكلمات والأفكار، وهو يجد متعته في كتابة الروايات. إنه ليس كاتباً مشوّشاً بأي حال من الأحوال. كل ما يريده أن تمتع كتبه القارئ. إن لديه شخصيات لا تستطيع التحدث بالإيطالية، لكنها تتحدث لغات مختلطة. وهو يفهم تماماً أن كل تلك الفقرات ينبغي أن تعاد كتابتها كاملة من قبل المترجم.

عندما كنّا نتناول طعام العشاء في إحدى المرات العام الماضي، كان يحاول أن يخبرني بقصة كتابه الجديد في حانة مزدحمة جداً. قال: «ستجد الكثير من المتعة في

الصفحات الأولى، لأنها جميعاً كُتبت في لغة اخترعتها أنا».

- **المجلة**: قد يكون هذا كابوسك أو حلمك، لأنه بإمكانك صنع أي شيء تريده.

- **ويفر**: «في الواقع، لقد قرأت تلك الصفحات الأولى، وليس لدى فكرة الآن عما يمكنني أن أفعل بها. أعني أن هذا الأمر غير معقول للغاية بلا شك».

- **المجلة**: عليك إذاً نشرها حرفياً، لأنها إن كانت لغة مخترعة، فلا أحد يمكنه قراءتها مهما يكن.

- **ويفر**: أحداث الرواية تدور بقدر كبير في القرن الثالث عشر، وهناك شخصية لغتها الوحيدة نوع من لهجة «البيدومنتية» (Piedmontese)(7)، ولكن هي التي تعرف بعض اللاتينية، وبالطبع، هي التي تحاول الكتابة بها. هو نفسه لا يدرى أي لغة تلك التي يكتب بها. إنها خليط من اللاتينية سيئة التهجئة، ولهجة تُتَهجَّى صوتياً. ولسوء الحظ اللغة الإيطالية لغة صوتية، لذلك فإن أي إيطالي يمكنه فهمها، لكن ليس لدينا مقابل لذلك لأن الإنجليزية لا تُتَهَجّى صوتياً.

- **المجلة**: هل يمكنك أن تجعلها لغة «اسبرانتو» من القرون الوسطى.

- **ويفر**: «لا أدرى بالضبط ما سأفعله معها. كنت أتحدث مع أحد تلاميذي السابقين هنا الليلة الماضية وكنت أخبره عن ذلك، فقال لي: «عجيب أن تضطر لبدء عملك بهذه المشكلة!» وقلت: «أنا لا أنوي البدء بهذه المشكلة». أنا أريد البدء من الصفحة العاشرة. سأعود إلى تلك المشكلة بعدما أنتهي من بقية الكتاب!».

- **المجلة**: وماذا عن «كالفينو»؟

- **ويفر**: «كالفينو» - في بعض الحالات - لم يكن صعباً في الترجمة، لأن الأعمال كانت أدبية جداً، واللغة الأدبية أو لغة الكتابة أكثر سهولة في الترجمة من اللهجة أو الحديث العامي. بطريقة أخرى، لم يكن سهلاً ترجمته. فلديه، كل فاصلة وكل صوت له أهمية، ولم يكن الأمر مجرد كون الكلمات دقيقة فحسب، بل هي مسألة عدم إفساد الإيقاع، مسألة الحصول على الإيقاعات وأن تكون النغمة مضبوطة تماماً. مع أنه لم يكن عالماً - كان والداه عالمين - إلا أنه كان يحب قراءة

الأعمال العلمية. إن لديه معجماً لغوياً تقنيّاً وعلمياً كاملاً، ليس لدي. كانت تستهويه المصطلحات العلمية، وكان يمكنه أن يعيد كتابة الترجمة، لأنه بالفعل كان يعيد كتابة النص الإيطالي. كانت لدىّ مشكلات مع «كالفينو»، لأنه كان يعتقد أنه يجيد الإنجليزية. وكانت تستهويه الكلمات الإنجليزية. ومن حين لآخر كان يضيّع الوقت في جملة ما في إنجليزيّته. ذات مرة وقع بجنون في حب كلمة («Feedback» رد الفعل). ولم يدرك أن كلمة «Feedback» في أمريكا هي مثل كلمة («Closure إيقاف المناقشة لأخذ الأصوات). أو عبارة «spinning out of control»، وهو شئ نسمعه دائما في التليفزيون. إنها لغة مضطربة و صيغة مبتذلة، ولا يمكنك استخدامها بعد الآن. إن الكلمة ميتة أدبياً، لكن بالنسبة له كانت جديدة وفاتنة. كان يقول إنها متعة، ولذلك ظل يضعها في هذه القصة حيث هي في الواقع لا تلائمها، وظللت أنا أحذفها كلما صادفتها. وأخيراً جاءت التجارب الطباعية النهائية للكتاب واستبعدتها بشكل نهائي. وإنه يؤسفني أن أقول إنه قد مات قبل أن يتسلم الكتاب، لذا فإنه لم يعرف أنني فعلت له ذلك.

- **المجلة**: تلقى «ستانلى إلكن»[8] رسالة من مترجمه الياباني الذي قال له: "إنني أعمل في روايتك، لكن هناك كلمات معينة لا يمكنني أن أجدها في قاموسي: (**scumbag** شخص سيئ وفاسق)، هل حدث معك ما يشبه ذلك؟

- **ويفر**: «باسوليني»[9]. عرفت منه كم هي قليلة الكلمات الأمريكية الفاحشة! من بين الخمسين عملاً الذي ترجمتهم أو ما يقارب هذا العدد، ربما كانت رواية «باسولين» (عنف الحياة) Vita Violenta الأكثر صعوبة، وأقل رواية سعدت بها. وإذا كان بإمكاني أن أعيد ترجمتها اليوم، فإن الترجمة الجديدة لن تكون أفضل بأي حال من الأحوال. فهناك كتب معينة ـ منها كتب «باسوليني» – تقاوم الترجمة، بكل معنى الكلمة.

- **المجلة**: بسبب اللهجة؟

- **ويفر**: بسبب اللهجة، التي لا يستخدمها في الحوار فقط بل في الأجزاء السردية. إنه يكتب عن الأطفال الذين يعيشون في أحياء الفقراء في «روما» في الخمسينات وبداية الستينات. الذين جاء آباؤهم من

الجنوب «صقلية» و«كالابريا»، عاطلين عن العمل، ويعيشون في أكواخ مصنوعة من الصناديق الكرتونية لآلات البيانو، والعلب والقطع المعدنية المموّجة. إنهم في الواقع يعيشون على أرضيات ترابية وفي فقر شديد. هؤلاء الأطفال يتحدثون لهجة لم تعد موجودة، خليط من لهجة آبائهم المكوّنة من الرومانية (نسبة إلى مدينة «روما» [المترجم]) والكالابريانية لذات الحقبة - والتي تتغير طوال الوقت - ومن الإيطالية الفصحى، التي تعلموها في المدرسة. إنهم يستخدمون تعبيرات اصطلاحية معينة، لكنهم أتوا بها على نحو خاطئ قليلاً. اليوم هؤلاء الأطفال أجداد، وأحفادهم يتحدثون لهجة رومانية عادية وإيطالية فصحى. إنه عالم كامل لم يعد موجوداً الآن.

وأحد أصعب الأشياء على الترجمة من الإيطالية إلى الإنجليزية ليست الكلمات الكبيرة الفخمة مثل التي تجدها عند «إيكو»، لكنها كلمات بسيطة تماماً مثل كلمة «buon giorno»، كيف تترجم هذه ؟ فنحن لا نقول «good day» سوى في أستراليا. لقد تُرْجِمَتْ إلى «good morning» أو «afternoon good» أو «hello».

إنه لا ينبغي فقط أن تعرف في أي وقت من اليوم يحدث المشهد الروائي، بل عليك أيضاً معرفة في أي جزء من إيطاليا تدور أحداثه. لأنهم في بعض الأماكن يبدأون قول «طاب مساؤكم» «buona sera» في تمام الواحدة ظهراً. فالدقيقة التي يقومون فيها من على مائدة الغداء هي بداية المساء عندهم. لذلك يمكن لأي أحد أن يقول «bouna sera»، لكن لا يمكنك أن تترجمها إلى «good evening» «طابت ليلتكم»، لأن المشهد تدور أحداثه في الثالثة بعد الظهر. وكما أنت في حاجة إلى معرفة اللغة، عليك أيضاً معرفة حياة الشعب.

الهوامش

1) سيزار كاسارينو: الحداثة في البحر: ميلفيل، ماركس، كونراد، في المنفى (مينسوتا، 2002) ص 13، المؤلف.

2) مترجم وناقد أدبي أمريكي، يعمل في كلية «بارد كوليج» الأمريكية. تخصص في الترجمة الإيطالية وترجم روايات عديدة لمشاهير الكتاب الإيطاليين أمثال أمبرتو إيكو، وإلزا مورانتي، وإيتالو كالفينو وبيير بولو باسوليني. (المترجم).

3) هذا جانب من المقابلة التي أجريت مع المترجم ويليام ويفر ونشرت في مجلة «باريس ريفيو» (التي تصدر في الولايات المتحدة الأمريكية)، الفصلية، عدد رقم 161، ربيع 2002. وهذا النص من موقعها على الإنترنت www.parisreview.com.

4) إلزا مورانتي، روائية وقاصة وشاعرة إيطالية (1918-1985). من أشهر أعمالها رواية «التاريخ» La Storia التي صدرت 1974 (المترجم).

5) الروائى والمفكر والناقد والأكاديمى الإيطالى الشهير، ولد فى 1932/1/5، حصل على الكثير من الجوائز الأدبية ، وله أعمال روائية شهيرة منها «اسم الوردة».(المترجم).

6) إيتالو كالفينو (1923ـ 1985) صحفى وقاص وروائى إيطالى، ألف مجموعة من الروايات الشهيرة جعلته من أهم الكتاب الإيطاليين فى القرن العشرين. (المترجم).

7) نسبة إلى منطقة Piedmont التى تقع فى الشمال الغربى من إيطاليا على الحدود مع فرنسا وسويسرا. (المترجم).

8) ستانلى إلكن، قاص وروائى أمريكى معاصر، تشتهر رواياته بموضوعاتها الغامضة والبوليسية. (المترجم).

9) بيير باولو باسولينى (1922ـ 1975) مخرج وكاتب سينمائى وشاعر وروائى وناقد إيطالى، اشتهر خارج إيطاليا بأفلامه المأخوذة عن أعمال أدبية. اعتبره صديقه الروائى المعروف «ألبرتو مورافيا» الشاعر الإيطالى الأهم فى النصف الثانى من القرن العشرين. (المترجم).

* * *

قصائد من إفريقيا

1 . أي عبء تحملون

ڤيرونيك تادجو[*] – ساحل العاج

أي عبء تحملون

إلى هذا العالم المتخلف

أثقل من المدينة

*) ولد ڤيرونيك تادجو بباريس 1955، تلقى تعليمه الإعدادي بساحل العاج قبل أن ينهي تكوينه العالي بالسوربون. حازت مجموعته الشعرية «وعنة» الجائزة الأدبية لوكالة التعاون الثقافي والتقني سنة 1983.

التي تموت من جراحاتها!

أي قوة تربطكم بهذه الأرض

الباردة

التي لا تلد التوائم

إلاَّ لتفرقهم؟

التي لا ترفع البنايات

إلا لتسحقكم

تحت أطنان الإسمنت

والإسفلت المدخن؟

أنتم آكلوا

الفضلات

المشردون

أي نظرة تحملون

جهة الأفق الناري؟

2 . بقربك

دافيد دبوب(*) – السنغال

بقربك وجدت اسمي

اسمي المخبأ لوقت طويل تحت

أرض المسافات

وجدت العينين اللتين لا تحجبان الحمى أبداً

وضحكتك مثل لهب يثقب الظلال

ردت لي إفريقيا خلف غيم البارحة

عشر سنوات حبيبتي

وصباحات الخداع، وحطام الأفكار

*) ولد دافيد ديوب سنة 1927 ، ببوردو. لم يمهله الموت إلا ليكتب «ضربات المدقة» وبعض المقالات، ليموت سنة 1961 على إثر حادثة طائرة بعرض داكار.

والنعاس المأهول بالكحول

عشر سنوات ونفس العالم يصب عليٍّ معاناته

معاناة تحمل الحاضر مذاق المستقبل

وتجعل من الحب نهراً بلا حدود

بقربك وجدت ذاكرة دمي

وقلائد الضحكات حول الأيام

الأيام التي تتألق من الأفراح المتجددة.

3. تعزيم

بيراغو ديوب(*) – السنغال

افتح لظل الإنسان

افتح، افتح لضِعفي...

افتح لظل الإنسان

الذي يسير نحو المجهول

تاركاً وحده في النوم

الجسد جامداً وعارياً.

افتح لظل الإنسان

افتح، افتح لضعفي..

*) ولد بيراغو ديوب سنة 1906. قصاص ومتأثر في كتاباته الشعرية بمالارميه. فهو يؤلف قصيدة جديدة حول موضوع قديم، هكذا تحدث عنه سنغور.

افتح، افتح لضعفي
الممرات الشائكة
فالنهار طرق مضطربة
والليل مضيئة جداً.

افتح لظل الإنسان
افتح، افتح لضعفي...

ضعفي سوف يأتي ليقول
كل ما سيراه
عند أبواب الإمبراطورية
التي جاء الأموات منها.

افتح لظل الإنسان
افتح، افتح لضعفي...

4 . قربان

تشيكايا أوتامسي(*) – الكونغو

هذا هو السهل الذي أسكنه

حيث يدي عريضة فوق بابي

خذوا نصيبي من الفاكهة

رغم أني لا أعرف من أي شجرة جاءت

خذوا نصيبي من الدموع

رغم أني لا أعرف أي قلب تحفر

لا تتأخروا

فأنا الآن بعيد عن ينبوعي

*) ولد تشيكايا أوتامسي سنة 1931. يعد أحد كبار شعراء إفريقيا السوداء. حصلت مجموعته الشعرية «Epitome» على جائزة الشعر الكبرى بالمهرجان العالمي للفنون الزنجية بداكار سنة 1966.

لا تتأخروا

فقد أكون مجدياً

أنا الآن أعدت أظافري

حلقت رأسي

فأنا نقي أمام الليل

ترجمة إبراهيم قازو

تحليق

دوريس ليسينغ - جنوب أفريقيا

Doris Lessing

ترجمة الجلالي الكدية

كان فوق رأس الرجل العجوز برج الحمام، رف طويل من شباك سلكي على ركائز ومليء بطيور تتبختر وتنظف ريشها. عكست صدورها الرمادية ضوء الشمس في أقواس قزح صغيرة. هدهد أذنيه هديلها ومد يديه إلى حمامته الزاجل المفضلة وهي طائر شاب وممتلئ

الجسم. وقف الطائر ساكناً عندما رآه ونظر إليه بعين ماكرة ولامعة.

قال الرجل: «ظريف، ظريف، ظريف» وأمسك بالطير وسحبه فأحس بمخالبه الباردة المرجانية تحكم القبض على إصبعه. وضع الطير على صدره بلطف وهو يحس بالاطمئنان، ثم اتكأ على شجرة ونظر بعيداً وراء برج الحمام إلى منظر نهاية الزوال. كانت الأرض الحمراء الداكنة المكسوة بمنعطفات وتجويفات ضياء الشمس والموزعة على كتل طينية مغبرة تمتد شاسعة في أفق عال. الأشجار تحد معالم مجرى الوادي وجدول الحشائش اليانعة الخضراء تحد الطريق.

على طول هذا الطريق سافرت عيناه في اتجاه مسقط رأسه إلى أن رمق حفيدته تتدلى على البوابة الخارجية تحت شجرة الفارنجياني. سقط شعرها فوق ظهرها في موجة من ضوء الشمس، وساقاها العاريتان تدوران حول زوايا سيقان الفارنجباني، سيقان عارية وسمراء لامعة وسط إطارات أزهار باهتة اللون.

كانت تحدق وراء الأزهار الحمراء وكوخ السكة

الحديدية حيث كانا يسكنان على الطريق المؤدية إلى القرية.

تغير مزاجه ورفع معصمه متعمداً ليترك الطير يحلق، ثم أمسكه ثانية عندما نشر جناحيه. تحسس الجسم المليء وهو يجهد نفسه تحت أصابعه، فغمره شعور مفاجئ بالحقد ثم أغلق الطير في صندوق صغير وأحكم القفل. قال بهمس: «والآن ابق هناك» فأدار ظهره إلى رف الطيور. مشى بحذر على طول السياج وهو يتربص حفيدته التي كانت متحلقة فوق الباب ورأسها ممدوداً على ذراعيها وهي تغني. امتزج صوتها الخفيف والمرح بهديل الطيور فتأجج غضبه.

صاح: «هيه!» رآها تقفز وتنظر خلفها فتركت الباب. غطت عينيها وقالت بصوت محايد ووقح: «أهلاً، جدي». ثم مشت في اتجاهه بأدب بعدما ألقت نظرة طويلة على الطريق وراءها.

قال وأصابعه تنكمش في كفه مثل مخالب: «هيه! تنتظرين ستيفن؟».

«فهل من مانع؟» سألت بلطافة ورفضت أن تنظر إليه.

واجهها بعينين ضيقتين وكتفين محدوبتين وفي صدره غصة ألم صلبة شملت الطيور التي تنظف ريشها وضوء الشمس والزهور. قال: «أتظنين أنك كبرت بما يكفي من أجل المغازلة، هيه؟».

هزت الفتاة رأسها رداً على الجملة التقليدية وعبست قائلة: «آه، جدي!».

«أتظنين أنك ستغادرين المنزل، هيه؟ وتظنين أنك تستطيعين الركود في الحقول ليلاً؟».

ابتسمت كي ينظر إليها، كما كان يفعل كل مساء خلال هذا الشهر الدافئ من أواخر الصيف وهي تتمايل على طول الطريق تجاه القرية يداً في يد مع ذلك الشاب ذي اليد الحمراء والعنق الأحمر والجسم العنيف، ابن مدير البريد. تسرب البؤس إلى رأسه فصرخ غاضباً:

«سأخبر أمك!».

«أخبر العالم!» قالت ضاحكة وعادت إلى الباب.

سمعها تغني كي تسمعه:

«حصلت عليك تحت جلدي،

«حصلت عليك عميقاً في قلب...»

صاح: «قاذورة! أنت قاذورة صغيرة حمقاء!».

غمغم بهمس واتجه نحو رف الحمام الذي كان يلجأ إليه من المنزل الذي يجمعه بابنته وزوجها وأبنائهما. لكن الآن سيصبح منزلاً فارغاً. رحلت كل البنات الشابات ومعهن ضحكهن وشجارهن ومضايقتهن. سيبقى وحيداً وبدون دلال مع تلك المرأة مربعة الجبين وذات العينين الصامتتين، مع ابنته.

انحنى يتمتم أمام رف الحمام حاقداً على الطيور المنهمكة في هديلها. صاحت الفتاة من الباب الخارجي: «اذهب وأخبر عني! هيا، ماذا تنتظر؟».

واصل طريقه إلى المنزل بعناد وهو يلقي نظرات ترج سريعة ومثيرة للشفقة وملحة نحوها. لكنها لم تدر وجهها إليه. أثار جسمها الشاب المتحدي والحائر حبه وندمه، فتوقف. همس: «لكنني لم أقصد أبداً...» وانتظرها تدور وتركض إليه. «لم أقصد...».

ولم تدر، فقد نسيته، جاء الشاب ستيفن على طول الطريق يحمل شيئاً ما في يده. هدية لها؟ تجمد العجوز وهو ينظر إلى الباب تغلق والزوجان يتعانقان. في الظلال الهشة لشجرة الفرنجباني استلقت حفيدته الحبيبة في ذراعي ابن مدير البريد وشعرها يتدلى إلى الخلف على كتفها.

قال العجوز بغيظ: «إني أراكما!» ولم يتحركا. مشى بخطى ثقيلة ودخل المنزل الصغير المبيض وخشب الفناء يصرصر تحت قدميه بغضب. كانت ابنته تخيط في الغرفة الأمامية وترفع الإبرة إلى الضوء لتدخل فيها خيطاً.

توقف مرة أخرى لينظر إلى الحديقة من ورائه. كان الزوجان يمشيان بمهل وسط الأعشاب ويضحكان. رأى الفتاة تهرب من الشاب بحركة مفاجئة؛ وركضت وسط الأزهار وهو يطاردها. سمع صياحاً وضحكاً ثم نزل الصمت.

«لكن ليس هكذا بتاتاً» تمتم ببؤس، «ليس هكذا.

لماذا لا تبصران؟ تركضان وتقهقهان وتقبلان ثم تقبلان. ستؤولان إلى شيء مختلف تماماً».

نظر إلى ابنته باستهزاء وأيضاً بكراهية تجاه نفسه. لقد وقع هو وابنته وانتهى أمرهما، أما الفتاة فكانت تركض حرة.

«ألا تبصرين؟» سأل حفيدته الخفية والتي كانت في تلك اللحظة مستلقية على الحشائش الخضراء الكثيفة مع ابن مدير البريد.

نظرت إليه ابنته ورفعت حاجبيها بنفاد صبر وسألته بدعابة: «هل تركت طيورك تنام؟».

قال باستعجال: «لوسي، يا لوسي...».

«نعم. ماذا الآن؟».

«إنها مع ستيفن في الحديقة».

«والآن اجلس وتناول شايك».

خبط بقدميه تبعاً على الأرض الخشبية الجوفاء وصاح:

«سوف تتزوجه. أقول لك إنها ستتزوجه قريباً!».

وقفت ابنته بسرعة وأحضرت له كأس شاي ووضعته على طبق.

«لا أريد شاياً. لا أريده، أقول لك».

قالت بصوت لطيف: «حسناً، حسناً. لماذا؟ ولم لا؟».

«عمرها ثمانية عشر. ثمانية عشر!».

«تزوجت وأنا في السابعة عشرة ولم أندم على ذلك أبداً».

«كذابة». قال لها. «أنت كذابة. إذن ينبغي أن تندمين على ذلك. لماذا تزوجين بناتك؟ أنت التي تفعلين ذلك. لماذا؟ لماذا؟».

نجحت الثلاثة الأخريات في حياتهن. لهن ثلاثة أزواج رائعين. ولم لا آليس؟».

قال بحزن: «إنها الأخيرة. ألا يمكننا الحفاظ بها وقتاً طويلاً؟».

«أبي، يا أبي. سيتقدم بها العمر وهذا ما هنالك. سوف ترجع إلى هنا كل يوم لزيارتك».

«لكن ليس هو نفس الشيء». تذكر الفتيات الثلاثة الأخريات وقد تحولن في غضون بضعة أشهر من طفلات مشاكسات ومدللات إلى زوجات شابات ورزينات.

قالت: «لم تحب ذلك أبداً عندما تزوجت أنا. ولم لا؟ وهو نفس الشيء دائماً. عندما تزوجت أشعرتني وكأنني ارتكبت خطأ ما. ونفس الشيء بالنسبة لبناتي. جعلتهن تبكين وبائسات من تصرفاتك. اترك آليس حرة. إنها سعيدة».

تنهدت وتركت عينيها تمعن النظر في الحديقة تحت ضوء الشمس. ثم قالت: «ستتزوج في الشهر المقبل. لاداعي للانتظار».

قال بتشكك: «هل قلت إنهما سيتزوجان؟».

«نعم، أبي، ولم لا؟» قالت ببرودة وعادت إلى خياطتها. أحس بوخز في عينيه فخرج إلى الفناء.

نزلت الدموع على ذقنه وأخرج منديلاً ومسح وجهه كله. كانت الحديقة فارغة.

خرج الزوجان الشابان من زاوية، لكن وجههما لم

يعودوا يتحديانه. كانت حمامة شابة تتأرجح على معصم ابن مدير البريد والضوء يشع من صدرها.

«هل هي لي؟» سأل العجوز تاركاً قطرات الدموع تقطر من ذقنه «هل هي لي؟».

«أتحبها؟» أمسكت الفتاة بيده وتعلقت بها. «إنها لك، جدي. حملها ستيفن إليك». ثم تعلقا به بحنان وانشغال محاولين مسح الدموع من عينيه وتبديد بؤسه. أخذاه من ذراعيه وتوجها به إلى رف الحمام، كل من جانب وهما يحتضنانه ويدللانه ويقولان دون كلام إن كل شيء سيتغير ولا يمكن أن يتغير وأنهما سيبقيان دائماً معه. والحجة على ذلك هو الطير، قالا بعينيهما السعيدتين والكاذبتين عندما دفعاه إليه. «ها هو، جدي، إنه طيرك، إنه لك».

كانا يراقبانه وهو يمسكه على معصمه، يلاطف ظهره الأملس والدافئ من حرارة الشمس وينظر إلى الجناحين ترتفع وتتأرجح.

قالت الفتاة بود: «ينبغي أن تغلقه لوقت قصير حتى يعرف أن هذا هو منزله».

تمتم العجوز قائلاً: «علمي جدك كيف يمتص البيض».

تخلص منهما بغضب نصف مقصود فسقطا إلى الخلف يضحكان عليه. «إننا سعيدان أنك تحبه». ثم انصرفا بجد وبهدف تام في اتجاه الباب الخارجي، وهناك تعلقا وأدارا ظهرهما إليه وسارا يتحدثان بهدوء. وأكثر من هذا فإن جديتهما الراشدة عزلته عنهما، مما جعله يشعر بالوحدة وفي نفس الوقت هدأت نفسه أزالت عنه الألم الذي أثاره فيه سقوطهما على الحشائش مثل جروين. ولقد نسياه من جديد. نعم، ينبغي ذلك، طمأن العجوز نفسه وهو يشعر بحنجرته تختنق دموعاً وشفتاه ترتعش. رفع الطير الجديد ليقبل ريشه الحريري، ثم أغلق عليه في صندوق وأخرج حمامته المفضلة. قال بصوت مرتفع: «والآن يمكنك أن تذهبي». أمسك الطير متوازناً استعداداً للتحليق بينما كان ينظر إلى الولد والبنت في الحديقة. كان الألم يعصره بسبب الفقدان فرفع الطير على معصمه وسار يراقبه وهو يحلق في الفضاء. تطاير الريش ورفرفت الأجنحة فصعدت سحابة من الطيور إلى سماء المساء منطلقة من رف الحمام.

وفي الباب الخارجي نسيت آليس وستيفن حديثهما وسارا يراقبان الطيور. وفي الفناء وقفت تلك المرأة، ابنته، تحدق ويدها تحجب عينيها من الضوء واليد الأخرى تمسك بالخيط.

بدا العجوز أن الأمسية كلها هدأت لتراقب حركته التي تنم عن التحكم في الذات، وحتى الأوراق فوق الأشجار توقفت عن الاهتزاز.

جفت عيناه وهدأ روعه وترك يديه تسقط على جنبيه، فوقف منتصباً يحدق في السماء.

حلقت سحابة الطيور الفضية اللامعة إلى أعلى وهي تصرخ وأجنحتها ترفرف فوق الأرض الداكنة المحروثة وفوق أحزمة الأشجار الداكنة ومنعطفات الحشائش المشعة إلى أن سبحت إلى أعلى في ضياء الشمس مثل سحابة الغبار الدقيق.

حامت الطيور في دائرة واسعة وأمالت أجنحتها فلمع الضوء تباعاً، ثم نزلت الواحدة بعد الأخرى من نور الشمس في السماء العالية إلى الظل وعادت إلى الأرض

المظللة فوق الأشجار والحشائش والحقل وإلى الوادي وملجأ الليل.

غمر الحديقة اهتياج ورفرفة الطيور العائدة. ثم نزل الهدوء وفرغ السماء.

استدار العجوز ببطء وتمهل ورفع عينيه وهو يبتسم باعتزاز نحو الحديقة لحفيدته. وكانت تحدق إليه ولم تبتسم. كانت عيناها واسعتين وباهتتين تحت الظل البارد، فرأى الدموع ترتعش على وجهها.

* * *

ليلة في تينيري

عبدلاوي ماماني(*) - النيجر

ترجمة ساسي حمام(*)

- سئمنا! رئيس، نحن ننام قليلاً.

- حسناً سيد موسى، ننام قليلاً. لقد كان اليوم شاقاً!

---

*) ولد 1932 بالنيجر. يكتب القصة والرواية. نال عدة جوائز. تحولت جل أعماله إلى أفلام سينمائية.

*) قاص ومترجم تونسي.

- آه نعم، مقرفة الصحراء دائماً! دائماً مقرفة... دائماً مقرفة... دائماً مقرفة... دائماً...!

منذ أن غادرنا شجرة **تينيري** التي أصبحت تسمى تصابين ثقبت عجلة السيارة ثلاث مرات، لم يعد الشيخ **موسى آغ أتوال** سائقي ودليلي يتحمل [إنه يسبح في عرق]، من خلال لثامه الليلي الذي لا يفارقه أبداً أزرق اللون، يشعر بالعطش. منهمك مثلي تماماً، نزع وتلصيق ونفخ وإرجاع عجلات سيارة **اللاندروفر** الثقيلة على أرض رملية رخوة مثل القطن... الانحناء مرة، مرتين، عشر مرات، الإقعاء، الاستلقاء على الظهر، على الجنب، على البطن، الزحف على الرمال المتحركة كأبشع الزواحف... إننا منهكون.

الشمس تغرق في تجاعيد الكثبان الصهباء، ظهر قمر عظيم لامع يرتعش في سماء ذات صفاء مدهش... والصمت... الصمت المطلق... السيد موسى يدور بنشاط حول إناء قديم مملوء فحماً، يشعل بصعوبة ناراً تأبى أن تتأجج ليطبخ عليها شاياً بالنعناع، لا يمكن أن نتصور حياة الطارقي بدون هذا المشروب الساخن الذي يقطع الأنفاس، في كل مكان وفي كل زمان تراه جالساً

القرفصاء أو مستلقياً على جنبه يترشف شرابه المفضل عادة يكون صامتاً حذراً، كأسان صغيران من الشاي يثيرانه ويفكان عقدة لسانه ويدفعانه إلى البوح.

- يا غرايا الله! ويش كل شيء تغير... العالم انتهى!

نزع السيد موسى لثامه ببطء وتركه يسقط على الأرض كثعبان ممزق الأوصال، حرر فمه المأسور منذ الفجر، ليس للرجل الطارقي أي ثقة في فمه، يقول إن الفم يخرج القبيح والطيب، ومن الفم تتدفق أطيب الأشياء وأخبثها، يمكن أن يخون، أن يشتم ويكون السبب في إشعال الحروب، كما يستطيع أن ينافق ويقول كلاماً معسولاً. الفم المغلق لا يدخله الهواء، الرمل، الذباب، الجان، الأرواح الشريرة، الفم المفتوح يمكن أن يكذب، أن يقول كلمات جارحة كما يمكن للفم أن يلين قلب المرأة كما يمكن أن يقطع العنق الذي يحمله.

تنحنح السيد موسى بصوت مرتفع وبصق بعنف بعيداً في الرمل، إنه يريد أن يبوح بشيء وهو يعرف أني أسمعه، لا يهم إن كنت لا أسمعه، سيتكلم، سيبوح

للريح، للصمت، للرمال، سيتكلم ليشعر بالراحة ويخرج من العزلة، ولكنه يعرف أني أسمعه.

يسترجع السيد موسى الزمن، يتحدث عن ماضيه، عن قبيلته، عن حياته وعن هذا الزمن الذي لم يعد يفهمه.

السيد **موسى آغ أتوال** ينحدر من سلالة نبيلة من جنس عرف بالشهامة وبالشجاعة إنهم أسياد أرض العطش بدون منازع، في خريف عمره، قصّت عليه أمه قريبة **فيرهو** الرهيب، قصّة عائلته. أبوه **أتوال آغ حمدان** كان إلى جانب المقاتل المقدام في معركة **فيلينقي** المشهودة التي اعترفت فيها الأسلحة الفرنسية الحديثة بشجاعة السيف والرمح، مع **فيرحون آغ أنصار آغ أنابار آغ كاوا آغ كريدانا** صان شرف كل طوارق الأمس واليوم وكرامتهم.

أبوه كان ضمن هؤلاء المحاربين البواسل الذين خلدوا القبيلة وجلبوا لها احترام كل بر الساحل طوارق ما قبل الاستعمار كانوا أشداء! كل من قاتل هؤلاء المحاربين الأشداء يعترف باستهانتهم بالموت حتى الضباط البيض

الذين هزموهم لم يخفوا إعجابهم ببسالتهم وإقدامهم وشجاعتهم.

لقد كتب العقيد **قورو** الذي غزا إفريقيا في كنش طريق **زيندار - تشاد**: «عندما انفجرت الشحنة، جرى اثنان من الطوارق كانا وحيدين، السيف في اليد والترس يعلوه الرأس، يهرولان يتسلقان الرمل، تركزت الطلقات عليهما، واصلا جريهما متفادين الطلقات، سقط الأول على بعد خمسين قدماً، واصل الثاني وحيداً. لا أدري عدد الطلقات التي أصابته، رأيت تحت اللثام عينيه غائرتين وأخيراً سقط على بعد عشرين قدماً من الحراب، يتصدى وحيداً، راجلاً بيده سيف لمجموعة من الجنود المدججين بالسلاح... هذا بطل... لقد أبهرتنا شجاعته».

نعم! إنه من جنس المقاتلين الأشاوس الذين لا يخافون الشيطان ولا الأعداء. يفعلون ما يريدون، يعتبرون أنفسهم فوق الجميع.

السيد موسى يتذكر. عرف أيضاً فترات عصيبة بسبب الفوضى التي كانت سائدة قبل توطيد **السلم الفرنسي** يتذكر كذلك صخب المهارى وضجيجها. المهارى

التي تملكها القبيلة والتي تجوب أرجاء الصحراء المترامية الأطراف بكل شجاعة من **هقار** البعيدة إلى **تبستي**.

يمتطون المهارى السريعة التي لا تعرف التعب، يتعقبون القوافل المحمّلة ملحاً مستخرجاً من مناجم **تاوودانيت** و**بيلما** ويتجهون في مجموعات جريئة نحو ضفاف **جوليا**[1] الخضراء حيث تمر أغنام الرعاة الصموتين. لم يستطع أحداً أن يزاحمهم على الهيمنة على نقاط المياه والنخيل ومراعي الواحات الجميلة.

أصبح السيد موسى اليوم سائقاً يقود سياحاً مسالمين مثقلين بآلات التصوير المختلفة الأشكال والأحجام. في خريف عمره يجوب مسالماً نفس هذه الصحراء التي خاض فيها وقبيلته أعنف المعارك وملأوها بصياحهم وقرقعة سيوفهم.

يتذكر السيد موسى اليوم الذي باغتتهم فيه مجموعة من المقاتلين الزنوج عند رجوعهم منتصرين من إحدى الغارات المثمرة، لقد سقطوا بين أيدي هؤلاء الزنوج أبناء العبيد الذين قادوهم إلى حصن **أقاديز** حيث عرفوا ذل الهزيمة. لقد كبلوهم بالأغلال مثل الأحمرة الثائرة

وسجنوهم الليل والنهار بين أربعة جدران. هؤلاء أبناء الفضاء المطلق لقوا حتفهم ببطء تحت أنظار جلاديهم القاسية، حرموهم من الشاي والتمر وحليب النوق وأطعموهم حبوباً وماء مات البعض بالإسهال أو بسوء الهضم أما البعض الآخر وهم الأشجع فقد انتحر بينما غادر الذين نجوا مكان الخزي والعار.

تمزقت القبائل وملت النساء الجميلات الرقيقات ذات العيون المتقدة الانتظار فانحرفن وأنجبن للغازين هجناء رائعين. التحق السيد موسى في نهاية المطاف **بالـ قوم**[2] وأصبح عميلاً مخلصاً للبيض يلاحق إخوانه الذين رفضوا الخضوع. لقد عمل بالمثل الطوارقي الذي ينصح «أن تقبل اليد التي تعجز عن قطعها».

- الله أكبر!

تنبجس من أعماق الزمن، همهمة حزينة، لحن كئيب حد الموت **أوقميدين**[3] نشيد الحرب الطوارقي القديم المشهور مثل اللثام، جمع في بداية القرن في عمق **الهقار** من طرف رجل الدين **شارل دي فوكو** - صديق الرجال الزرق - الذي اغتاله الرجال الذين أحبهم.

بقيت مدة من الزمن في الخيام وراء جنود الحملة ثم ذهبت.

أنا وبرد الشتاء.

انطلقنا للقاء بعضنا البعض.

كنت أمشي بسرعة في الصحراء، متسلحاً بشحنة من الصبر لا يمكن أن تضعف أو تلين.

نزلت في وادي **تارات** محشواً في ثيابي الضيقة ومستعداً للمعركة.

كنت على عجلة من أمري أتحرق شوقاً للهجوم.

أما. التي كانت تتمنى اللقاء، تجري الآن لتحتمي بالحيل كأروة.

بقيت واقفاً في سفح الجبل، أسمع آخر أخبار المحادثات الدائرة كان قلبي يغلي ثورة ولا أستطيع تهدئته.

تركت قطعان العدو لهواة السطو.

لقد حاصروهم، سدوا أمامهم جميع المنافذ، لقد وقعوا في الأسر.

لم أوقف المهارى قرب النوق وصغارها .

كان علي أن أشق صفوف الأعداء دون أن يصيبني مكروه، آه لو لم تخني يدي في بداية المعركة.

وبعد ذلك ساد الصمت.

قريباً من الموقد الحقير الذي بدأت ناره تنطفئ. انطوى السيد موسى على نفسه وانثنى على الرمل، دفن رأسه في عباءته المصنوعة من الصوف السميك ذات الخطوط الملونة. هل هو نوم المسافرين الثقيل الذي أنهكهم العطش والتعب بعد يوم شاق. أم هو بكاء اليأس المكبوت؟ هل هو ينام أم يبكي؟

لقد تركني السيد موسى وحيداً في تينيري.

استلقيت على ظهري، في كبد السماء الأرجوانية قمر كبير يرسل فيضاً من الأشعة على بحر من الرمل لا حدود له. الكون يغرق في الصمت والسكون. استمع إلى الصمت، هذا الصمت المذهل، هذا الصمت المدهش.

تجوس يدي في الرمل، تغوص تماماً في ندواته المعدنية، إنه طاهر ونظيف مثل البحر، وإنه نقي. لا

تشوب نقاوته ذرة تراب، رمل مغربل بأصابع ناعمة، ليس أنظف من حبات الرمل التي تذروها الرياح دون انقطاع، وهذه الربى التي تتضاءل تدريجياً حتى تضمحل تماماً ثم لاتلبث أن تولد من جديد كاملة أكثر نقاء، أتأمل السماء حتى الانتشاء، النجوم تتلألأ كالأحجار الكريمة تنساب على الكثبان الشبحية، نجوم جديدة، نجوم بحجم الإنسان، أقمار صناعية تتابع مسارها الأزلي حول الأرض.

الآن أرخى الليل سدوله على الكون، فأصبح الفراغ مطبقاً والصمت مهيباً، صمت يجعل الإنسان يفكر في ذاته دون أن يشعر، هنا تزول كل علاقات الإنسان الطبيعية والاصطناعية أمام الطبيعة الممتدة إلى اللانهاية تتعرى الذات ولا تبلغ درجة الفيض إلا في مثل هذه الأماكن. لقد كنت أشعر بإنشاء روحي وبلذة مادية يسببها النسيم الذي يداعب كل جسدي كنت أشعر في هذه العزلة بالحرية المطلقة وبأن روحي تحلق بعيداً.

نعم إن الصحراء ترجع للإنسان إنسانيته، العراء والتجرد والبساطة تجبر الإنسان على الالتحام بالإنسان

القديم، تضعه وجهاً لوجه مع ذاته. وحيداً. تسقط الأقنعة ولا يبقى غير الأهم: الإنسان الضعيف، الذلول، الطيب، إنسان الصباح الجديد، زيادة على هدوء الصحراء العميق النابع من الصمت فهو يزيل الأحزان، يهدئ الأعصاب ويمكن الإنسان من التغلب على كل ما هو خبيث وعلى ما هو اصطناعي وعلى التافه في حياته ويغوص في نبع ذاته العميق.

أصيخ السمع، لا يعكر شيء السكينة التي أشعر بها، نعم رجفة خفيفة، نفخة هواء يبدو أنها تقلب طبقات الصمت العميق مثل صرخة يطلقها عفريت الكثبان الرملية عندما يشعر بالفزع الذي تحدث عنه الرحّل القدامى. ويغرق الليل في سكينته المدهشة. ليل مهيب، ولكن من يقول أن الليالي في رمال **تينيري** وفي هذه الصحراء الساكنة لا تمر دون عواصف؟

بعد أن طافت حبات الرمل بجنون على هذه الفيافي وجدت كل حبة مكانها العابر على الكثبان.

أتثاءب، تثقل أجفاني، الجو بارد، يراودني النعاس

ولكني لا أستطيع التخلص من سحر هذه اللحظات اللذيذة المشبعة صمتاً في ضوء القمر...

من فتنة ما هو خاو من الجوهر الإنساني إلى روعة هذا المطلق المدهش.

ولكن كوكب **الزهرة** أحمرّ من جهة الشرق معلناً أن الليل أوشك على نهايته.

وشرعت أشعة الفجر تطرد ببطء وبكل إصرار العتمة المعششة بين تجاويف الربى ويستقر النظر على الكثبان الممتدة في خطوط متوازية يهدهدها النسيم فيكون فوقها موجات صغيرة. الشاي يغلي في براد السيد موسى الذي أقعى متجهاً نحو الشرق يشكر الله على هذا اليوم الجديد. يوم آخر رتيب شبيه بكل أيام الصحراء التي يغرق في لجيج من النور السائل الذي يسيل بغزارة ورتابة.

الهوامش

1) نهر في النيجر (المترجم).

2) فئة متعاونة مع الاستشمار عرفت في المغرب العربي بنفس هذا الاسم (المترجم).

* * *

عارضة الأزياء

سيبريان إكوينسي(*) - نيجيريا

ترجمة علي عبدالأمير صالح(*)

كانت هي جاغوا، وهي كلمة تعني أن لها أسلوب

*) يعد سيبريان إكوينسي أحد أبرز كتاب القصة الأفارقة. ولد في مينا شمالي نيجيريا عام 1921، تلقى تعليمه في أبادان، وغانا ولندن، درّس علم الأحياء والكيمياء في نيجيريا قبل التحاقه بعمله في الإذاعة النيجيرية، حيث أصبح رئيساً للجنة التقديم للجمهور. بعدها أمسى مديراً للمعارف في وزارة المعارف في إنوجو. ومن ثم جعل يمارس عمله الخاص.

نشر روايات ومجموعات قصصية عديدة من بين كتبه: «العشب =

خاص فيما تفعله. مهما كان الشيء الذي ترتديه - وشاحاً، ثوباً نسائياً إنجليزي الطراز، فستاناً إفريقياً، أو خفين هنديين - يحرز نجاحاً. هذا الشيء يكون ظاهر التفوق ويجعلها تبدو مختلفة عن بنات جنسها. فتيات كثيراً مثلها دخلن ميدان الأزياء، وعندما اكتسحت هذه الأشياء التافهة لومي، باثورست، فريتاون ولاغوس مثل لهب غاضب، الفتيات الأخريات كن يرددن: «هذه الأشياء أتت من أكرا». إذ لم تكن ثمة ضرورة لعذر آخر.

بيد أن جاغوا لم تكن كذلك دوماً. قبل عام، لم يكن يعرفها أحد - عدا زوجها -. كان صياد سمك يسكن في قرية صغيرة تبعد كثيراً عن سيكوندي. وكان هو وزملاؤه الصيادون يأخذون زوارقهم الطويلة الخفيفة ويخرجون إلى البحر ويمكثون هناك أياماً طويلة. غالباً يبيعون ما اصطادوه وفي بعض الأحيان لا يكون صيدهم وفيراً

= المحترق»، «سكان المدينة»، «لوكوتاون»، «ريشات جميلات»، «جاغوانانا»، «مدينة قلقة»، و«ذهب عيد الميلاد»، آخر رواية له هي: «معايشة السلم» إذ تجري أحداثها في نيجيريا بعد الحرب الأهلية. ترجمت مؤلفاته إلى لغات عديدة.

فيبقون في بيوتهم، ينظفون ويصلحون شباكهم أو يضربون زوجاتهم. كانت جاغوا تكره أن يضربها أحد.

في بعض الأحيان عندما يضربها زوجها ويترك في جسدها الكدمات ترسم في بالها أفضل خطة لإيذائه – كأن تحزم ملابسها وتهرب بحيث إنه لن يستطيع العثور عليها أبداً. يؤوب في رحلة صيده طويلة الأمد ويقرع الباب، ثم يحاول فتحه فيجد أنه مغلق. دفعة بسيطة وينفتح الباب. ليس ثمة إشارة إلى نانا في أي مكان. ينتظر هو زمناً وينادي عليها: «نانا!... نانا!...» ويذهب ويسأل المرأة التي تضع المقشات عند ناصية الشارع ما إذا شاهدتها برفقة أحد الشبان.. في يوم من الأيام ستجري الأحداث هكذا، ولن تعود إلى منزلها ثانية.

«باو! – باو!... باو! – باو!...» كان ذلك صوت بوق سيارة ما. «باو! – باو!...» نانا، التي كانت تتهيأ للذهاب إلى الفراش، ألقت على جسدها الفتي قطعة قماش بنحو غير محكم وخرجت.

واجهتها مباشرة أضواء مصابيح السيارة الأمامية،

رسمت الخطوط الكبرى لانحناءات جسدها، والطريقة التي تعلقت بها قطعة القماش حول بدنها.

«مَنْ تريد؟».

«لقد أضعنا طريقنا» قال الرجل. «هل يمكنك أن ترشدينا إلى الطريق الصحيح؟ نحن ذاهبون إلى أكرا». أضواء السيارة خُفضت. المحرك جعل يتنفس بصورة لطيفة. كانت السيارة بلونين أحمر داكن وكريمي، وعدد وفير من نقاط الكروم غمزت لـ (نانا).. كان هناك رجلان وامرأتان فاتنتان في داخل السيارة، ومخمل شبيه بالبلش(*)، يعانقهم برقة ضوء داخلي أخضر ضعيف. المرأتان اللتان تلبسان الحرير والنايلون بدتا ضجرتين ونعسانتين. تمنت نانا أن تكون واحدة منهما. أرتهم الطريق الصحيح وراقبت الأضواء الخلفية للسيارة وهي تختفي. عندما عادت وجلست على سريرها زايلتها الرغبة في النوم، وراحت تفكر في أكرا. متى تستطيع هي الوصول إلى تلك المدينة والسكن فيها؟

زوجها عاد في الساعات المبكرة، قرع على الباب

*) البلش: نسيج ذو زئبر أطول من زئبر المخمل - المترجم.

بقوة، وبرعب فتحت له الباب وشممت رائحة شراب فاحت منه. أدركت فوراً أن رحلة الصيد التي ذهب فيها كانت سيئة. كان مبللاً وغاضباً وجائعاً. كان يريد معرفة كل شيء عن كل شيء وكل إنسان - بخاصة ذلك الطالب الجامعي، ابن الجيران، الذي جاء ليقضي عطلته في القرية.

«هل أتى إلى هنا!»

«علام يأتي؟» سألت نانا.

«أنتِ تسألينني علام يأتي؟ أليس هو حبيبك؟»

«لكنني لم أتحدث إليه البتة».

«أعطني قطعة لحم من ضلع».

«لا يوجد في منزلنا شيء. لم أكن أعرف بأنك ستعود. ألم تقل لي بأن علي أن أتوقع رجوعك يوم السبت؟ اليوم هو الأربعاء» «امرأة عديمة النفع. ما أن أدير ظهري» تذمر هو، «لن تجدين وقتاً للراحة. كيف تجدين وقتاً لطبخ الطعام؟» أمسك بها وراح يضربها. لم ترد على ضرباته، بل شقت طريقها إلى الباب وفرّت إلى

المطر. لم تتوقف عن الركض إلى أن أصبحت في الطريق المؤدي إلى أكرا. هنا أصغى سائق الشاحنة إلى قصتها سيئة الحظ، وشاهد جسدها الفتي وعينيها المخضلتين بالدمع، وعرف أنه إذا ما اصطحبها معه إلى أكرا فربما سيصيبه شيء ما. لذا حشرها في الشاحنة المكتظة، وبينما كانت النساء الأكبر سناً يشتمن والشبان يتزحزحون ليفسحوا مجالاً لـ نانا، انطلق السائق بشاحنته ولم يتوقف إلى أن وصل الطريق الدائري.

«إذاً كيف يمكنني أن أراك الآن؟» سألها سائق الشاحنة. «أخبرتك سلفاً، سأبقى مع أخي أكووفو في آدابراكا. اسأل عن نانا هناك، ستراني».

غادرتها الشاحنة بينما كانت هي واقفة مع ثلاثة شبان ميزتهم فوراً كزملائها المسافرين وسألوها ما إذا توافق على مشاركتهم في أن يأخذوا سيارة أجرة. أحدهم قال إنه يعرف آدابراكا جيداً. وبعد أن يأخذ دش حمام ويتناول وجبة طعام سيساعدها في البحث عن شقيقها.

نانا ذهبت معه. توقعت هي أن يكون منزله قصراً لكنه بدلاً من ذلك كان يتألف من حجرتين صغيرتين

عشرة أقدام في عشرة أقدام ويقع في شارع خلفي. في الليل يشاطره الغرفة الداخلية العم وزوجته بينما ينام أطفالهما على الأرض في الغرفة الأخرى. صنع صديق نانا له سريراً كبديل مؤقت ونام عليه في الشرفة. نانا بقيت في الشارع الخلفي ثلاثة أيام. في اليوم الرابع قالت لها زوجة العم: «اتركي زوجي لي. عليك مغادرة هذا البيت اليوم. اذهبي وابحثي عن شقيقك».

ثانية عرفت هي مرارة أن لا يكون فوق رأسها سقف يحميها، وأن تحمل جزداناً خالياً من النقود، وأن تقف خارج دور السينما والنوادي الليلية.

غالباً بينما هي واقفة هناك يأتي رجل ويمر بها، غير أن نانا تنحرف جانباً دون أن تنبس ببنت شفة. كانت على مدى أيام عديدة تتسكع بلا هدى، وأحياناً تقصد السوق قرب شارع باغان كي تراقب النسوة اللاتي يبعن القماش والطعام. ذات مساء ذهبت إلى «مرأى البحر» وجلست تنظر إلى منارة لهداية الملاحين ورأت الأولاد يخرجون إلى البحر لتفريغ البضائع من سفينة في الانتظار. أقبل النادل إليها، إلا أنها لم تستطع أن تطلب شيئاً، وشعرت

أن العيون كلها مثبتة عليها، نانا هبت واقفة على قدميها ونزلت درجات السلم. كادت تقطع الشارع حين سمعت: «با - و - با - وو!..».

توقفت سيارة طويلة على مسافة بوصة عنها، تمايل وركها. شتمها الناس لأنها عرّضت حياتها للخطر. السائق وحده ابتسم لها.

«أتريدين أن تموتي؟».

«كلا، كلا».

كانت على وشك أن تبتعد عندما خاطبها الرجل:

«ألا يجدر بك أن تقولي حتى مرحباً؟».

«لكني لا أعرفك».

الرجل مايزال يبتسم «ألست أنتِ من دَلّنا على وجهتنا من سيكوندي في ليلة ما عندما ضيعنا طريقنا؟».

نانا نظرت إليه من جديد، كان هو الرجل نفسه.. دعاها إلى كأس شراب في حانة «مرأى البحر»، وعندما طلع الفجر أخذها معه في رحلة بالسيارة. ابتعدا كثيراً

عن أكرا إلى أن أمست الأرض مسطحة وغاص الطريق في الأفق. وفجأة بدا كل شيء ساحراً وتوقفا ليعجبا بالمنظر. في البعد كان ثمة ضوءان ساطعان يُنبئان عن قدوم سيارة.

أمسك هو يدها فجرتها، وقبض هو على كتفيها فانسحبت مبتعدة عنه. ثم شمت نفسه. كان هو ثملاً وعيناه تومضان. صفعته وراح هو يركض وراءها. وعندما لحق بها، مزيتهما أضواء المصابيح الأمامية للسيارة المقتربة. حينذاك كانت نانا خائفة جداً أما الرجل الغريب فقد استبد به غضب وحشي. وكانت تعاركه كالنمرة.

توقفت السيارة، وخرج منها رجل، ومن غير أن يطرح أسئلة، هرع لمساعدتها. ضرب الرجل الذي يهاجم نانا بهراوة. ترنح الرجل إلى الأمام، قرقر، وهوى على وجهه. الطريقة التي سقط بها كانت مشؤومة.

«هل هو ميت؟».

«تعالي! - قال الغريب - لم يرنا أحد - دعينا نصل إلى أكرا».

في السيارة أخبرته ماذا جرى بالضبط، هو لم يشح وجهه عنها. كان رجلاً في مقتبل العمر يرتدي بدلة، وكانت ملامحه حسنة الشكل. أما شعره فقد كان مسرحاً بطريقة «الأحمق المغرور» وأسنانه ناصعة البياض في ضوء القمر.

«أنا سائق سيارة أجرة. أنا عائد تواً من تيفل».

«هل مات ذلك الرجل؟».

«لكنه كان يريد قتلك، أليس كذلك؟».

«أنوي الرجوع إلى أدرابيم».

«أين يقع هذا المكان؟».

«قرب سيكوندي. هناك يوجد زوجي، آه يا إلهي أصبحت أخلط بين هذه الأشياء؟».

اشتاقت إلى بيتها الصغير عند الأمواج المتكسرة على الشاطئ، ذي مصابيح الزيت والعصفات اللاذعة للريح، رائحة السمك المتفسخ ورائحة جوز الهند.

كوامي، سائق التاكسي، لم يمنحها وقتاً للندم. كان رجلاً يؤمن بأن تكون نساؤه حديثات، لا بل عصريات

مثل صفحة الأزياء في جريدة الغد. أنفق ماله بسخاء على نانا، وعندما يكونان في الطريق المعتادة كان يجلسها إلى جواره، ويمضيان إلى أماكن بعيدة كطائري الحب. نانا كانت أنيقة بطبيعتها، طويلة ورشيقة، تمنح الجمال لكل شيء ترتديه. إلا أن كوامي كان غيوراً ولا يحبذ بعض نظرات السائقين الآخرين التي يحدقون بها إلى خليلته. كان يكسو نانا بأجمل الثياب كي يجرحهم، كي يقتلهم، ولا يتركها لهم. ذات يوم اصطحبها إلى حفل زواج وكانت هي قد بدت آية في الحسن والجمال بحيث إن مدير المتجر التنويعي عرض عليها أن تعمل فتاة متجر لديه. كوامي قال لا، إن بميسوره هو أن يرعاها، وأن لا حاجة بها للعمل.

«عندما تغيرين رأيك - قال المدير - أقبلي إليّ».

قالت نانا: «حسناً، سيد».

الزي في هذا الوقت هو ما يجعل المرأة جاغوا. ونانا كانت أكثر النساء جاغوا طراً. مجموعة من هذه الفتيات كن يتمشين في الشارع وكانت هناك صيحات الإعجاب والاستحسان وكان الشبان يرفعون قبعاتهم ويعقفون

أكواعهم (جمع كوع) عندما يمرون بها. الألوان التي يلبسنها كانت تتألف من الأزرق الداكن والأزرق الباهت أما أحذيتهن فكانت بيضاء وعالية الكعوب، وبذلك بدت الفتيات في آخر موضة.

«نانا» قال لها كوامي ذات مساء. «أنتِ الآن ذائعة الصيت في أكرا، أنتِ تنوين أن تتركيني».

«من قال لكَ هذا؟ أنت رجلي، وسأبقى معك دوماً».

«سمعت أنتِ تنوين الرحيل عني. إن رحلتِ عني، فسوف أقتلك وأقتل نفسي».

سرت موجة قشعريرة في جسدها. وضعت سيجارتها جانباً، نهضت، أخذت حقيبتها وخرجت إلى الشارع. كوامي لحقها وناداها متوسلاً طالباً منها العودة، إلا أنها واصلت المسير ولم ترجع.

وحصلت على المهنة في المتجر التنويعي. عملت فتاة متجر، تبيع الملابس النسائية الداخلية، وغالباً تعرض الثياب النسائية الأكثر صعوبة. كانت لها حجرة خاصة بها في آدابراكا، من غير حساب مصرفي، إلا أن الرجال في السيارات الطويلة بدؤوا يميزونها بسبب وضعها

الخاص. لم تعد تفكر كثيراً الآن لماذا أتت هي إلى أكرا وماذا تمنت أن تفعل. مالها كله تنفقه على الملابس، ويتبدد وقتها كله في حضور الحفلات والرقصات ومهرجانات الهواء الطلق. كانت تشكو دوماً من الصداع واثار بغيضة أخرى بسبب إسرافها في الشراب، وكانت مصابيح الكاميرات الوامضة تنفجر في وجهها.

ونسيت حالاً كوامي سائق سيارة الأجرة – عدا لحظات الندم عندما تفكر بأنه كان فتى لطيفاً. كانت تفكر أيضاً في الرجل في السيارة الطويلة باللونين الكريمي والأحمر الداكن وساءلت نفسها: هل تم العثور على جثته؟ وإذا تم العثور عليها، فلم كل هذا الصمت؟

وبعد ظهيرة أحد الأيام دخلت المتجر. ظنت نانا إنها شاهدت شبحاً كانت له ندبة كبيرة في وجهه وكان يبتسم ابتسامة معرفة وطلب منها أن تستدير إلى هذه الناحية وتلك في الثوب النسائي الذي كانت تعرضه. لم يشتر هو الفستان، لكنه تابع الابتسام.

«حسبتِ أنني مت؟» سألها بمرح.

«أتضرع إليك!» توسلت إليه نانا.

«لا تخافي. أنا لا أريدك أنتِ بل صديقك. أنا مغرم بك. إنك تزدادين جمالاً على جمال».

بعدها دخل رئيس القسم بعدئذ ولم يتزحزح الرجل، وفي الحال تجمع حشد من الناس. في الحشد رأت نانا رجلاً وزوجته. كان ذلك هو زوجها صياد السمك. حين شاهدها، أتى إليها شاقاً طريقه بين الحشد، وتحدث إليها بألفة، وأخبر جميع الحاضرين أن هذه المرأة كانت في يوم ما زوجته، فتطلعوا إليه وضحكوا منه. بدا هو متغضناً إذا ما قارناه بـ جاغوا نانا تلك الشابة الفاتنة طرية العود. زوجته الجديدة، على أية حال، لاحظت الحادثة وتاقت توقاً شديداً للعراك مع نانا، لكن الناس منعوها من فعل ذلك.

أخذوا نانا إلى حجرة تبديل الملابس وهناك مسحت دموعها على عجل.

يبدو أن العالم بأسره أمسى ضدها. ابتهلت إلى الباري أن يحل بسرعة موعد إغلاق المتجر حيث تستطيع هي أن تلتقي أصدقاءها وتجد بعض السلوى معهم من خلال تناول المشروبات وتدخين السجائر.

بدلت ثيابها بسرعة، وحالما خرجت، فُتح باب سيارة أجرة. وأخرج كوامي رأسه. رجل آخر دفعها إلى الداخل. تلفتت من حولها ورأت رجلين في جوف السيارة. قادوا السيارة بعيداً عن أكرا، إلى أن أصبحت الأرض مستوية وغاص الطريق في الأفق. وفجأة بدا كل شيء ساحراً في ضوء القمر. أوقفوا السيارة. في البعد كان ثمة أضواء ساطعة وتُنبئ بأن هناك سيارة قادمة.

أمسكوا بها. صرخت هي وأفلتت منهم. وحالما قبضوا عليها ميزتهم الأضواء الساقطة للسيارة التي دنت. توقفت السيارة وملأ المكان حفنة من الرجال الذين كانوا يرتدون البدلات النظامية.

كوامي ورجاله أبدوا قدرة ضعيفة في العراك. نانا ابتعدت عنهم إلى أن كف الرجال عن الشجار. وبعدها ميزت هي السيارة - طويلة وقوية بلونين كريمي وأحمر داكن. كان ذلك هو المعجب القديم بها.

«عندما كنا نتعامل معهم» قال هو، «كنت أود أن أسمعك كلمات جدية».

«تُسمعني أنا؟» سألته.

«مازلت مغرماً بك» قال الرجل. «مع أنهم كادوا أن يقتلونني من أجلك، مازلت مغرماً بك. لكن - سأتكلم بشكل جيد عن هذا لاحقاً».

استقرت جاغوا نانا في مقعدها في السيارة وساءلت نفسها فيما إذا سيضع هذا الكلام نهاية لطوافها هنا وهناك. ربما. شريطة أن يمنعها الرجل من أن تكون جاغوا، ربما ستصغى إليه وبما تعطيه موافقتها.

* * *

ليلة اكتمال القمر

ك.س. دوقال(*) - الهند
K.S. Dugal

ترجمة عبدالله البُصَيري

كل من رأى «مالان» و«ميني» لم يصدق أنهما أم وابنتها - فهما تبدوان كشقيقتين. كانت «ميني» أطول

*) بدأ الكتابة وهو مازال طالباً. كتب كل أعماله باللغة البنجابية وتُرجم بعضها إلى الأردية والهندية والإنجليزية. نُشرت له مجموعات من القصص القصيرة وست روايات وست مسرحيات ومجموعة من القصائد. نالت إحدى مجموعات قصصه القصيرة جائزة أكاديمية ساهيتيا Sahitya Academic Award عام 1985م. وجائزة الدراما الأردية عام 1977م.

قليلاً. وكان الناس يقولون لأمها: يا (مالان) إن ابنتك أصبحت امرأة جميلة.

كانت «مالان» كلما نظرت إلى ابنتها تشعر وكأنها تنظر إلى نفسها. إذ إنها لم تكن كبيرة في السن حتى أن هناك من يحبها وعلى استعداد لأن يذهب إلى نهاية العالم من أجلها. لماذا تسرح بعقلها وتفكر كثيراً بهذا الرجل؟ اليوم أصبحت ابنتها امرأة وليس من اللائق أن تفكر هي في رجل. فلماذا بدأ عقلها يتذبذب؟ لابد لها أن تكبح جماح نفسها. فابنتها ستتزوج بعد أسبوع لذا يجب ألا تسمح لمثل هذه الأفكار الشريرة أن تراودها أبداً.

(عزيزتي يا أعز من لديّ..). بالأمس فقط كتب هذه السطور.. «لا تنسيني». لكنها كانت تصده كلما يأتي إلى القرية من غير أن تبدي أي تشجيع له.. كانت تغلق عينيها بنفس السرعة التي كانت تغلق بها الباب أمام وجهه. لكنه رفض أن يتراجع. هي حياته. لا يجد السلام من غيرها. لقد أمضى سنوات عديدة ينتظرها. يتودد إليها وهو يعاني من تباريح الهوى والغرام.

كانت (مالان) في قرارة نفسها تعرف أنه سيأتي تلك الليلة فهو يطرق باب منزلها دائماً في ليلة اكتمال القمر في (كارتك). اليوم سيكون القمر مكتملاً. وسيكون الليل بارداً ضبابياً وساكناً. لم يحدث مطلقاً أنها فتحت له الباب. هل ستفتحه له الليلة؟ تذكرت ليلة باردة مقمرة مضت عليها عدة سنوات. كانت ترقص في بستان المانجو عندما اختطف طرحتها. جاءته عارية الرأس وضوء القمر يرقِّط وجهها بظلال أوراق الياسمين. نشر الطرحة على كتفيها بنفس الطريقة التي هي عليها الآن. انتابتها رعشة سرَت في عظام ظهرها.

جاءت «ميني» تسير عبر الممر الذي يفضي إلى البيت بقدها الطويل الممشوق كشجرة (سرو). كانت جميلة ورقيقة حتى يخال المرء أن مجرد لمسة إنسان ستخدش جسدها الغض. كانت محتشمة وقد لفت طرحتها حول وجهها، وتسير خافضة العينين.

كانت «ميني» عائدة من المعبد حيث صلّت لتنال رغبتها وأمنيتها وكذلك رغبات كل الناس. ابتسمت «مالان» وقد عرضت لها خاطرة؛ لو أن أمنيتها تحققت فماذا يمكن أن تطلب؟

- أبي لم يعد... قالت «ميني» متشكية.

ردَّت أمها موضحة: ليس متوقعاً أن يعود اليوم، ستكون ألف بركة إذا عاد غداً. هنالك أشياء عديدة عليه أن يبتاعها. في الأعراس والاحتفالات تكون زيادة الأشياء عن الحاجة أفضل من أن تُقصَّر. خلعت «ميني» طرحتها المزينة بالترتر ونشرتها على كتفي أمها. أخذت طرحة أمها الخالية من الزينة ودخلت المطبخ. تسلل ضوء القمر الساطع من خلال فروع الأشجار وسقط على وجه (مالان). هكذا هو القمر دائماً يحدث لها شيئاً. فقد جعلها وكأنها سكرى. في الأيام الأربعة القادمة ستأتي النساء إلى ساحة بيتها ليغنين أغاني العرس. يضعن الحناء على كفي ابنتها وعلى باطن قدميها. يساعدنها في تجهيز فساتين زفافها ويزيّن جسدها بالحلي. ما أجمل ابنتها في الحرير الأحمر. والعريس يأتي على ظهر جواد فيحملها إلى بيته. سيقبّل أكف الفتاة وقدميها حتى يزول خضابها. ليس منذ أمدٍ بعيد كان قد حدث كل هذا «لمالان» نفسها. لكن والد «ميني» لم يعد يقبِّل قدميها أو يضم راحتيها إلى عينيه. إنه أصبح يأتي دائماً متعباً.

يأكل ثم يغط في نوم عميق. فقط رغبته في إنجاب ولد ذكر تجعله، أحياناً، ينهض في بعض الليالي. كان الأمر يتم على عجل فتظل «مالان» ساهرة تعد النجوم لتهدأ نفسها وتعود إلى النوم. كانت هذه المجهودات في منتصف الليالي تتمخض عن ولادة ابنة كل عام. جميعهن مُتْنَ. عدا «ميني» بقيت وأصبحت نسخة من أمها التي أضحت تشبه شجرة لم تثمر غير ثمرة واحدة فقط. كان لها عينا غزال.. هما عينا «مالان». كان شعرها الطويل هو شعر «مالان»، كثيراً ما كانت «مالان» تعتقد بأن كل عواطفها المكبوتة أصبحت تضطرم داخل جسد ابنتها.

كان الوقت متأخراً والقمر ساطعاً. سألت «مالان» نفسها؛ لماذا تظل جالسة وحيدة في باحة الدار تحت ضوء القمر؟ هل تتوقع شخصاً ما؟ لقد ذهبت «ميني» للنوم ووالدها هناك بعيداً في المدينة. لماذا غاب في هذه الليلة المقمرة؟

اعتادت في الليالي المقمرة أن تظل بالداخل لتنأى بنفسها عن الإغواء. لكنها الليلة ظلت بالباحة وطرحة

ابنتها المترترة ملتفة قريباً من وجهها. والترتر يتلألأ مع ضوء القمر الفضي فبدت وكأن النجوم عُلِّقت على شعرها وتومض على أهداب حاجبيها ووجهها وكتفيها. انبعث صوت طائر (البابيها) من بستان المانجو ووك. ووك.. ووك.. إنه سيظل مغرداً طول الليل ووك.. يوك.. يوك..

سرحت بفكرها مع ذلك الصوت. إن ابنتها ستتزوج في غضون أسبوع أما هي فستبقى وحيدة. وحيدة تماماً في هذه الباحة الواسعة. سرت قشعريرة في جسدها. فالباحة الفارغة تبعث في نفسها الخوف. لابد أن تتعلم كيف تعيش لوحدها. فزوجها مشغول إلى حد بعيد بالجري وراء المال؛ بتسليفه وجمع ديونه. إنه يأتي في وقت متأخر في المساء ليتهالك علي سريره.

دخلت (مالان) غرفة ابنتها فوجدتها تغط في نوم عميق ملقية بأساورها قرب الوسادة. يا لها من فتاة بلهاء فلو تقلبت في نومها لكسرتها. أخذت «مالان» الأسورة لتضعها علي الرف، وقبل أن تصل إليه زلقتها في يديها ستة في يد وستة في الأخرى. كانت الأسورة تتلألأ رغم الظلام. كانت جديدة إذ إن ابنتها قد اشترتها

من بائع الأسورة قبل يوم واحد فقط. خرجت «مالان» إلي الباحة تحت ضوء القمر. الطرحة المزركشة على رأسها والأسورة الزجاجية الحمراء المتلألئة تصلصل في بيتها. شعرت وكأنها عروس مفعمة بالرقة والحيوية، والدم يموج في داخلها. سمعت طرقة خافتة على الباب. إنه هو. إنها نفس الطرقة. طرقة عصبية مضطربة.

كان هناك كما كتب في رسالته؛ «في ليلة اكتمال القمر في كارتك سأنقر على بابك. إن كنتِ راغبة فافتحي الباب وإلا فاتركيه كما هو. سأنقر وأستمر في النقر عليه كما أفعل دائماً».

فجأة اختفى القمر خلف سحابة داكنة فحل ظلام دامس. بعد لحظة وجيزة ساقتها قدماها وعبرت الباحة. بأيدٍ راجفة سحبت مزلاج الباب وفي لحظة ارتمت بين ذراعيه. فاضت عواطفهما التي كانا يكبتانها طيلة عشرين سنة. لم تعِ «مالان» كيف ذهبا إلى شجرة سرو خارج القرية. إنها لا تتذكر شيئاً. كيف ذهبا إلى الحقل الواقع جوار تلك الشجرة أو كم من الوقت قضيا هناك معاً. فقط تتذكر أنهما أفاقا على صوت القطار وهو يمر

عبر القرية عند الفجر الباكر. حرَّرت نفسها منه وغطَّت وجهها بالطرحة وأسرعت عائدة إلى بيتها.

خلعت الأساور من يديها ووضعتها في مكانها قرب وسادة ابنتها. طوت الطرحة المزركشة. استردت طرحتها هي وذهبت إلى سريرها. نامت في الليل واستغرقت في نوم عميق كما لو أنها لم تنم من قبل.

عندما استيقظت كانت أشعة الشمس قد انتشرت في باحة البيت. انتهرت (ميني) قائلة: كيف تنامين هكذا وكأنك طفل صغير! قامت (ميني) ونظفت الغرف والباحة ثم طبخت الفطور. استحمت وأعدت نفسها للذهاب إلى المعبد. حملت معها زهرات الياسمين التي ستهبها للرموز.

فور مغادرة (ميني) الدار تمددت (مالان) بكسل على سرير في الباحة، شعرت وكأنها زهرة ياسمين تطفو فوق حليب ملئت به حتى حوافها. كانت تحس ثملاً عاطفياً غريباً. عيناها تغمضان، تفتحان ثم تغمضان مرة أخرى.

صرخ صوت فجأة: أين هذه الحقيرة؟

شعرت (مالان) وكان أحداً صفعها على وجهها. تابع الصوت: لم أسمع مطلقاً بمثل ما تفعله وزواجها لم يبق على موعده سوى أربعة أيام فقط! زعقت (مالان) بغضب وهي تنهض: ماذا فعلت ابنتي؟ إنها بريئة كحمل.

هتفت الجارة بسخرية وهي تنخر: إنَّ حملك الصغير كان يرقد على كومة الرَّوث طول الليل.

أحست (مالان) بجسدها يبرد والدم يتجمد في عروقها وبشحوب الموت يغطي وجهها. كانت جارتها (لاجو) تقول: كانت العتمة خفيفة عندما شاهدت جارتها تسير بصحبة رجل غريب. كنت قد نهضت لتوي لأروح عن نفسي، فشاهدتهما يسيران نحو الحقل متلاصقين، وكلاهما يحيط بيده خصر الآخر. ظللت مستيقظة لا تطرف لي عين. لابد أن نراقب رغبات بناتنا. إنني لم أسمع من قبل بمن سوَّدت وجه والديها كما فعلت هي. ظلت (مالان) في مكانها جامدة وكأنها قد صارت حجراً. بدت وكأنها لا تسمع ما كان يقال. بعد لحظة قصيرة أيّد خفير القرية قصة (لاجو). قال محاولاً لفت انتباه (مالان): اسمعي يا أختي بالنسب. ردّت (مالان) بصوت واهن ينبعث من بذر: ماذا يا (جما)؟

– بهابهى، إن مثل هذا الموضوع لا يمكن أن يتحدث عنه المرء بسهولة. لقد حدث شيء سيئ في القرية ليلة أمس. إنني عملت خفيراً هنا منذ شبابي وحتى شاب شعر رأسي لكني لم أشهد قط فضيحة مثل هذه. إن ابنتك لوثت شرفها مع أحدهم تحت شجرة سرو. مررت على بعد عشر خطوات منهما. كانا غافلين عن كل العالم، إلا هما. كنت أراقب منزلك فقد قلت لنفسي: سيكون العرس بعد أربعة أيام فالبيت لابد أن يكون مملوءاً بالملابس الجديدة والحلي وباب البيت مفتوح على مصراعيه! لذلك لم أغادر مكاني إلا عند الفجر. لم أعرف متى عادت ابنتك... لو كانت ابنتي لسحقت عظامها عظماً عظماً. حدّقت (مالان) في الخفير مصعوقة.

بعد (جمّا) جاء (الزمندار)(*) غاضباً. قال بصوت مدوِّي: أين تلك الحقيرة. كان يثب هنا وهناك أثناء حديثه. هرع الجيران من دورهم ليسمعوا ويروا ما يجري. قال (راتا) متابعاً: كنت في طريقي إلى البئر عندما

*) الزمندار (والجمع زمادرة) الإقطاعي في الهند البريطانية حتى أوائل عهد الهند بالاستقلال.

شاهدتها تأتي من الحقل ووجهها ملفوف بالطرحة المزركشة. اعتقدت أن الفتاة أنت لتروِّح عن نفسها ولكني بعد قليل رأيت صديقها يأتي من الطرف الآخر للمزرعة. لقد شاهدتهما بعينيّ هاتين.

في تلك اللحظة شقَّت (ميني) طريقها وسط الحشد. كانت قد سمعت كل ما قيل عنها. صاحت قائلة: إنك تكذب يا عم!

- أتجرئين على نعتي بالكذاب أيتها الحمقاء التافهة؟ أيتها المنحوسة الحقيرة! إذاً خبريني كيف تصادف أن أجد سواراً أحمر مكسوراً في مزرعتي؟

حل العقدة التي كانت في طرف شاله وأخرج منها قطعة من سوار أحمر ووضعه في كف (ميني). أخذت (ميني) تنظر إلى ساعديها وتعد أساورها. كانت إحدى عشر فقط. مادت الدنيا أمام ناظريها ثم اسودَّت. تبادلت النساء النظرات. لقد شاهدن من قبل (ميني) وهي تشتري الأساور. نعم كانت عشرة أساور. لكنها طلبت اثنين علاوة على تلك. كانت تريد اثنين باللون الأحمر بالذات.

امتلأت الساحة بالثرثارين من الرجال والنساء. تقدم والد خطيب (ميني) يشق طريقه عبر الحشد تتبعه زوجته. قذفا بكل ما كانت قد أهدته لهم أمام أقدام (مالان)؛ الملابس والحلي والمال. فغر الجميع أفواههم. فالارتباط المحطم أمامهم تجسّد لهم حياة محطمة. ماذا بإمكان (ميني) أن تفعل. لقد وُصِمَت بالعار.. فهي منذ الآن لن تجد زوجاً.

فوق الأزيز الغاضب للحشد ارتفع صوت رشاش ماء كما لو أن جسماً ارتطم بسطح الماء. شلَّت حركة الحشد للحظة قصيرة. ثم صاح أحدهم: البئر.. البئر...

اتضح كل ما حدث. (ميني) الرقيقة التي لم ترفع صوتها قط على أحد، الطاهرة التي كانت في نقاء الياسمين، ونُسِجَت إكليلاً من الزهر؛ التي لم تكل مطلقاً من الصلاة؛ من أجل سعادة كل إنسان عرفته، اختفت إلى الأبد!!

* * *

قبلة على تمثال برونزي

آزم شكريلي(*) – ألبانيا

K.S. Dugal

ترجمة عبداللطيف الأرناؤوط

كما كانت تشعر في كل مساء، أحست.. كأن رغبة داخلية تعصف في روحها، فلا تستطيع أن تدفعها، رغبة

*) آزم شكريلي من مواليد عام 1938 بمدينة (پيا) – كوسوفا. تخرج في كلية علم اللغات بجامعة بريشتينا.. أبرز مؤلفاته: قصة (القافلة البيضاء) ومجموعته القصصية (عينا حواء)، وثلاثة دواوين شعرية هي: البراعم – ملائكة الطرق – أعرف كلمة من الحجر.

تثير دمها ، وتحيلها إلى مخلوق لا يسيطر عليه عقله، مخلوق مضحك ورهيب عرفته جيداً كل مساء وأثار قلقها ، لكنها كانت تحاول إخماد هذه الرغبة وتحيلها إلى اهتمام آخر أقل حدة، إلا أن كل شيء كان يبدو لها باطلاً وتافهاً ولو كان مفجعاً. ما من شيء يستحق الاهتمام خاصة في تلك الليلة التي تتوافد فيها على ذهنها ذكريات جميلة عابرة، فلم يكن أمامها إلا أن تفرغ ذلك القلق وتدفئه في هوة من انطباعاتها المؤلمة.

سيطر عليها ذلك الإحساس المحزن حتى إنها لم تعر اهتماماً لفراشة تدوّم بجناحيها ، متعبة في تحليق مستمر طوال الليل، فوق السقوف القرميدية الحمر للقرية، أقلقتها رؤيتها وهي تبدو كأنها مسمّرة في مكانها ، فمدت يدها برفق بين الأشواك لتمسك بها ، وبادرت إلى احتضانها في راحة كفها ، وراحت تداعبها برفق خشية أن تسبب لها الأذى، ثم قربتها من شفتيها وتمتمت بكلمات غامضة محاولة أن تواسيها ، وسقطت خصلة من شعرها على جسم الفراشة التي سكنت حركتها ، لكنها حررتها من خيوط شعرها المرسلة، وأعادتها إلى كفها ، وشرعت

تربت على ظهرها بحنان لتدفئها.

كانت تجهل ما يمكن أن تقدمه للفراشة من عون أكثر مما قدمت، فأخذت تدفعها بأناملها حتى دبت فيها الحياة، فافتر ثغرها ببسمة رضا، وجعلت من راحة يدها الأخرى جسراً تعبر فوقه الفراشة في سير قلق يترجح بين الذهاب والإياب، وأقلق الفتاة تردد الفراشة في الطيران، فبادرت إلى بسط جناحيها فحلّقت فوق المصباح الكهربائي ودارت حوله، وساور القلق الفتاة من دوران الفراشة حول المصباح، وغدت غير قادرة على مساعدتها، فراحت تتأملها حتى أعشى النور عينيها، وتطامنت وهي في أعماقها تردد:

– آه.. ما أعقد المتاهات التي تعترض الكائن، وما أصعب أن نسيطر على أنفسنا حين نختار دائماً دروبنا المتأزمة التي تورِّطنا بصراع حاد، وتقودنا إلى التهلكة، كما لو أننا نستطيب أن نسقط في شرك أي عنكبوت، ومع كل سقوط لنا نفقد جزءاً من آمالنا، لكننا نتابع المسيرة بذراع واحدة شلاء إلى رغبات أخرى تشتعل في داخلنا، يبعثها أمل آخر.. ويبدو ما مر بنا من عذاب

منصرم.. نحن أبداً رهن هذا الأمل المتجدد فينا، نتخبط لبلوغه حتى آخر لحظة من العمر، كانت تلك حالة هذه الفراشة المسعورة، ومع ذلك فإنها تتجاوز مثلنا مرارة نضالها الغريب التي لا تمحى.. شيء لا يستوقفها مثلما يستوقفنا في مطلع كل أمل، ويدفعنا إلى أن نلتفت إلى الوراء لنرى تعرجات عمرنا حيث تركنا جزءاً منا ومن حياتنا، دون أن نقدر على تسيير إصرارنا.. ويبدو لنا ذلك الجزء من حياتنا أكثر ألماً وجمالاً في آن واحد.. ربما لأنه أصبح ملكاً للماضي، وليس بمقدورنا أن نسترده.

وتحول نظر الفتاة إلى الأزهار وشرعت تفكر ثانية في تلك الصحبة بينها وبين الفراشة العابرة.

– لمن ستتفتح تلك الطاقة من الزهور؟ آه.. ما أجمل أزهار شهر إبريل التي تحبها كثيرا!!

كل العذارى يعشقن الأزهار والدموع، هذه حقيقة أكيدة، لأنهن عاطفيات.. يتألمن في أعماقهن، ويمنحن زهورهن بسخاء لكل عاشق، هذا هو قدرهن فما باليد حيلة..

ربما لا يجدن من يمنحنه إياها..

أجل.. وربما لا تمنحه إحداهن إلا لواحد.. بينما يحتفظن بأسماء أصدقاء آخرين..

قالت الفتاة في سرها: لماذا خاطبني بهذه الصورة؟؟

ألم يكن في وسعه البحث عن كلمات أخرى؟

قال لي مرة إنه لمح على وجهي قلق دفين، وأنه يرغب في أن يقاسمني ألمي، وأردف وهو يكلمني بصوت مرتفع:

- اسمعي.. أحب أن يسمع كل طلاب الصف اعترافاً منك.. أتمنى لو أسمع من فمك أنك تحبين! إنساناً ما، ولا ألتمس منك غير هذا الطلب.

- نعم.. أنا عاشقة.

فتراخت شفته السفلى المزمومة وقد خاب ظنه وأردف:

- هذا ما أتمناه.. وهو يسعدني..

ثم أضاف:

- أنت يا صديقتي توحين بانطباع أنك أصبحت عاشقة

للملائكة. فهل أصبح حب الكائنات البشرية في نظرك لوناً من الجنون؟

ومن حقي أن أسأل عن ذلك، بدافع الصداقة بيننا، لكني أخشى أن تكفلك حكمتك ثمناً باهظاً، ألا تعلمين أننا نحن الطلاب متخلفون في حياتنا، يكفينا ما تشكو منا مقاعد الدراسة، وإن كنا ننال بذلك رضى المدرسين، لكن سيأتي يوم تمل فيه الريح خصلات شعرنا بعضنا إلى بعض، نحن طلاب المرحلة الثانوية، تمكنت عرى الصداقة بيننا، ولاسيما أنا وأنت، فصداقتنا أمتن من صداقة الآخرين.. لأننا أكبر منهم، صداقتنا متينة وصادقة ولا أبوح في ذلك بسر..!!

ها هو ذا الآن يقلب منفعلاً صحيفته مع أنه لا يقرأ منها سطراً واحداً.. واتجه نحوي مندفعاً.. وأنا أعرف أنه لن يتوقف، فكلما مر بقربي احمر وجهه وتدفق الدم فيه، ورماني بسهام نظراته قلت له:

- قدم هذه الزهور إلى إحداهن قبل أن تذبل وتفقد أريجها.. لماذا لا أدعوه للجلوس..؟ لماذا لم أمنحه وروداً؟ وردة واحدة..؟

نهضت وسارت متحايلة في معبر الحديقة الضيق الذي يحتله صفان من المقاعد، وتتبعت روّادها دون أن يعيروها اهتماماً.

كانت تنظر إليهم تباعاً كما لو أنهم معلقون بأهداب جفنيها، ثم خرجت إلى الشارع مدفوعة برغبة التوجه إلى الرصيف باندفاع تعذر عليها مقاومته.

لما اقتربت من المكان المحدد تورّد خداها بحمرة الخجل، ووقعت فريسة خوف غريب، وشعرت أن المدينة كلها ترمقها بإعجاب.. حتى إنها لم تكلف نفسها رفع رأسها لترى اللوحة المشعة إلى يسار الشارع تحت نور المصباح الضعيف، وبخطى متثاقلة، اتجهت نحو الجسر المقابل، واهنة الجسم والفكر، واتكأت على حاجز النهر، وسرحت بنظرها عبر شبكه الحديدي.

كان الماء يتدفق نائحاً، وكانت متوترة يتساقط من جبينها حبات العرق البارد، وخيّل إليها أن الحياة ليست سوى نهر متدفق الأمواج ودوامات متتالية لا تنتهي، والناس فيها ألوان لا حصر لها كتلك الدموع المنحدرة على خديها، والنشيج المتوالي المنبعث من حلقها، الحياة

جسر نجتازه سريعاً من بدايته إلى نهايته حيث العدم.. أجيال متلاحقة كأمواج النهر تجتازه، ليتبعها أجيال في دفق لا ينتهي..

قررت أن تتوقف، وحدقت ملياً إلى الزبد المتدفق الذي يلمس قاعدة الفانوس الحجرية، وتذكرت أن ذلك الشاب ذا النظرة القاسية والشعر الكستنائي قال لها يوماً في زقاق المدينة الضيّق:

- ومع ذلك فأنا أحب التمنع والصد من الفتاة.

- سألته آنذاك:

- أي فتاة تقصد؟ فأجاب:

- أي فتاة..؟ فتاة من حيّك، لها شعر أشقر كشعرك تماماً، لكنها للأسف مازالت صغيرة على الحب، وأتمنى لو أستطيع أن أوقف دورة الزمن لنكبر معاً، ها.. ها.. سأجلب لها وشاحاً أسود، وسأنتزع بيدي ذلك الوشاح.

كان الشاب آنذاك يتمتع بنسمات الليل الرخية. فسمع وقع خطى حذاء عسكري يقطع الممر الداخلي الذي يصل ما بين المنازل..

سألت الفتاة:

- هل تذكر ما اسم فتاتك تلك؟

- تعالي غداً في الليل وسوف أقص عليك كل شي.. طابت ليلتك..!

ظلت الفتاة طوال تلك الليلة تعرض في ذهنها فتيات حيها ، فلا تجد بينهن واحدة تشبهها ، أو تماثلها في الشعر والعينين، وبين الحين والحين كان يقرع سمعها وقع خطى عسكرية، ومنذ الصباح أخذت تستعد لذلك اللقاء الليلي، أول لقاء دفعها إلى أن تتأمل قسمات جسمها الفتي، ووعيها الذي بدأ يتفتح للحياة، شعرت بخلجات الحب الحقيقي وببعض الاعتزاز الذي يغزو قلب كل فتاة.

بدأ قلبها ينبض للحب، تمنت لو تجتمع بأترابها لتقص عليهن كيف أصبحت عاشقة، وخاصة لذلك الشاب الذي يزرع المدينة ذهاباً وإياباً، ويتحدث عنه الناس بإعجاب خفي..

تابعت سيرها وهي تتأمل محاسن جسدها المشوق، حتى بلغت زاوية قائمة من الطريق، فجمدت مكانها إذ

رأت رجالاً مسلحين كالأشباح يحاصرون بيت الشاب الذي وعدها.

أدركت آنذاك أنها كانت تخاطب خيال حبيبها الأول، أما هو فقد غاب منذ ذلك الموعد القديم قبل سنوات، فارتدت ميتة الروح وقد خاب أملها في تحقيق الوعد القديم..

وانبعث في ذاكرتها ذكريات معه.. غادرها، لكن الحياة استمرت، وتتالت أمواج الطلاب كل سنة ألوفاً، تسيل جموعهم، ويسمع وقع خطاهم على أرصفة المدينة وهم صامتون، وفي مقدمتهم الطالبات يرتدين مراييلهن البيض ويحملن الأكاليل لضريح حبيبها الشهيد، ودموع الفرح تسيل من مآقيها.

وفركت عينيها تستحضر المشهد القديم، وقد غمرتها الذكريات، كان مايزال صبياً حين آثر أن يقدم روحه للوطن شهيداً على دروب النصر، ولم يحد عن هدفه وكأنه الصخرة التي تحمي الأرض من سيل العدو المتدفق، كان إكليلاً من زهر نيسان تقدمه الأرض ليبعث فينا العزة والكبرياء، ويحررها من أشباح الطريق السود:

- الصبايا يهوين الزهور والدموع.. عيناها مثل عينيك.. وشعرها كشعرك سأهديها خماراً أسود.. وسأنتزع بيدي خمارها الأسود يوماً ما.. هي تعيش بيننا، وتكبر معنا، ومع شعبنا، سأقدم لها تلك الطاقة من أزهار نيسان، لأن الريح ستضم خصلات شعر بعضنا إلى بعض..

كانت تلك الكلمات كالمطارق تقرع رأسها، فتتفصد عرقهاً، فغادرت المكان إلى مدخل الحديقة العامة وعيناها ترصدان الشارع الخالي من المارة.. سمعت صوت يغني وهو نصف نائم، وانتفخ صدرها بكبرياء غريبة، وثار في قلبها حقد متفجر، فركضت إلى الشارع المؤدي إلى الساحة، مثلما كانت تعدو في أزقة المدينة المعتمة، حتى وصلت إلى تمثاله البرونزي، وانهارت عليه تقبيلاً وعناقاً وتلمساً، وأفرغت في قبلاتها كل مشاعر حبها الأول، ثم قفلت راجعة وكأنها تكاد تطير.

التقت على طريق عودتها صديقها الشاب ذا النظرات النارية القاسية والتي لم يكن يدرك سرها،

ففتحت له شعرها المكلل بالأزهار وانهمرت دموعها بغزارة.

* * *

الرجل الذي قتل أ. إ. هاوسمن

نانسي ولسن روس(*)

ترجمة محمود منقذ الهاشمي

في الرابعة عشرة من العمر بدأت فلير ماكنزي كتابة

*) ولدت نانسي ولسن روس Nancy Wilson Eross في الشمال الغربي الباسيفيكي، ولكنها سافرت إلى أنحاء كثيرة من بلدها، وأوروبا، والشرق الأقصى، وعاشت فيها. ومن رواياتها رواية «اليد اليسرى هي الحالمة» (نشرت في ثلاثة عشر بلداً) و«أنا وجدي الأكبر ومأزق الزمن» و«عودة السيدة بريس».

الشعر. وكان ذلك يسري في الأسرة إلى حد ما. وكانت خالتها فلير، التي سميت على اسمها، قد كتبت الشعر كذلك وهي في سن المراهقة وتوصلت إلى أن تنال وساماً فضياً وعدة تنويهات مشرِّفة من «مجلة القديس نيكولاس» - التي كانت في ذلك الحين قصبة القياس للشبان الطامحين إلى الشهرة الأدبية. ومازالت الخالة فلير تحب أن تروي كيف كانت تجري متساوية في المباراة مع إدنا سينت فنسنت ميلاي على إحدى جوائز عيد الشكر الشعرية، قبل الحرب العالمية الأولى. إلا أن الخالة فلير، خلافاً للآنسة ميلاي، انقطعت عن الشعر من أجل الحرفة الأكثر ربحاً وهي كتابة نسخ الإعلانات لمخزن ثياب النساء الأنيقات. ومن ثم تزوجت سمساراً وفقدت اهتمامها باستخدام الكلمات.

وكانت فلير الثانية، التي بكّر فيها النمو الإدراكي الأكثر مما بكّر في فلير الأولى، يلوح عليها ما اتفق كل شخص على أنه بشير النجاح. وفي الرابعة عشرة من عمرها كتبت قصيدة لـ «مدرسة راي النهارية الريفية» معنونة بـ «قصيدة لتُغنّى» كانت تسير تقريباً كما يلي:

ترحل بعيداً

شفتاها الياقوتيتان

في ابتسامة تنحنيان،

آه، إنها فكرة شديدة العذوبة

إننا سوف نتلاقى

عند الغسق في المرقى.

أيا جيني، هيا جيني!

وستكون جني من نصيبي

قبل أن يكون الرذاذ أبيض مع أيار

أو أن يزهر النسرين.

وكانت فلير تقرأ الأغنيات والأراجيز الإسكوتلاندية حتى إنها انغمست في الشاعر أ. إ. هاوسمن على الرغم من أن تأثير هذا المعلم في أسلوبها الباكر لم يبدأ في الإعراب عن نفسه حتى بلوغها السادسة عشرة من العمر. إلا أنها استفادت من مفردات هاوسمن في أن تَفلّ في أعمالها كلمات أنغلوسكسونية مشبعة بالحنين

إلى الماضي ومكسوّة بالطحالب من قبيل «الخَلَنْج» و«الوشيع» و«المنحدر» و«السبخة» و«الوهدة» و«الفَدْفَد» وما إلى ذلك. وكان أبوها وهو أستاذ في «نيوهافن» مولعاً بأن يدمدم بقصيدة «قلبي مثقل بنبات الفَيْجن» رافعاً صوته للتنبيه على الأبيات الأربعة التي لم تكن بعد أبيات هاوسمن الأثيرة عن فلير بأي وجه من الوجوه.

قرب الجداول الصغيرة متّسع كبير للقفز

والفتية خفاف الأرجل مستلقون

والفتيات ذوات الشفاه الوردية نائمات

في الحقول حيث تذبل الورود(1).

فكانت فلير تميل بالأحرى إلى قصائد مثل «زنبقة عيد الفصح» التي هيأت نفسها بيسر لإعادة صوغها. فقد كتب هاوسمن:

إنه الربيع؛ تعالي نتجول

حول السراخس الجبلية

لأنه تحت الشوك والعُلَّيق

حول الأرض الخاوية

توجد أزهار الربيع[1]

وكتب فلير:

إنه حزيران؛ تعال نسرحْ

بعيداً في يوم ذهبي

لأنه حول المرج البهيج

جاءت الأزهار لتبقى.

وفي زهاء الوقت الذي ألّفت فيه هذه القصيدة عزمت أن تطلب من السيد هاوسمن أن ينقد عملها. إلا أنها شرعت بطريقة ملتوية تكتب إليه رسالة، إلى عنوانه في جامعة كيمبرج، بآلة أبيها الكاتبة، وفي رسالتها التماس يغلب عليها غياب الصفة الشخصية. وقد قدّمت لرساتها بإعلامه أن عم أبيها كان يحضر معه في كلية القديس يوحنا في أوكسفورد، وسألته هل سيكون من اللطف إلى حد أن يكتب بضع كلمات عن الشعراء. ووقّعت الرسالة: ف. ماكنزي. وأنها أوصلت إليه فكرة معلمة صف الشعراء الشباب فقد كانت تلك غلطة لا شعورية.

ومضت عدة أسابيع ووصلت إلى «راي» رسالة عليها خاتم بريد كيمبرج، في إنجلترا، موجَّهة إلى حضرة ف. ماكنزي. وندّت الرسالة عن ملاحظة صغيرة مكتوبة بأسلوب خط اليد السلس الذي تصعب قراءته وتتبّعه المدرسة الداخلية الخاصة في إنجلترا. وقد أبدت الملاحظة أنه من المحتمل أن القُصاصة الموضوعة ضمن الرسالة قد قالت كل ما كان في مقدور السيد هاوسمن أن يجمله في مدى عمره حول كتابة الشعر، التي كان يشعر دائماً بشيء من التردد في الكلام حولها.

والقصاصة، وواضح أنها قصاصة من صحيفة، تقول ما يلي:

بعد أن شربت ما يقرب من نصف ليتر من الشراب فإنني سوف أخرج لأتمشى ساعتين أو ثلاث ساعات. وحيث ذهبت على امتداد الشارع، لا أفكر في أي شيء، بصورة خاصة، ولا أقوم بغير النظر إلى ما حولي ومتابعة تقدم الفصول، كانت تنساب في ذهني، بانفعال مفاجئ وليس له تعليل، بيت أو بيتان من الشعر أحياناً، وأحياناً مقطوعة شعرية كاملة دفعة واحدة، وتصحبها ولا

تتقدمها، فكرة عامة غامضة عن القصائد التي من المقدَّر أن تشكّل جزءاً من ذلك.

ثم تمر في العادة هدأة ساعة أو نحوها، ثم ربما يجيش الربيع مرة أخرى. وأنا أقول يجيش لأنه، بالنظر إلى أنني استطعت أن أتبين، كان مصدر الإيحاءات المعروضة هكذا على الدماغ هو هوّة عميقة قد كانت لديّ فرصة ذكرها - إنها هوّة المعدة.

وعندما عدت إلى البيت دوّنتها، تاركاً فجوات وآملاً أن يكون الإلهام قريب الظهور في يوم آخر. وفي بعض الأحيان كان يحدث ذلك، إذا قمت بمسيراتي بإطار عقلي استقبالي وتوقّعي: لكن في بعض الأحيان كان يجب أن ينظر في القصيدة وأن يتممها الدماغ، الذي كان مستعداً لأن يكون موضوع انزعاج وقلق، يشتمل على التجربة وخيبة الأمل وفي بعض الأحيان يؤول إلى الإخفاق.

وندر أن كتبت الشعر إذا لم أكن معتل الصحة إلى حد ما، فهل كانت التجربة، ولو أنها لذيذة، مسببة لاضطراب الخواطر ومستنزفة؟[2].

كان كل هذا ذا فائدة قليلة لصف فلير في «مدرسة راي النهارية الريفية»، ولكن أباها لدى سماعه الرسالة أطّرها بإطار خشبي طبيعي صغير وقرأها للزائرين الذين أتوا من أجل غداء الأحد فرحّبوا بها بصيحات السرور من دون استثناء.

وقررت فلير أن تكتب مجدداً إلي السيد هاوسمن. ووضعت في طي الرسالة الثانية قصيدتين من قصائدها وطلبت نقدهما. ومرت أسابيع كثيرة جداً على ذلك ثم وصلت رسالة السيد هاوسمن الثانية التي لا تقول إلا أنه لا يعتقد أنه مؤهل لنقد كاتب مثله؛ ولكنه سيكون من دواعي سروره أن يرى السيد ف. ماكنزي يزور كيمبرج في وقت من الأوقات.

وكان بعد ستة أشهر من ذلك، باليوم تقريباً، أن جاء أبو فلير إلى البيت وأنبأ أسرته أنه ذاهب إلى كيمبرج لقضاء مدة سنتين أستاذاً تبادلياً. ولم تكن فلير تتمالك نفسها عند سماعها النبأ وهاجتها الإثارة إلى حد استدعاء الطبيب ليوصيها بالغذاء الذي يحتوي على المزيد من التهدئة ويمنعها من الشروع في الكتابة ثلاثة أشهر.

وبينما كانوا في طريقهم إلى إنجلترا في أوائل أيار توفي السيد هاوسمن في كيمبرج. ولم يسمع آل ماكنزي الخبر حتى نزلوا على البر. واستجابت فلير - التي أصبحت كيمبرج تعني لها حرفياً السيد أ. إ. هاوسمن - بعنف شديد لنبأ موته مما جعل أسرتها مهمومة بها. وكانت قد أوعز إليها أن تمضي الصيف في الألعاب التي تجري في العراء وأن تأخذ دروساً في التنس وركوب الخيل.

وفي الخريف دخلت «مدرسة بيرس للفتيات». وأصبحت حسناء بغتة. وتهدّل شعرها الذهبي الطويل على كتفيها. وكانت لها عينان زرقاوان مفعمتان بالحيوية ووجه شقي صريح. وتمكّنت من أن تتميز حتى وهي في الحلّة البشعة ذات الجرابين القطنيين الأسودين الطويلين وفي الثياب الصوفية البحرية الزرقاء اللائقة بمديرات المدارس وبنات الأسر الأمريكيات والإنجليزيات جيدات التربية. وكان شعرها، وطريقة نهوضها، واهتمامها بموضوعات تتجاوز كثيراً سني حياتها، كان كل ذلك قد جعلها سيرة كيمبرج البطولية. وبصورة حتمية التقت كرانستن إڤانز.

وجرى اللقاء في تشرين الثاني - وهو الشهر الذي كتب عنه السيد هاوسمن بعاطفة شديدة، وشهر ميلاد فلير. كانت في السابعة عشرة. وكان كرانستن في العشرين والمتطرف البارز في كيمبرج. وكان كذلك أشقر وجميلاً من الطراز الغوغائي وغير المضغوط في كيمبرج. وكان هناك من قالوا إنه شيوعي مكمَّل - وهي تهمة يعد لها أنه كان معروفاً بأنه يتقاضى دخلاً كبيراً من أبويه المتوفيين، وهذه المعرفة هي فوق كل ظن وتخمين.

وقد حاول أن يهرب ليحارب في إسبانيا ولكن أعاده حارس قوي مغتاظ ذو أوراق قانونية. وكان يعرفه كل المثقفين الشبان في إنجلترا لأنه كتب في التاسعة عشرة من العمر، قطعة شعرية طويلة، حظيت بحسن التقريظ في صحيفتي «نيوستيتسمن» و«نيشن»، وهي عن آمال الإنسان إزاء وضعه الحالي. وقد قارنه و. هـ. أودن W. H. Auden بـ «شلي» Shelley، وقارنه كريستوفر أيشروود Christopher Isherwood بـ «و. هـ. أودن».

وبصورة فورية وإرغامية وقعت فلير وكرانستن كل منهما في حب الآخر منذ كانت مجرد تلميذة نهارية في

«مدرسة بيرس» وكان لهما آباء أمريكيون متراخون بصورة مريحة، وكان يرى بعضهما بعضاً في نهايات الأسابيع باستمرار وقد انهمكا سراً في الذكرى السنوية لوفاة السيد هاوسمن التي ستقام في أيار القادم.

وكانت القطعة الصغيرة المنشورة عن هاوسمن في صحيفة كيمبرج في الذكرى السنوية لوفاته هي التي كادت تعجّل في المأساة الكبيرة في حياة فلير. واجتاحت فلير نوبة بكاء بسبب أنها لم تتمكن أبداً من أن ترى وجهاً لوجه ذلك الإنسان الذي شعرت أنها لم تقدّر حكمته حق قدرها إلا الآن، منذ أن هامت حباً بكرانستن. وهكذا فهمت حتى الأعماق أبياتاً لهاوسمن مثل:

إذا كانت الحقيقة في القلوب التي تفنى

تستطيع أن تحرك القدرات في العلاء

فأعتقد أن الحب الذي أحمله لك

سوف يجعلك لا تموتين.

وعندما زارها كرانستن في ذلك اليوم في نهاية الأسبوع، كلّمته فلير لأول مرة عن أ. إ. هاوسمن – وهو

الموضوع الذي أمسى شديد الخصوصية بالنسبة إليها. وسألته عن رأيه في الإنسان العظيم.

فقال كرانستن باستهانة، «هاوسمن؟ حسناً، كان دارساً لاتينياً جيداً. واحداً من أفضل الدارسين. ولم يتفوق أحد على طبعاته لـ «جوفينال» Juvenal «ومانيليوس» Manilius، وربما لن يتفوق. ولا ريب أنه كان شاعراً رديئاً بصورة فظيعة».

وأمسك قلب فلير عن الخفقان في صدرها. وسألته، «ماذا تعني؟».

قال كرانستن، «أعني ذلك تماماً. إنه بمنتهى الدقة شاعر رديئ». وأردف يقول، «أنت تعرفين الأسجاع الساذجة البلهاء – she وLea (مرعى، هي)، Meath وheath (خَلَنْج، ميث)، Nought, thought (صِفْر، فكر)، وهلم جرا». وكان وهو يتكلم يدهن بالزبدة كعكة من كعكات الشاي الإنجليزية الكبيرة غير متناسبة الشكل والمحلاّة بالزبيب الذي لا بزر له (الكِشمش) وغَلّها كلها تقريباً في فمه دفعة واحدة مما شعرت فلير أنه يعبّر عن حركة غليظة فوق الحد. وكان ذلك فقدها الشعوري الأول له.

واستمر كرانستن يغمغم من خلال الكعكة، «مع أنه كان لديه فطنة. وكانت أفضل قصيدة كتبها محاكاة تهكمية. وهي تسير تقريباً على هذا النحو:

عجباً لماذا تسيرين في الحقل بحذاء

فينقصك الكثير جداً والكثير جداً

أيتها المرأة البدينة البيضاء التي لا أحد يصيبها

لماذا تسيرين في الحقل بالحذاء

عندما يكون العشب طرياً كصدر دجاجات الماء

وترتعدين شيئاً ما وشيئاً ما لدى ...

عجباً لماذا تسيرين في الحقل بالحذاء؟»

وضحك كرانستن ضحكته الهمجية والمغالى فيها إلى حدٍ ما. وكانت فلير صامتة صمتاً حجرياً وجليدياً. واستمر كرانستن، وهو غير مدرك كلياً ذلك المصير الذي يحوكه حول نفسه بعينه التي لا ترعوي وشهيته غير المتخرجة، مسقطاً مكعّباً آخر من السكر، وجاذباً بعنف وعاء الزبدة إلى أعلى الفنجان، ومُهوياً يده على كعكة أخرى يريد دهنها بالزبدة.

وتابع يقول بعدم مبالاة، «أفترض على سبيل الأمر الواقع أن أي امرئ يكتب مذكراتي - إذا كان لأي شخص أن يكتبها - يمكن أن يعتبرني الرجل الذي قتل أ. إ. هاوسمن».

سألتْه، «ماذا قلت؟».

ولم يلاحظ بعد صوتها المرهق. كان يضحك من جديد، كاشفاً أسنانه الكبيرة البيضاء، المرتصّة بكعك الزبيب بطريقة منفّرة. وقال، «إنني أمزح فقط. ولكن ذلك قد يكون صحيحاً نوعاً ما. أنت تعلمين أن هاوسمن كانت له غرفة في الكلية - فقد كان غير متزوج وكل ما هو من هذا القبيل. حسناً، كانت غرفنا تحت غرفته مباشرة.. وعندما مرض الرجل الشيخ بعث بكلمة فحاولت أن يحافظ الناس على الهدوء، كما تعلمين. ولكنهم نسوا. فجاءوا بعد منتصف الليل وطاش صوابهم - كما تعلمين، في مجرد الكلام والجدال. وفي إحدي المرات بعث بملاحظة وفي مرة أخرى تكلّم الطبيب معنا وبعد ذلك أحسن الزملاء سلوكهم مدة أسبوع. ولكن بعد ذلك عاد جيري غيفن من إسبانيا فتجمع كل الفتيان

وظللنا حتى الصباح - طيب، كنت أشعر على الدوام أنه ربما كان ذلك عاملاً أسهم في مأساته. فلا هدوء تحقق للرجل الشيخ. إن ذلك هو إلى حد ما نوع من الرمزية - إذا كنت تفهمين ما أعني. إسبانيا ضد الأسيجة الوردية - كل ما هو من هذا القبيل».

وقالت فلير بانتبار، «عليّ أن أذهب إلى البيت، فلا أشعر أنني على مايرام».

وكان كرانستن مهتماً للغاية. وحاول أن يحصل على عربة حتى لا يضطر إلى ركوب الدراجة، ولكنها أصرت على ركوبها. وتوجّهت إلى فراشها مباشرة فاستلقت عليه تنتحب وهي تنسخ هذه الأبيات بعناء شديد:

طابت ليلتك، يا فتاي، فلا شيء يدوم للأبد؛

لا حلف لنا، بالتأكيد،

غداً سأفتقدك أقل،

ووجع القلب والهم

هما شيئان سيعالجهما الزمن.

ونوت أن ترسل الأبيات بغتة إلى كرانستن. ولكنها

أرجأت ذلك لأنها بحلول الظلام أظهرت كل أعراض الزكام الشديد. وأرغمت على ملازمة الفراش أسبوعاً. وعند نهاية الأسبوع سُمح لها أن ترى كرانستن. وأقبل يحمل قصيدة ستيفن سبندر «ڤيينا» Vienna واثنتي عشرة نرجسة وسوسنة. ولم تتكلم عن أ. إ. هاوسمن. وكانت قد قررت ذلك.

وعندما غادرها كرانستن، حملت قصيدة سبندر وبدأت القراءة:

... هذه المدينة

دفينة بالأغنيات تحت الأرض كأوراق الأشجار المتعفّنة.

لتقفز مثل الخيار؛ ولها كذلك حركاتها الكهربائية

التعبيرية الماجنة، ونظرتها ....

معلّقة على المداخل، وأنا أختار الموتى كلياً.

أمسك بأيديهم الجلدية....[3].

وتقرأ بإمعان وهي مرتعدة:

الآن لا يبني الماضي سلاماً، لأن القنابل غير المؤذية

تتكِّ في الأدغال، ويصدمنا انفقاعها،

وتمزق الأطراف المجهولة من الجثث عديمة الحس[4].

كان العام هو 1937. وفي ذلك الحين لم تكن هناك سنة معينة تعني أي شيء لفلير ماكنزي. ولكنها عندما كانت تقرأ اشتد البرد علي قدميها حتى صارتا مثل الجليد ودفعتهما بصعوبة نحو دورق الماء الساخن عند قدم السرير. وراحت وهي ترتعد تقلّب صفحات كتاب الشعر الصغير. وحاولت بعزم ثابت، ولو بقلب مضطرب، أن تواجه عالماً جديداً، عالماً كان فيه أ. إ. هاوسمن ميتاً وهي ستتزوج - إذا تزوجت - رجلاً اعترف أنه هو وأصدقاؤه يمكن أن يكونوا قد قتلوه من غير قصد.

* * *

الهوامش

1) الاقتباسات من شعر أ. إ. هاوسمن A. E. Houseman.

2) “The Name and Nature of poetry” by A. E. Houseman. By permission of the Cambridge University Press, London, and the Macmillan Company New York.

3) و4) اقتباس من شعر ستيفن سبندر Stephen Spender، يتم الاستشهاد به بالإذن من الناشرين Rondom House Inc., New york.

* * *

حكايات إفريقية(*)

ترجمة محمد أحمد طجو

المرأة والأسد

كانت امرأة رائعة الجمال قد صرحت أنها لن تتزوج

*) إن الحكايات التي نقدم ترجمة لها مقتطفة من كتاب بعنوان: حكايات شعبية من غرب إفريقيا. والكتاب صادر في عام 1972 عن دار النشر Maisonneuve et Larose. وقد نقل هذه الحكايات إلى الفرنسية Equibeq إكيلبيك الذي قدم لها بدراسة بعنوان: «دراسة حول الأدب الإفريقي الغرائبي». ويحتوي الكتاب على تمهيد بقلم روبير كورنفان Robert Cornevin، السكرتير الدائم لأكاديمية علوم ما وراء البحار.

إلا رجلاً يخلو جسمه من أية ندبة. علم أسد بأمرها فتحول إلى رجل كامل. تزوجته المرأة على الرغم من نصائح والدها الذي ذكرها أنه ينبغي عليها ألا تتزوج رجلاً لا تعرفه. اصطحب الرجل - الأسد زوجته إلى وسط الغابة، وقال لها إن قريته تقع هناك. أعدت المرأة الشابة الطعام؛ لكن الزوج رفض أن يأكل منه، وغادر المكان، وتحول إلى أسد من جديد، واصطاد ظبية، وافترسها ثم عاد إلى بيته، ونام بعد أن تحول إلى رجل من جديد. تحول الزوج في أثناء نومه إلى أسد. استيقظت الزوجة، وهربت إلى قريتها مذعورة. استيقظ الأسد بدوره، وجرى خلف زوجته، لكنه وصل القرية بعدها، وغادرها. اعترفت الزوجة لوالدها أنها أخطأت لأنها لم تصغ إلى نصائحه. قال لها والدها: «إنني عجوز وأعرف أشياء كثيرة، منها أنه ينبغي ألا نتزوج شخصاً لا نعرفه».

المرأة الحامل

ذهبت امرأة حامل في أحد الأيام إلى النهر برفقة نساء زوجها للحصول على الماء. وضعت المرأة الحامل

جرتها أرضاً بعد أن وصلن حافة النهر، وأشارت إلى رفيقاتها أنها ذاهبة لقضاء حاجة. غادرت رفيقاتها المكان قبل عودتها بعد أن ملأن جرارهن. ملأت المرأة الحامل جرتها أيضاً، لكنها لم تتمكن من وضعها على رأسها لأنها أصبحت ثقيلة جداً، ولا تستطيع رفعها دون مساعدة. أخذت تبكي فخرج جني الماء من النهر، وقال لها: «إن وضعت الجرة على رأسك فهل تقبلين أن تجعلي طفلك الذي ستضعينه صديقاً أو زوجة لي حسب جنسه؟

أعطته المرأة وعداً بذلك. عندئذ أخذ الجني الجرة، ورفعها حتى رأسها ثم وضعها فوق الوسادة الصغيرة. وضعت المرأة الحامل بنتاً بعد فترة من الزمن، لكنها كانت عازمة على عدم تنفيذ الوعد الطائش الذي أعطته لكائن الماء فمنعت البنت من الاقتراب من النهر عندما بدأت تمشي.

عصت البنت أمر أمها في أحد الأيام، وذهبت برفقة صديقاتها إلي النهر، وسبحت معهن. اكتشفت الأم على الفور غياب ابنتها، ورأت أنه يحتمل أنها ذهبت إلى النهر. هرعت إلى هناك فوصلت حافة النهر في اللحظة التي كانت صديقات ابنتها يخرجن من الماء ويصرخن

بصوت عال. سألتهن الأم عن مصير ابنتها فكان جوابهن: «إنها في قاع النهر».

لم تكن الأم المسكينة تجيد السباحة فسقطت أرضاً، وأجهشت بالبكاء. اقترب منها قرد يبكي، وقال لها: «لو لم يكن الإنسان عاقاً جداً لأنقذت لك طفلتك التي تبكينها!». توسلت الأم إليه قائلة: «أعدها لي ولن أنسى لك هذا المعروف أبداً». غاص القرد في الماء، ودخل حجرة زعيم جن الماء. قال له: «أيها الزعيم! انظر خلفك: هناك أصلة تلتف حول أحد ثيرانك»، وفيما كان زعيم الجن يلتفت إلى الخلف أمسك القرد بالطفلة، وألقى بها على ظهره بسرعة، وقفز خارج الماء، وأعاد الطفلة لأمها التي وعدته وعداً رسمياً أن تمتنع عائلتها وأحفادها عن أكل لحم القردة اعترافاً له بالجميل. ويصر نسل تلك الطفلة منذ ذلك التاريخ على الامتناع عن أكل لحم القردة.

الإينام

ذات يوم صادفت امرأة عاقر تدعى كنيبا في طريقها

إيناماً (نوع من النبات) فقالت له: «آه، لو كان بإمكانك أن تتحول إلى طفل عندئذ سيكف الناس عن مناداتي بالمرأة العاقر!». أجابها الإينام: «أخشى أن تكشفي سري يوماً ما أمام كل الناس. ولو كنت متأكداً من أنك لن تقولي شيئاً لتحولت إلى طفل كما ترغبين». وعدته المرأة أنها لن تقول شيئاً لأيٍّ كان. عندئذ اتخذ الإينام شكل طفل رضيع فوضعته على ظهرها، وأخذته معها إلى القرية. استرعى بكاء الرضيع انتباه القرويين فحدثوا أنفسهم قائلين: «كنا نعتقد أن كانيبا لن تحمل أبداً، وقد حملت دون أن يشك أحد في أمرها، وها هي تضع مولوداً ذكراً».

أخبرت كانيبا زوجها بالأمر، وأوصته ألا يذكره أمام أي مخلوق، وإلا فإنهما سيفقدان طفلهما. أطلق على الطفل اسم نانسيري. كبر الطفل، وبلغ سن الشباب، وبدأ يساعد والده في العمل. وفيما كان نانسيري ذات يوم مشغولاً بعمله، وكانت أمه تحمل له حساء الذرة، حطت حمامة على شجرة مجاورة. كانت تلك الحمامة قد حضرت لقاء كانيبا والإينام، وسمعت حديثهما، ورأت نانسيري

يتحول من نبات إلى طفل رضيع. أنشدت الحمامة هذا النشيد:

لو جاءك طفل لقال لك: صباح الخير يا نانسيري!

لو جاءك عجوز لقال لك: صباح الخير يا نانسيري.

لو جاءتك حمامة لقالت لك: صباح الخير أيها الإينام!

عندئذ قال الطفل لوالدته وهو ينشد: «أريد أن أصبح إيناماً يا أماه! وما كاد ينتهي من نشيده حتى استعاد شكله النباتي الذي كان عليه. وبقيت كانيبا دون طفل، وأصبحنا نرى منذ ذلك الوقت نساء عاقرات».

رأس المتوفى

وجد رجل على قارعة الطريق وهو يهم بدخول إحدي القرى رأساً بلا لحم، ومنزوع العينين، كانت رأس رجل توفي منذ سبع سنوات.

- ما سبب وجود هذا الرأس هنا؟ تساءل المسافر.

- إن فمي هو الذي أماتني. أجابت الرأس.

تابع الغريب طريقه، وأخبر زعيم القرية:

- رأيت رأس رجل توفي منذ سبع سنوات، ومازالت تتكلم حتى الآن.

- هذا ليس صحيحاً. أجاب الزعيم.

- اقتلني إن اكتشفت أنه لا يتكلم!

أرسل الزعيم رجالاً ليتأكدوا من الأمر. رافقهم الغريب، ودلهم على الرأس.

- ها هي، قال لهم.

- أيها الرأس، صحيح أنكِ تكلمت؟

لم يجب الرأس. طرح السؤال مرة ثانية وثالثة. ولكن لا جواب.

قصد الرجال زعيم القرية، وقالوا له:

- سألنا الرأس، ولم نحصل على أي جواب!

- في هذه الحال، خذوا الغريب إلى هناك واقتلوه!

اقتيد الرجل. قال بعضهم:

- سوف نقتله بالبندقية!

وقال آخرون:

- لا، سوف نقتله بالعصا!

- استعد الجميع لقتله:

- «توقفوا». صرخت الرأس وخاطبت الغريب.

- ماذا أجبتك عندما سألتني في أثناء مرورك؟

- إن فمك هو الذي أماتك.

- قلت لك أكثر من ذلك. قلت لك: عد إلى رشدك إذ إن فمك سيهلكك أيضاً. لقد شتمت زعيماً بكلمات نابية. كان علي أن أصمت. وقد فصلت رأسي عن جسدي هنا بسبب ذلك. لو أنك لم تتحدث إلى أحد، لَمَا اقتادوك إلي هنا ليقتلوك!.

أخبر الرجال زعيمهم بهذه المحادثة، فقال لهم:

- ينبغي إطلاق سراح الرجل الغريب.

* * *

محاكمة مأتمية للفم

توفي الفم فطُرح سؤال على أجزاء الجسم الأخرى

لمعرفة أي منها سيتكفل بالدفن. أجاب الرأس الذي كان أول الذين طرح عليهم السؤال أنه لا يريد أن يسمع بهذه السخرة المرهقة، وأضاف: «كان الفم الذي يشتكي دائماً من التعب بينما كنت أحمل بمفردي كل الأعباء ليتكفل غيري بالدفن».

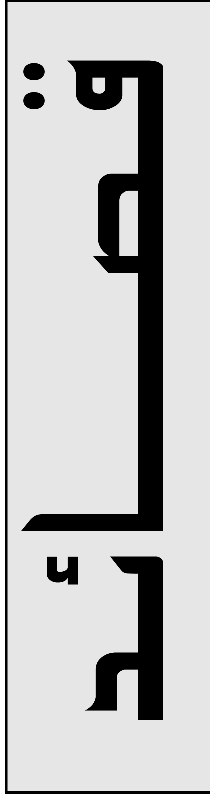
رفضت الأذن أيضاً مد يد العون معترضة: «أنا التي كنت أسمع، وكان دائماً ذلك المعتد الذي يتباهى بأنه هو الذي سمع». «والشيء نفسه بالنسبة لنا! كان دائماً هو الذي يرى، على حد قوله، ما كنا نراه»، قالت العينان. ورفضت اليدان بدورهما هذه المهمة. «لم يكن سوى عاق عضنا غير مرة عندما كنا نحمل له الطعام». وقالت البطن: «أما أنا، فعندي شكاوى عنيفة ضده: ألم يعلن باستمرار شبعه بينما كنت أبقى جائعة؟ ما أكثر المناسبات التي منعني فيها بسبب كبريائه من الأكل والشبع كما يحلو لي!

لم تكن القدم أقل حدة تجاه المتوفى، إذ إنها قالت: «هذا الفم، كان يدعي مزايا لا يمتلكها على الإطلاق. كان في كل لحظة يقول: ذهبت إلي هنا، وسافرت إلى

هناك. هل كان هو الذي يذهب؛ هو الذي لا يتباهي بكبرياء؟ كان يقسم أنه كان يفعل كل شيء والآخرين لا شيء». أما الذقن فقد ظهرت أكثر تسامحاً، وقالت: «سأدفنه لأنه كان لي خادماً وصديقاً. كان يتكلم نيابة عني عندما كنت أشعر بحاجة للحركة، ويطعمني عندما أحس بالجوع.

* * *

مقالات



* المــونـــاغـــامــبـــا

* قـصائـد مـن إفـريـقـيـا

* قـــــصـــــائـــــد

قصص قصيرة

* تحـــــلــــيــــق
* ليـلـة فــي تيـنـيـري
* عـــارضـــة الأزيــــاء
* ليـلـة اكـتـمـال الـقـمـر
قبلة على تمثال برونزي
* الرجل الـذي قتل أ. إ. هاوسـمن
* حـكـايات إفـريقـيـة

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

المترجمون

محمد مشبال
الحسن الهلالي
سعيد بنگراد
محمد هاشم عبدالسلام
خالدة حامد
يوسف عبدالعزيز علي
محمد صوف
إبراهيم قازو
خالد الريسوني
الجلالي الكدية
ساسي حمام
علي عبدالأمير صالح
عبدالله البصيري
عبداللطيف الأرناؤوط
محمود منقذ الهاشمي
عبدالله البصيري
محمد أحمد طجو

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بـــــد ءاً

تواصل نوافذ فتح أذرعها لتحتضن ثقافات متنوعة، نشعر معها أننا في عالم صغير، لتقاربه، لكنه لا يبدو على تواصل ثقافي مع أجزائه. في كل عدد تنشر نوافذ ترجمات جديدة لمقالات تعكس رؤى متغايرة لثقافات مختلفة. وتحاول نوافذ عبر ما يصلنا من الأخوات والإخوة المترجمين أن تمنح مساحات أكبر لتلك الثقافات التي لم تحظ باهتمام كبير من قبل المترجم العربي.

ونحن في التحرير نريد عن قصد ألا ننساق ثقافياً، خلف الهيمنة الإعلامية العالمية، فيكون التركيز على آداب وثقافات الشعوب والدول، الأقوى إعلامياً واقتصادياً، بل يكون الجديد، والمختلف، والأقل حظوة في الاهتمام، هو الذي يأخذ مكاناً أكبر على صفحات نوافذ.

تحرير نوافذ، ونادي جدة الأدبي الثقافي على يقين أن الثقافة الأقوى ليست بالضرورة هي الثقافة الأفضل. والكاتب الأشهر لا يعني أيضاً أنه المبدع الأحسن. ولعلكم، قراءنا، تلاحظون أننا وإن كنا ننشر بعض الإبداع لكتاب مشهورين، فإننا نحتفي أكثر بالكتاب المعروفين في ثقافاتهم، الذين لم يحظوا بحضور يليق بهم في الثقافات الأخرى.

من جانب آخر، يلاحظ أن الكتاب الكبار على مستوى الحضور الإبداعي والإعلامي، لا يأخذون مساحة كبيرة في

نوافذ، لقناعة التحرير أن كثيراً من أعمالهم قد وصلت إلى القارئ العربي. فكثير من المؤسسات الثقافية، ودور النشر تحرص على نشر ما توجه به جائزة نوبل، وما تحتفي به وسائل الإعلام المؤثرة. ورغم أهمية هذا الأمر وضرورة التواصل مع الآخر، فإن نوافذ تنحاز للحارات الخلفية، وتحتفي بالإبداع ذي القيمة الكبرى، الذي لم تسمح له ظروف التواصل أن يكون في متناول القارئ العربي.

وهنا نود أن نتوجه إلى أصدقاء نوافذ من المترجمين، أخوات وإخوة، أن يحاولوا البحث عن الإبداع والأفضل، لدى الشعوب التي لم يمنح أدبها فرصة كبرى للدخول إلى عالم الثقافة العربية.

نؤكد أخيراً على ضرورة التفضل بإرسال النصوص الأصلية للمادة المترجمة مع نبذة موجزة عن الكتاب الذين يتم اختيار أعمالهم للترجمة. ونقدم اعتذارنا المتكرر لتأخر نشر كثير من الأعمال المتميزة، التي يتكرم الإخوة والأخوات فيخصون بها نوافذ.

نقدم عدداً جديداً بمواد متنوعة، ونظل نصغي باهتمام كبير، لآرائكم مترجمين وقراء، مقرونة بدعواتنا للجميع بالعون والتوفيق.

رئيس التحرير

العدد الحادي والثلاثون محرم 1426هـ - مارس 2005

31

مهمة الترجمة

مقدمة لترجمة كتاب بودلير

(صور من حياة الباريسيين)

والتر بنجامين

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

لم تُفْضِ مسألة أخذ المتلقي في الحسبان في عملية تذوق العمل الفني أو الشكل الفني إلى نتائج مفيدة. إن أية إشارة لجماعة معينة أو لممثليها لن تكون مضللة فحسب، بل إن مفهوم المتلقي «المثالي» سيكون مؤذياً حتى للدراسة النظرية للفن؛ لأن كل ما يفترضه مفهوم المتلقي المثالي هو وجود الإنسان وطبيعته كما هو. ويفترض الفن، بالطريقة نفسها، وجود الإنسان روحاً وجسداً، لكنه لا يهتم في أي من أعماله بردود فعل ذلك

الإنسان. فلا يوجد هناك قصيدة موجهة إلى القارئ، ولا لوحة فنية إلى المشاهد، ولا مقطوعة موسيقية إلى المستمع.

هل الترجمة مُعَدة للقراء الذين لا يفهمون النص الأصلي؟ يبدو أن هذا السوال يفسر على نحو كافٍ اختلاف مواقف القراء في مجال الفن، وهو يبدو فضلاً عن ذلك السبب الوحيد المفهوم من أجل قول «الشيء نفسه» على نحو متكرر. فما الذي «يقوله» لنا العمل الأدبي؟ وما الذي ينقله؟ إنه «يقول» القليل جداً لأولئك الذين يفهمونه. فالصفة الأساسية له ليست ذكر المعلومات أو الإفصاح عنها. ولكن أي ترجمة تنوي إنجاز وظيفة النقل لا تستطيع نقل أي شيء سوى المعلومات – ولذلك، هي تنقل شيئاً غير أساسي. وهذه هي الصفة المميزة للترجمات السيئة. ولكن ألا نعتبر عادة – كما يعترف بذلك حتى المترجم الضعيف – أن المادة الأساسية لعمل أدبي هي ما يحتويه، فضلاً عن المعلومات، من أشياء غير مفهومة، وغامضة، و«شعرية»، لا يستطيع المترجم إعادة إنتاجها إلا إذا كان شاعراً أيضاً؟ وفي الواقع، هذه هي إحدى صفات الترجمة السيئة التي يمكننا تعريفها بأنها النقل غير الدقيق لمحتوى غير جوهري. وذلك سيكون حقيقياً عندما تتعهد الترجمة خدمة القارئ. على أي حال، إذا كانت الترجمة مُعدَّة من أجل القارئ، فإن الشيء نفسه يجب أن ينطبق على النص الأصلي. وإذا لم يكن النص الأصلي مُعدّاً من أجل القارئ، فكيف يمكن للترجمة أن تُفهم على أساس هذه الفرضية؟

إن الترجمة أسلوب. وكي نفهمها كأسلوب علينا أن نعود إلى النص الأصلي لأنه يحتوي على القانون الذي يحكم الترجمة: أي قابليته للترجمة. وهناك معنيان للسؤال عن قابلية عمل أدبي للترجمة. إما: هل يمكن العثور على مترجم مناسب من بين مجموعة قراء النص؟ أو، بعبارة أدق، هل طبيعة النص تعير نفسها للترجمة، ومن ثم نظراً لأهمية الأسلوب، تستدعيها؟ فمن حيث المبدأ، يمكن تحديد السؤال الأول على نحو احتمالي، ولكن الثاني بصورة قاطعة. إن التفكير السطحي وحده يتجاهل المعنى المستقل للسؤال الثاني ويعلن أن لكلا السؤالين الأهمية ذاتها.... ويجب الإشارة هنا إلى أن بعض المفاهيم المتلازمة تحتفظ بمعناها، ومن المحتمل بدلالتها الرئيسة، إذا أحيلت على نحو حصري إلى الإنسان. فعلى سبيل المثال، يمكن لامرئ ما أن يتحدث عن حياة أو لحظة لا تنسى حتى لو كان الجميع قد نسوها. وإذا كانت طبيعة هذه الحياة أو اللحظة تتطلب أن تكون غير قابلة للنسيان، فإن هذا لا يعني أنها شيء مزيف بل مجرد ادعاء لم يقم به الناس، ومن المحتمل أنها إشارة إلى عالم تم تنفيذه فيه ألا وهي ذاكرة الإله. وعلى نحو مماثل، يجب دراسة قابلية ترجمة الإبداعات اللغوية حتى لو كان الناس غير قادرين على ترجمتها. وإذا تم إعطاء مفهوم دقيق للترجمة، ألا يمكن لهذه الأعمال فعلياً أن تكون قابلة للترجمة إلى حد معين؟ بهذا المعنى يجب طرح السؤال حول ما إذا كانت الحاجة تستدعي ترجمة إبداعات لغوية معينة. لأن الفكرة الصالحة هنا هي: إذا

كانت الترجمة أسلوباً، فإن قابلية الترجمة يجب أن تكون صفة أساسية لبعض الأعمال.

إن قابلية الترجمة هي صفة أساسية لأعمال معينة، ولكن هذا لا يعني أنه من الضروري ترجمتها؛ بل يعني أن ثمة أهمية خاصة متأصلة في النص الأصلي تظهر نفسها في إمكانية ترجمتها. ومن الواضح أنه لا توجد ترجمة، مهما كانت جيدة، لها دلالتها أكثر من النص الأصلي. لذلك بموجب قابلية الترجمة تلك يرتبط النص الأصلي بالترجمة على نحو وثيق. ويمكننا أن نسمي هذه العلاقة علاقة طبيعية، أو بمزيد من التجديد، الارتباط الحيوي. تماماً كما أن أحداث الحياة تتصل على نحو حميمي بظاهرة الحياة دون أن تكون مهمة بالنسبة إليها، فإن الترجمة تصدر عن النص الأصلي - ليس كثيراً خلال فترة حياته بل في فترة ما بعد حياته. وبما أن الترجمة تأتي بعد النص الأصلي. وبما أن الأعمال المهمة في الأدب العالمي لا تجد مترجميها المناسبين في نفس وقت ظهور النصوص الأصلية، فإن ترجماتها تشير إلى مرحلة حياتها المستمرة. إن فكرة الحياة وما بعد الحياة في الأعمال الأدبية يجب أن يُنظر إليها بموضوعية غير مجازية تامة. حتى في عصر الأفكار الأشد تحيزاً كانت هناك فكرة بسيطة بأن الحياة لم تكن تقتصر على الوجود الجسدي العضوي. ولكنها أيضاً لا يمكن أن تكون قضية توسيع لمجال نفوذها تحت السلطة الضعيفة للروح، كما حاول فيخنر أن يفعل، أو على نحو معاكس،

بوضع تعريف لها على أساس يشمل حتى العوامل الحيوانية الأقل إقناعاً، مثل الإحساس، الذي يميز الحياة من حين لآخر. إن مفهوم الحياة يأخذ حقه فقط إذا كان لكل شيء تاريخه الخاص، لا أن يكون مجرد خلفية للتاريخ، عندئذٍ ينتسب للحياة. وبالتحليل النهائي يمكننا القول: إن مدى الحياة يجب أن يحدده التاريخ وليس الطبيعة، وأقلها أبداً العوامل غير الواضحة المعالم مثل الإحساس والروح. وتكمن وظيفة الفيلسوف في فهم الحياة الطبيعية من خلال حياة التاريخ الأكثر شمولية. وبالفعل، أليس التعرف على الحياة المستمرة للأعمال الأدبية أسهل بكثير من التعرف على الحياة المستمرة للجنس الحيواني؟ إن تاريخ الأعمال الأدبية العظيمة يطلعنا على أسلافها، وعلى أفكارها في عصر الأديب، وعلى حياتها الأبدية التالية الكامنة عبر الأجيال المتعاقبة. وعندما تُظهر هذه الحياة الأخيرة نفسها، فإنها تدعي الشهرة. إن الترجمات التي هي أكثر من مجرد نقل للموضوع تبرز إلى حيز الوجود عندما يصل أي عمل إلى الشهرة في أثناء محاولته الاستمرار في الحياة. ولذلك، على عكس ادعاءات المترجمين السيئين، إن ترجمات كهذه لا تخدم العمل الأدبي كثيراً بقدر ما تكون مدينة بوجودها له. إن حياة النصوص الأصلية تصل عبر هذه الترجمات إلى ازدهارها الأكثر ألقاً وتجدداً على الدوام.

وبما أن هذا الازدهار هو شكل خاص ورفيع من أشكال الحياة، فإنه محكوم بهدف سامٍ وخاص. إن العلاقة بين الحياة

والهدفية تبدو واضحة ولكنها غالباً ما تكون فوق إدراك العقل، تُظهر نفسها فقط عندما يتم البحث عن الهدف النهائي الذي تميل إليه كل الوظائف المتفردة ليس في مجالها الخاص بل في مجالها الأسمى. إن جميع مظاهر الحياة الهادفة، بما في ذلك معانيها الخاصة، يكون هدفها بالتحليل النهائي ليس في الحياة، بل في التعبير عن طبيعتها وفي تمثيل دلالتها. لهذا كانت الترجمة تخدم في النهاية هدف التعبير عن العلاقة المركزية المتبادلة بين اللغات. ومن المحتمل أنها لا تستطيع أن تظهر أو تؤسس هذه العلاقة الخفية ذاتها؛ بل تستطيع تمثيلها من خلال إدراكها في صيغة جنينية أو مكثفة. وهذا التمثيل للدلالة الخفية من خلال محاولة جنينية لجعلها مرئية له طبيعة فريدة نادراً ما تُصادف في مجال الحياة غير اللغوية. ولا يمكن لهذا، بتناظراته ورموزه، أن يؤدي إلى طرق للإيحاء بالمعنى غير الإدراك المركّز - أي الإدراك التوقعي التلميحي. أما بالنسبة إلى العلاقة المهمة المفترضة بين اللغات، فإنها تمتاز باندماج واضح، فاللغات ليست غريبة بعضها عن بعض، ولكنها ترتبط على نحو أولوي ارتباطاً وثيقاً فيما تريد التعبير عنه، بمعزل عن كافة العلاقات التاريخية.

وتبدو دراستنا، بمحاولة التحليل هذه، كأنها تسعى للانضمام إلى النظرية التقليدية للترجة وذلك بعد عدة دورات عديمة الفائدة. فإذا كان على الترجمات أن تظهر علاقة التقارب بين اللغات، كيف لذلك أن يتم إلا عن طريق نقل شكل

النص الأصلي ومعناه نقلاً دقيقاً قدر الإمكان؟ من المؤكد أنه سيكون من العسير على هذه النظرية التعرف علي طبيعة هذه الدقة لذلك لن تستطيع تسليط الضوء على ما هو مهم في الترجمة. إن علاقة القرابة بين اللغات يمكن على أي حال إظهارها فعلياً وبعمق ووضوح أكثر من عملية إظهار التشابه السطحي وغير المحدد لعملين أدبيين. إن فهم العلاقة الأصلية بين النص الأصلي وترجمته يتطلب بحثاً مناظراً لعملية المناقشة التي يحاول فيها نقد المعرفة إثبات استحالة نظرية الصورة نفسها. وهكذا فهي مسألة إظهار أنه ليس في المعرفة موضوعية، ولا حتى مطالبة بها، إن هي تعاملت مع صور الواقع؛ وهذا يمكن إثبات أنه ليس هناك ترجمة ممكنة إذا كان همها الأساسي السعي لإيجاد نص شبيه بالنص الأصلي. لأن النص الأصلي يخضع لتغيير في فترة حياته التالية التي لا يمكن تسميتها بذلك إن لم تكن تحويلاً أو تجديداً لشيء ما حي. حتى الكلمات ذات المعاني الثابتة يمكن أن تخضع لعملية إنضاج. إن السمة الواضحة في الأسلوب الأدبي لكاتب ما تتلاشى مع الوقت، لتفسح المجال أمام نزعات جديدة في عملية الخلق الأدبي. فما كان حديثاً ذات يوم يمكن أن يكون مبتذلاً فيما بعد؛ وما كان شائعاً في يوم من الأيام يمكن أن يكون غريباً في أيام أخرى. إن السعي إلى جوهر تغييرات كهذه، وكذلك إلي التغييرات الدائمة في المعنى على حد سواء، وفي ذاتية الأجيال القادمة عوضاً عن حياة اللغة نفسها وأعمالها سوف يعني –

حتى مع السماح للسيكولوجية غير المصقولة بالوجود – خلطاً بين السبب الجذري للشيء مع جوهره. وبمزيد من الدقة، إن ذلك يعني رفض إحدى أهم العمليات القوية والمثمرة عن طريق عجز الفكر. وحتى لو حاول المرء أن يجعل ضربة القلم الأخيرة هي ضربة الرحمة الأخيرة، فإن ذلك لم ينقذ تلك النظرية القديمة للترجمة. لأنه مثلما يخضع الفحوى العام للأعمال الأدبية العظيمة وأهميتها إلي تحول كامل عبر العصور فإن اللغة الأم للمترجم تتحول أيضاً. فبينما تستمر كلمات شاعر ما بالحياة في لغته الخاصة، فإن الترجمات حتى العظيمة منها مقُدر لها أن تصبح جزءاً من نمو لغتها الخاصة وفي النهاية يمكن تجددها، إن الترجمة بذلك تنتقل من مجرد كونها عملية معادلة عقيمة للغتين ميتتين، فهي من بين جميع الأشكال الأدبية معنية بمهمة خاصة هي مراقبة عملية نضج اللغة الأصلية وآلام مخاضها الخاص.

إذا كانت علاقة القرابة بين اللغات تُظهر نفسها في الترجمة فإن ذلك لا يتم عن طريق تشابه غامض بين النسخة المُعدّلة والنص الأصلي. ومن المقبول منطقياً أن هذه القرابة لا تتضمن بالضرورة التشابه. إن مفهوم القرابة المستخدم هنا يتوافق مع استخدامه الشائع والأكثر تحديداً. وفي كلتا الحالتين لا يمكن تعريفه بمطابقة مع النص الأصلي، مع أن مفهوم النص يظل لا غنى عنه في تعريف الاستخدام الأكثر تحديداً. إذاً أين

تكمن العلاقة بين لغتين اثنتين بغض النظر عن الاعتبارات التاريخية؟ بالتأكيد لا تكمن في التشابه بين الأعمال الأدبية أو الكلمات. ولكن كل علاقات القرابة فوق التاريخية بين اللغات تكمن في الهدف الكامن في كل لغة إجمالاً – وهو هدف لا تستطيع أي لغة تحقيقه فقط باجتماع أهدافها التي يكمل بعضها بعضاً: ألا وهو الوصول إلى اللغة النقية. على الرغم من أن كل العناصر الفردية للغات الأجنبية مثل – الكلمات والجمل والتراكيب – هي حصرية بصورة مشتركة، فإن هذه اللغات يُكمل بعضها بعضاً بأهدافها. وبدون التمييز بين الغرض المقصود وبين صيغة الهدف لا يمكن الوصول إلى فهم ثابت للقانون الأساسي لفلسفة اللغة. إن الكلمتين «Brot» تعني شيئاً مختلفاً للألماني عما تعنيه كلمة «Pain» للفرنسي؛ ولذلك فإن هاتين الكلمتين غير قابلتين لتحل إحداها مكان الأخرى لأنها في الواقع تسعى إحداهما لاستبعاد الأخرى. أما بالنسبة إلي الهدف المقصود فإن الكلمتين لهما نفس المعنى تماماً. وبينما تصطرع صيغتا الهدف في هاتين الكلمتين، فإن الهدف وغرض الهدف يتممان كلاً من اللغتين اللتين أشتقّتا منهما؛ إذاً فالعرض مكمل للهدف. إن المعنى في اللغات المستقلة، والتي لا يكمل بعضها بعضاً، لا يوجد في حالة استقلال نسبي، كما في الكلمات أو الجمل الفردية؛ بل يكون في حالة توافق دائمة – حتى يصبح قادراً على الظهور على شكل لغة نقية من خلال انسجام كافة صيغ الأهداف المتنوعة. فحتى ذلك الحين يبقى

مختبئاً في اللغات. على أية حال، إذا استمرت هذه اللغات في النمو بهذا الشكل حتى نهاية فترة بقائها، فإن الترجمة هي التي تشكل النار في الحياة الأبدية للأعمال وفي التجديد الدائم لغة. إن الترجمة تواظب دائماً على وضع ذلك النمو المبجل للغات قيد الاختيار؛ لمعرفة كم ابتعدت معانيها الخفية عن التجلي، وكم تستطيع المعرفة تقريبها من هذا البعد؟

هذا بالتأكيد يعني الاعتراف بأن جميع الترجمات ليست إلا طريقة مؤقتة بمعنى ما للتوصل إلى التفاهم مع المظهر الأجنبي في اللغات. إن حلاً فورياً ونهائياً غير الحل المؤقت للتعامل مع المظهر الأجنبي لايزال بعيداً عن متناول البشر؛ وعلى أية حال، فإنه يفلت من أي محاولة مباشرة لإنجازه. ولكن نمو الأديان على نحو غير مباشر يُنضج البذور المختبئة لتصل إلى مستويات لغوية أكثر تطوراً. مع أن الترجمة، خلافاً للفن، لا تستطيع ادعاء الاستمرارية لأعمالها، فإنه لا يمكن الإنكار أن هدفها هو الوصول إلى مرحلة نهائية وحاسمة وفاصلة على مستوى الإبداعات اللغوية كلها. ففي الترجمة يعلو النص الأصلي إلى جو لغوي أرقى وأنقى، كما كان. ولكنه بالتأكيد لا يستطيع العيش في هذا الخير إلى الأبد كما أنه لا يبلغه كلياً. بيد أنه يشير على الأقل وبطريقة فريدة وأخّاذة إلى الطريق المؤدي إلى هذه المنطقة: عالم التوافق بين اللغات وتحققها المحتوم الذي لم يتوصل إليه أحد حتى الآن. إن النقل لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً، ولكن الذي يصل إلى هذه المنطقة هو ذلك

العنصر في الترجمة الذي يتجاوز عتبة مجرد نقل الموضوع. وهذه النواة يمكن أن تُعرّف على أفضل وجه بأنها العنصر الذي لا يمكن ترجمته. وحتى عندما يتم استخلاص المحتوى السطحي ونقله كاملاً فإن الهم الرئيس للمترجم الحقيقي يبقى أمراً محيراً. فهذا العنصر، على خلاف كلمات النص الأصلي، غير قابل للترجمة لأن العلاقة بين المحتوى واللغة في النص الأصلي تختلف عن العلاقة بين المحتوى واللغة في الترجمة. فبينما يشكل المحتوى واللغة وحدة معينة في النص الأصلي، مثل الفاكهة وقشرتها، فإن لغة الترجمة تغلق محتواها كثوب ملكي كثير الطيات. إذ إنها تعبر عن لغة أرفع من لغة النص الأصل وهكذا تبقى غير متناسبة مع محتواها ومفرطة في قوتها وغريبة. هذا الانفصال يقف في وجه الترجمة وفي نفس الوقت زائدة عن اللزوم. لأن أي ترجمة لعمل ما ينشأ في مرحلة معينة من التاريخ اللغوي تمثل، فيما يتعلق بناحية معينة من مضمونه، ترجمة إلى جميع اللغات الأخرى. وهكذا فإن الترجمة تنقل النص الأصلي، بصورة تدعو للسخرية، إلى عالم لغوي أكثر تحديداً لأنه لم يعد بالإمكان استبداله بترجمة ثانوية. ويمكن إحياء النص الأصلي من جديد فقط هناك وفي أوقات أخرى من الزمان. وليس مجرد صدفة أن كلمة «السخرية» هنا تذكرنا بالرومانتيكيين. فهم أكثر من غيرهم، كانوا يتمتعون بنظرة ثاقبة في حياة الأعمال الأدبية تظهر بأرقى أشكالها عبر الترجمة. ومما لا ريب فيه أنه كان من الصعب عليهم أن يعرِّفوا

الترجمة بهذا المعنى، لكنهم وجهوا معظم اهتمامهم للنقد، وهو عامل آخر، إن لم يكن أقل شأناً، في الحياة المستمرة للأعمال الأدبية. ولكن بالرغم من أن الرومانتيكيين أهملوا فعلياً الترجمة في كتاباتهم النظرية، فإن ترجماتهم الخاصة العظيمة تشهد على إحساسهم بالطبيعة الأساسية لهذا الأسلوب الأدبي وسمّوه. وهناك بيّنات كثيرة على أنه ليس من الضروري ظهور هذا الإحساس تماماً لدى شعر ما؛ فالشاعر، قد يكون، في الواقع، أقل الناس انفتاحاً لهذا الإحساس. ولا حتى التاريخ الأدبي يؤيد الفكرة التقليدية أن الشعراء العظام كانوا مترجمين بارزين وأن الشعراء الأقل مرتبة منهم كانوا مترجمين عاديين. فعدد من أبرز الشعراء مثل لوثر وفوس وشليغل تبرز أهميتهم إلى حد كبير كمترجمين أكثر من كونهم كتّاب مبدعين؛ كما أن بعضهم من البارزين من أمثال هولدرلين وستيفان جورج لا يمكن تصنيفهم بين الشعراء ببساطة، ولا يمكننا ذلك بشكل أدق خصوصاً إذا اعتبرناهم مترجمين. وبما أن الترجمة أسلوب أدبي قائم بذاته، فإن مهمة المترجم، أيضاً، يمكن اعتبارها متميزة ومختلفة تماماً عن مهمة الشاعر.

تكمن مهمة المترجم في إيجاد التأثير المقصود (الهدف) في اللغة التي يترجم إليها ويخلق فيها صدى النص الأصلي. وهذه هي إحدى سمات الترجمة التي تميزها تمييزاً أساسياً عن عمل الشاعر، لأن الأخير لا يوجّه مسعاه أبداً نحو اللغة بذاتها، بكليتها، بل مباشرة نحو مظاهر لغوية سياقية فحسب. وعلى

خلاف العمل الأدبي، لا تجد الترجمة نفسها وسط غابة اللغة ولكن خارجها قبالة الحافّة المشجّرة؛ فهي تمر عليها دون الدخول إليها، ساعية نحو تلك البقعة المتفردة حيث يصبح الصدى قادراً على أن يكون بلغته الخاصة رجع صدى العمل باللغة الغريبة. لا يختلف فقط هدف الترجمة عن هدف العمل الأدبي، لكونها تقصد اللغة كشكل متخذة عملاً مفرداً بلغة غريبة كنقطة بداية، ولكنها أيضاً جهد مختلف في مجملها. إن هدف الشاعر تلقائي وأصلي وتصويري؛ أما هدف المترجم فهو اشتقاقي ونهائي وذهني. لأن فكرة تمازج عدة ألسنة في لغة واحدة حقيقية لاتزال تفعل فعلها. إن هذه اللغة هي واحدة لا تتواصل فيها الجمل المستقلة، والأعمال الأدبية، والأحكام النقدية أبداً – لأنها تبقى معتمدة على الترجمة؛ ولكن تنسجم فيها اللغات نفسها، التي تتكامل وتتوافق في أسلوب دلالتها. وإذا ما وُجد شيء مثل، لغة الحقيقة، أي التراكم الساكن وعديم التوتر للحقيقة المطلقة التي يسعى إليها الفكر كله، عندئذٍ تكون لغة الحقيقة هذه هي اللغة الحقة. وتستتر هذه اللغة ذاتها، التي هي بروعتها وصورتها الكمال الوحيد الذي يطمح الفيلسوف في الوصول إليه، في نمط مركّز من الترجمة. ليس هناك مصدر وحي للفلسفة ولا للترجمة. لكن على الرغم من ادّعاءات الفنانين الوجدانيين، فهما ليستا ضيقتا التفكير. ذلك أن هناك عبقرية فلسفية تتصف بتوق لتلك اللغة التي تُظهر نفسها فيها عبر الترجمات. يقول مالارميه: «يكمن عدم كمال اللغات في

تعدديتها، فاللغة الأسمى ناقصة: التفكير كتابة بلا أدوات، أو حتى همس، وتبقى الكلمة العظيمة صامتة؛ إن تنوع المصطلحات على الأرض يمنع كل شخص من نطق الكلمات التي ستتجدد بطريقة مختلفة بضربة واحدة مفردة». إذا كان ما يثيره مالارميه هنا يمكن أن يستوعبه الفيلسوف تماماً، فإن الترجمة بمبادئها الأولية عن لغة كهذه تقع في منتصف الطريق بين الشعر والعقيدة. إن نتاجاتها محددة بصورة أقل وضوحاً، ولكنها لا تترك أثراً أقل من ذلك في التاريخ.

إذا تم النظر إلي مهمة المترجم في ضوء هذا الكلام، فإن السبل نحو حل ما تبدو جميعاً أكثر غموضاً ولا يمكن اختراقها. وبالفعل، إن مشكلة إنضاج بذرة اللغة النقية في ترجمة ما تبدو غير ممكنة الحل، وغير محددة في أي حل. ألا يعني في حال امتناع إعادة إنتاج المعنى أن يكون حاسماً، أنه قد تم نسف الأساس الذي يقوم عليه هكذا حل؟ فمن وجهة نظر سلبية، هذا هو فعلاً معنى كل ما سبق. إن المفاهيم التقليدية في أي مناقشة لقضايا الترجمة هي الأمانة والتصرف، حرية النقل الأمين، وفي خدمته، الأمانة حيال الكلمة. ويبدو أن هذه الأفكار لم تخدم نظرية تبحث عن أشياء أخرى في الترجمة غير إعادة إنتاج المعنى. ولتأكيد ذلك، إن الاستخدام التقليدي لهذه المصطلحات يجعلها تظهر كأنها في صراع دائم مع بعضها. فماذا بإمكان الأمانة أن تفعل حقاً في عملية نقل المعنى؟ إذ إن الأمانة في ترجمة الكلمات المفردة تقريباً لا يمكنها أبداً إعادة إنتاج معانيها

كما وردت في النص الأصلي بشكل كامل. لأن الحس في دلالته الشعرية لا يقتصر على المعنى، ولكنه يُشتق من الدلالات التي تنقلها الكلمات المختارة للتعبير عنه. ونقول عن الكلمات بأن لها دلالات عاطفية. إن الترجمة الحرفية للتركيب اللغوي يدمر نظرية إعادة إنتاج المعنى ويشكل تهديداً مباشراً لعملية الفهم. فقد نظر القرن التاسع عشر إلى ترجمات هولدرلين لسوفوكليس على أنها أمثلة مخيفة عن حرفية كهذه. وفي النهاية، يوضح الأمر نفسه كم تعوق الأمانة نقل الحس في أثناء إعادة إنتاج الشكل. وهكذا لا يمكن لأية حالة حرفية أن تبنى على أساس رغبة في الحفاظ على المعنى. وتتم خدمة المعنى بشكل أفضل إلى حد بعيد - والأدب واللغة بشكل أسوأ إلى حد بعيد - عن طريق الحرية غير المنضبطة للمترجمين السيئين. إذن يجب انطلاقاً من الضرورة أن نفهم أن مطلب الحرفية، ذات التسويغ الواضح، وذات الأساس المشروع الغامض تماماً، يتم في إطار أكثر دلالة. إن كسرات الإناء يجب أن تتناسب أثناء إلصاقها ببعضها في أدق التفاصيل، على الرغم من أنها لا تحتاج أن تكون مثل بعضها. وبنفس الطريقة، يجب على النص المترجم أن يجسد بطريقة محببة ومفصلة أسلوب تعبير النص الأصلي، بدلاً من أن يشابه مغزى النص الأصلي، وهكذا يجعل كلاً من النص الأصلي والترجمة مميزة ككسرات من لغة أعظم، تماماً كما الكسرات هي أجزاء الإناء. ولهذا السبب تحديداً، يتوجب على الترجمة أن تُحجم إلى حد بعيد عن الرغبة في

توصيل شيء ما، وعن نقل الحس، وبذلك يكون النص الأصلي مهماً بالنسبة إليها في كونه يُعفي المترجم من عناء تجميع ما سيقوم بنقله والتعبير عنه فقط. وفي مجال الترجمة أيضاً، ينطبق الكلام القائل (في البدء كانت الكلمة). ومن جهة أخرى، وفيما يتعلق بالمعنى، يمكن للغة النص المترجم، وفي الحقيقة، يجب عليها، أن تدع نفسها تتساب لتعطي صوتاً لقصد النص الأصلي وليس كإعادة إنتاج، بل كانسجام، كتعزيز للغة التي تعبر بها عن نفسها، كنوع خاص لقصدها. وبناء عليه، ليس مدحاً عظيماً للنص المترجم، خصوصاً في أيام نشوئه، القول إن هذا النص يُقرأ كما لو كان كُتب أصلاً بتلك اللغة. بل إن دلالة الأمانة التي تؤمنها الحرفية هي أن العمل يعكس التطلع الكبير للكمال اللغوي. إن الترجمة الحقيقية شفافة، لا تُغطي النص الأصلي، ولا تحجب ضوءه، ولكنها تسمح للغة النية أن تسطع على النص الأصلي بشكل كامل أكثر، كما لو أنها معززة بأسلوبها الخاص. وقبل كل شيء، يمكن إنجاز هذا بترجمة حرفية للتركيب اللغوي والتي تبرهن أن الكلمات لا الجمل هي العنصر الأدبي بالنسبة إلى المترجم. لأنه إذا كانت الجملة حائطاً أمام لغة النص الأصلي، فالحرفية هي ممر مسقوف إليها.

تقليدياً كان يُنظر إلى الأمانة والحرفية في الترجمة بوصفهما اتجاهين متعارضين. إن التفسير العميق لأحدهما ظاهرياً لا يخدم عملية المصالحة بينهما؛ في الواقع، يبدو وكأنه

يرفض كل المسوغات للاتجاه الآخر. فما المقصود بالحرية، أليس أنَّ نقل المعنى لم يعد الأمر الأهم؟ فقط لو أن المعنى المحسوس في إبداع لغوي يمكن معادلته بالمعلومات التي ينقلها ألا يبقى هناك عنصر حاسم وجوهري بعيداً عن عملية التوصيل كلها - قريب تماماً وكذلك بعيد بصورة لامتناهية، مخفي أو واضح، متناثر أو متماسك. ويبقى في اللغة والإبداعات اللغوية كلها، بالإضافة إلى ما يمكن نقله، شيء لا يمكن توصيله؛ شيء يعتمد على السياق الذي ظهر فيه، وهو يرمز إلى شيء أو مرموز له. إنه يرمز إلى شيء فقط في النتاجات المحددة للغة، ومرموز له في عملية نمو اللغات ذاتها. وإن الشيء الذي يسعى لتمثيل نفسه وإنتاجها في عملية نمو اللغات هو الجوهر الحقيقي ذاته للغة النقية. وعلى الرغم من أنه مخفي ومتناثر، لكنه قوة فعالة في الحياة بوصفه الشيء المرموز ذاته، بينما يستقر في الإبداعات اللغوية فقط بالشكل المرموز. وبينما يرتبط ذلك الجوهر الأساسي، اللغة النقية في الألسنة المتنوعة فقط بالعناصر اللغوية وتطوراتها، فإنه يُثقَل بمعنى عميق وغريب في الإبداعات اللغوية. أن يعفى من ذلك كله، وأن يتم تحويل الترميز إلى المرموز، وحياة اللغة النقية من جديد والمتشكلة كلياً من خلال التدفق اللغوي، تلك هي القدرة الوحيدة والعظمى للترجمة. في هذه اللغة النقية - التي لم تعد تعني أو تعبر عن أي شيء - سوى أنها «كلمة» إبداعية غير معبرة، وهي تفيد أن اللغات كلها، وفي النهاية تواجه طوراً عليها

فيه أن تخمد. ويقدم هذا الطور بذاته مسوغاً جديداً وراقياً للترجمة الحرة؛ ولا يُستمد هذا المسوغ من المعنى المراد نقله، لأن التحرر من هذا المعنى هو مهمة الأمانة. فضلاً عن ذلك، من أجل اللغة النقية، تضع الترجمة الحرة المقياس على أساس لغتها الخاصة. إنها مهمة المترجم بل يحرر بلغته الخاصة تلك اللغة المحبوسة في عمل ما بإعادة إبداعه لذلك العمل. فهو يخرق الحواجز البالية للغته الخاصة من أجل اللغة النقية. فقد وسَّع كل من لوثر، وفوس، وهولدرلين وجورج حدود اللغة الألمانية - وماذا عن المعنى وأهميته فيما يخص العلاقة بين الترجمة والنص الأصلي؟ وقد يفيد التشبيه هنا. تماماً كما يلامس مُمَاس(*) الدائرة قليلاً وفي نقطة واحدة فقط، فبموجب هذا التماس وليس النقطة يتم تحديد المسار الذي سيتابع عليه طريقه إلى اللانهاية، كذلك تتلامس الترجمة قليلاً النص الأصلي فقط في النقطة اللامتناهية في الصغر من المعنى، وعليه فهي تتابع مسارها الخاص وفق قوانين الأمانة في حرية الدفق اللغوي. لقد ميّز رودولف بانويتز، بدون تسمية أو تدعيم بالحجج، الأهمية الحقيقية لهذه الحرية. وظهرت ملاحظاته في كتاب «أزمة الثقافة الأوروبية» وتستوي مع ملاحظات غوته على كتاب «مجموعة أشعار من الغرب والشرق» بوصفها أفضل تعليق يظهر في ألمانيا على نظرية الترجمة. ويكتب بانويتز: «تنطلق ترجماتنا، حتى أفضلها، من فرضية خاطئة. فهي ترمي إلى تحويل الهندية والإغريقية والإنجليزية

إلى الألمانية بدلاً من تحويل الألمانية إلى هندية وإغريقية وإنكليزية. ولدى مترجمينا تقدير لاستخدام لغتهم الخاصة أكبر بكثير من تقديرهم لروح الأعمال الأجنبية.... يكمن الخطأ الأساسي للمترجم في حفاظه على الحالة التي تظهر بها لغته الخاصة بدلاً من السماح لها بالتأثر الأساسي للمترجم في حفاظه على الحالة التي تظهر بها لغته الخاصة بدلاً من السماح لها بالتأثر بقوة اللسان الأجنبي. وبشكل خاص، عند الترجمة عن لغة بعيدة جداً عن لغته الخاصة يجب على المترجم العودة إلى العناصر الأولية للغة نفسها والنفوذ إلى النقطة التي يتلاقى فيها العمل مع الصورة والنغمة. وعليه أن يوسع لغته ويعمقها عن طريق اللغة الأجنبية. ومن غير المعروف عموماً إلى أي مدى يكون هذا ممكناً، وإلى أي حد يمكن تحويل أي لغة، والطريقة التي تختلف فيها لغة عن لغة أخرى تقريباً هي الطريقة ذاتها التي تختلف فيها لهجة عن لهجة أخرى؛ على أية حال، تصبح النقطة الأخيرة، إذا أخذ المرء اللغة على محمل الجد بما فيه الكفاية، وليس إذا أخذها بخفة».

يتحدد مدى نجاح الترجمة في مجاراتها لطبيعة هذا الأسلوب بصورة موضوعية حسب قابلية النص الأصلي للترجمة. فكلما كانت نوعية اللغة ووضوحها أدنى، كان مدى كونها معلومات أكبر، وصارت حقلاً أقل خصوبة للترجمة، حتى يجعل الرجحان الكامل لمحتوى الترجمة مستحيلة، بعيداً عن كونه الرافع لترجمة ذات أسلوب مميز. وكلما ارتقت نوعية

العمل، ظل قابلاً للترجمة حتى لو تمت معالجة معناه على نحو خاطف. وهذا، بالطبع، ينطبق على النصوص الأصلية فقط. فمن جهة أخرى، تثبت الترجمات عدم قابليتها للترجمة ليس بسبب صعوبة متأصلة بها، ولكن بسبب تقلقل المعنى الذي يلتصق بها. وتقدم ترجمات هولدرلين تأكيداً لهذا وكذلك لكل عنصر مهم آخر، وخصوصاً ترجمته لمسرحيتين مأساويتين لسوفوكليس. إن انسجام اللغات فيها عميق جداً بحيث إن اللغة تلامس المعنى فيها فقط بالطريقة التي تلامس فيها الريح قيثارة عولس(**). إن ترجمات هولدرلين هي نماذج أولية في نوعها؛ حتى إنها بالنسبة إلى أكثر الترجمات كمالاً لنصوصها الأصلية مثل النموذج الأولي بالنسبة إلى الطراز. ويمكن توضيح ذلك بمقارنة ترجمات هولدرلين ورودولف بوركهارت لعمل الشاعر بندرا «قصيدة بيتيان(***) الثالثة». ولهذا السبب بالذات فإن ترجمات هولدرلين تحديداً تخضع للخطر الكبير المتأصل في الترجمات كلها: ذلك أن بوابات لغة ما التي اتسعت وتعدلت يمكن أن تنغلق وتلف المترجم بالصمت. فقد كانت ترجمات هولدرلين لسوفوكليس هي آخر أعماله؛ وفيها يدخل المعنى من متاهة إلى متاهة إلى أن يتهدد بالضياع في أعماق اللغة السحيقة. ومع ذلك ثمة حد، يتم التنازل عنه فقط للكتاب المقدس، حيث يتوقف فيه المعنى عن كونه الخط الفاصل بين تدفق اللغة وتدفق الوحي. فحيث يتماهى النص مع الحقيقة أو العقيدة، وحيث يفترض أن تكون «اللغة الحقيقية» بحرفيتها كلها

ومن دون التفكير بالمعنى، فإن هذا النص قابل للترجمة دون شروط. ففي حالة كهذه تُستدعى الترجمات فقط بسبب تعددية اللغات. تماماً كما تشكل اللغة والإلهام في النص الأصلي وحدة كاملة على شكل نسخة تعبر عما بين السطور، تتحد فيها الحرفية والحرية. فكل النصوص العظيمة تحتوي إلى حد معين ترجمتها الكامنة بين السطور؛ وهذا صحيح إلى أعلى درجة في الكتابات المميزة. إن ترجمة تعبر عما بين سطور الكتاب المقدس من شأنها أن تكون النموذج الأولي أو المثالي لأنواع الترجمة كافة.

الهوامش

(❖) Tangent مُـمَـاس (خط مستقيم يمس منحنى دائرة ما ولا يقطعها). المترجم.

(❖❖) Acolian harp هارب ريحي (آلة وترية تُصدر أصواتاً موسيقية لدى التعرض للريح [مشتقة من اسم... الريح في الخرافات الإغريقية (Aeolus – عُولس)] . المترجم.

(❖❖❖) Pythian – بيتيان صفة من اسم يدعى Pytho – بيتو ويقع في فوسس – Phocis، التي أصبحت تدعى فيما بعد Delphi – دلفي، وهو مكان لمعبد كانت تعقد فيه ألعاب كل أربع سنوات Pythian Games، وهي الثانية من كل ألعاب أولمبية. انظر، معجم العبارات والخرافات لبينزر كوبهن برور، لندن 2001، طبعة وردزسورث، ص 891. (بالإنجليزية). المترجم.



مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية

وولف ديتير إشتمبل(❖)

ترجمة نزار التجديتي

من المعروف أن اللسانيات البنيوية اتخذت، أثناء سعيها

(❖) وولف ديتير اشتمبل (Wolf-Dieter Stempel) من مواليد سنة 1929م. اشتغل أستاذاً بجامعة بون سنة 1963 حيث درس مادة فيلولوجيا الحكاية الغنائية، وانتقل للعمل بجامعة كونسطانس (Konstanz) عام 1967، وهو العام الذي قدم فيه هانس روبير ياوس (H. R. Jauss) الخطوط الأولى العريضة لـ «نظرية جمالية التلقي» الذائعة الصيت حيث اشتهرت جامعة كونسطانس بعد ذلك باحتضانها لمدرسة تأويلية ونقدية جديدة حملت اسمها (Konstanzer. Schule) وضعت أبحاث جماعة نظرية جمالية التلقي، ثم درس بجامعة هامبورغ ابتداء من سنة 1973، وأخيراً التحق بجامعة ميونيخ. من أعماله المعروفة: *مساهمة في اللسانيات النصية* (1971)، *نصوص الشكلانيين الروس*، الجزء الثاني (1972)، *الجشطالت، المنهج، البنية* (1978).

الحثيث لتصبح علماً، من «اللغة» – باعتبارها نسقاً – موضوعاً غالباً على تحاليلها. وكان يتضمن منطق هذا الاختيار الذي بدا وقتها بدهياً للغاية الشك في مشروعية قيام دراسة لسانية لـ «الكلام». ورغم ذلك، ظهرت محاولات عديدة لتصور لسانيات للكلام لفتت الأنظار؛ فإذا كان مجيء النحو التوليدي قد أثبت في البداية صحة الاختيار الذي قامت به المدرسة البنيوية وعززه، فإن ما يسمى أحياناً بـ «نظرية الإنجاز» غدت في الوقت الحالي برنامجاً واسعاً من الأبحاث؛ غير أن هذا البرنامج لا يمكن أن يساهم فيه كافة اللسانيين نظراً لأنه يؤدي – حتماً حسب رأي البعض، وضرورة حسب اعتقاد البعض الآخر – إلى التساؤل حول هوية اللسانيات نفسها.

ولم يحدث بالضبط عكس ذلك في ميدان التحليل الأدبي، غير أنه من البدهي أن كل محاولة لتجاوز ظاهر النص الفردي – وهو المستوى المفضل عند التحليل – قصد معرفة القواعد المتحكمة في النص، كانت تفترض مبدئياً التفكير في وضع البنية القابلة لاحتضان هذه القواعد. والحال أنه إذا كان يوجد، داخل اللسانيات، شبه إجماع حول «اطرادية» قواعد النحو رغم الصراعات القائمة بين مدارسها المختلفة، فإنه يبدو من الشاق إيجاد مقابل «أدبي» لهذا المفهوم العام للبنية اللغوية يرقى إلى نفس درجة التمثيل أو يستجيب لنفس الغرض الرئيس.

فإذا وقفنا عند الانعكاسات الأولى للفكر البنيوي على

نظرية الأدب أو على تحليل النصوص، لسنا جلياً أن هذا الفكر كان بعيداً عن التأثر بهذه الإشكالية النظرية. غير أن هذه الإشكالية برزت مع ذلك على مستوى العواقب العملية التي عرفتها نظرية الأدب وتحليل النصوص: إذ يواجه المحلل في هذين المجالين عدة تصورات تتميز عن بعضها البعض، ليس بالمصطلحات المتبناة فحسب، ولكن أيضاً ببعدها البنيوي بوجه خاص. فنجد مثلاً تينيانوف (J. Tynianov) يجمع، وفقاً لترتيب متدرج ومن منظور متمحور حول مسألة التطور الأدبي، بين «نسق» النص و«نسق» الجنس الأدبي (Gattung) و«نسق» مجموع الأجناس الأدبية (أو «النسق الأدبي») التابعة لحقبة معينة[1]؛ ولكن من الملاحظ أن ما يسمى عند تينيانوف بالنسق يرجع أساساً إلى ترابط أجزاء مجموع ما فقط، بحيث إن التعارض الموجود بين النسق وإنجازه لم يراعه هذا الدارس إطلاقاً. وفي المقابل، وُظف هذا التعارض بصورة جيدة في الدراسة التي خصصها فلاديمير بروب للحكاية الفلكلورية الروسية، غير أنه من المعروف أن هذا العالم الذي يمكن اعتباره أب التحليل البنيوي للحكي لم يستوح تحليله من نموذج لساني ما، وإنما أخذه من الفكر المرفولوجي لجوته الذي كان وراء ميلاد سلسلة من الأبحاث ذات الاتجاه البنيوي بألمانيا في نفس الفترة مثل أعمال ج. موليـر (G. Müller) وأندريه يولز (A Jolles)[2] تلك الأعمال التي كانت واضحة التأثر بالاتجاه الجشطالتي على نحو خاص.

وإذا ما استبعدنا فلسفة البنيوية الأدبية والجمالية لمدرسة براغ، فإنه يغدو من اليسير أن نلاحظ أن فكرة البنية تلتصق عند هذه المدرسة في هذه المرحلة الأولى بالجنس الأدبي في المقام الأول رغم المصطلحات المستعملة بغرابة على كل حال من طرف يولز. فليس من المستغرب إذاً أن نرى بعد ذلك بعض الكتاب يستخدمون الثنائية السوسيرية «لسان/ كلام» في وقت متأخر لتوضيح العلاقة القائمة بين النص والجنس الأدبي الذي يناسبه(3). حيث إن أوجه التشابه بينهما واضحة بكل تأكيد. لأنه إذا كانت اللغة هي التي تجعل الكلام، على الصعيد اللغوي المحض، قابلاً مبدئياً للفهم، فإنه انطلاقاً من الجنس الأدبي وقواعده يتشكل النص ضمن وحدة مُتواضع عليها في الممارسة الاجتماعية. أما قضية أن تكون قواعد النص قابلة للاندماج في مجموعات أوسع (النسق الأدبي لحقبة من الحقب التاريخية: نسق شعرية عامة)، فإن ذلك مما يصعب نكرانه. يتعلق الأمر هنا بمظهر يصعب علينا تدقيق النظر فيه بسبب التأخر الذي تعرفه الأبحاث الجارية في ميدان نظرية الأجناس الأدبية في الوقت الراهن.

إن فضل عدد هام من الدراسات، المنشورة في السنوات الأخيرة حول الجنس الأدبي، إنما يكمن في إجلائها للطبيعة المعقدة للمشكل العام الذي تطرحه الأجناس الأدبية، وليس في تأكيدنا على هذه الحقيقة ما يبخس من قيمة هذه الدراسات. وأحد أسباب ذلك التعقيد أننا مضطرون، إن عاجلاً أو آجلاً،

لمواجهة أسئلة ذات طبيعة نظرية يبدو أن أهميتها تتجاوز حدود ميداننا: الأجناس الأدبية. ويكفينا دليلاً على ذلك تقديم هذا المثال الأول الذي يجتذب انتباهنا اجتذاباً شديداً: كل من سوف يهتم بمسألة تعريف جنس تاريخي لابد له أن يحدد موقفه من وضع النص الأدبي. وقد يبدو هذا التأكيد عادياً مادمنا، كما رأينا سالفاً، حينما نعتمد ثنائية من نمط «لسان/ كلام» فإن النص الفردي يبرز لنا وقتئذ كما لو أنه ينتمي إلى صنف المنجز، أو الظاهر، أو الملموس، إلى غير ذلك. وإذا كان يوجد تباين بين النسق وإنجازه، وهو التباين الذي تمحور حوله التصور الشكلاني للتطور الأدبي، فإن التشابه بين النص الفردي والكلام غير معرض للنقد إطلاقاً لأن نفس الشيء ينطبق على الاستعمال غير الأدبي للغة، إذ يُفترض أنه بواسطة هذا الاختلاف بين النسق وإنجازه تتطور اللغة الطبيعية.

غير أن هذا التشابه خادع. ربما ليس هناك ضرر من استغلاله عندما يتعلق الأمر بنصوص غير أدبية، أما داخل مجال الأدب فالأمور تختلف وتتعقد جداً بمجرد ما نراعي الأهمية التي توليها مختلف المدارس لوضع القارئ. لن أقف، في هذا المقام، عند تقاليد الاتجاه التأويلي التي تسلمها بألمانيا غادامير (H. G. Gadamer)، وطورها بوجه خاص ياوس (H. R. Jauss) الذي يرجع له الفضل في الاهتمام بمسألة فهم النصوص وتوضيح الظروف التاريخية التي يظل هذا الفهم خاضعاً لها. بل لننطلق من تصور مدرسة براغ التي تصلح

لنقاشنا بصورة أفضل نظراً لغنى جهازها المفهومي، ويكفي لذلك الرجوع إلى مبدأين من مبادئ هذه المدرسة يخصان كلاهما وضع النص الأدبي.

ففي نظرية الجماعية الأدبية حسبما طورها جان موكاروفسكي وتلامذته، نجد أن العمل الأدبي لم ينظر إليه باعتباره وحده بل باعتباره ينقسم إلى حالتين: أولاً «النص - الشيء» أو الصنعة (atrefact)، وهو يرمز إلى الجانب المادي والممكن للعمل الأدبي فقط، ثم بعد ذلك «الموضوع الجمالي» الناتج عن «عملية تجسيد» العمل الأدبي التي يقوم بها القارئ (Lesen)، ذلك القارئ الذي يمنح بفعل هذا التجسيد معنى لهذا العمل استناداً إلى معايير عصره أو أسننه. وإذا أضفنا إلى ذلك أنه وُجد من قاس هذا الازدواج النظري للعمل الأدبي - وهو رنيه وليك[4] - بالثنائية السوسيرية المذكورة آنفاً «لغة/ كلام»، فإننا سندرك فوراً أنه من الصعب الاحتفاظ بوجهة نظر سطحية مثل هاته تجعل الجنس الأدبي ينتمي إلي مستوي اللغة والنص ينتمي إلى مستوى الكلام. لأنه بمجرد ما نتبنى هذه الوجهة من النظر، نضطر إلى منح النص وضعاً مزدوجاً: فيما أن التجسيد هو الذي يأخذ الآن وضع الكلام، فإن النص، وهو «ينجز» الجنس التاريخي الذي يناسبه، يتمثل أمام التجسيد كبنية. زيادة على ذلك، فإنه من البدهي أن هذا الازدواج لن يتوقف عند هذا الحد، إذ يمكن النظر إلى الجنس التاريخي

كتحقيق للنسق الأدبي لعصر من العصور، ويمكن ربط هذا النص بدوره بنسق من العناصر الثابتة.

تدعو هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء إلى القلق بعض الشيء، ليس لأننا لا نستطيع في الظروف الراهنة الحديث عن هذا التنظيم التراتبي بشكل أدق، ولكن ذلك راجع قبل كل شيء إلى الإشكال المترتب عن القياس بالنموذج اللساني نفسه. فلنعد إلى النص: إذا سلمنا بأن هذا الأخير ما هو إلا إخراج لجنس من الأجناس الأدبية، فكيف نتصور الوضع البنائي لهذا الإخراج نفسه علماً بأن هذا الإخراج يعتبر بالإضافة إلى ذلك نتيجة لـ «تفرد»؟

ينبغي التذكير، في هذا السياق، بالاختلاف الأساس الموجود بين تحليل نص أدبي وتحليل التواصل اليومي. فإذا كان التواصل اليومي يستخدم لغة إحالية لبلوغ هدف علمي يقع خارج اللغة (ومن هنا ينشأ ذلك الافتراض - التقني إلى حد ما - بأحادية الإرسالية)، فإن العمل الأدبي الذي يملك في الأساس طابعاً إحالياً ضعيفاً ومتحرراً من كل قيد ذي صبغة عملية لن يُستثمر إلا على الصعيد المجازي. وبعبارات أخرى، فإن إرسالية النص الأدبي (الإرسالية بمعناها الواسع) تأخذ، من منظور التلقي، مظهر نموذج ما، «نموذج الواقع» مثلما قيل. بحيث يمكن أن يتمثل نظرياً، من وجهة نظر التلقي، مسلسل «التفرد» المتصاعد الذي يصاحب نشأة العمل الأدبي كبلورة لنموذج يزداد

دقة ويتحقق في نهاية المطاف بفعل التجسيد. إذ بفضل هذا الفعل النهائي فقط، سيمكننا منح العمل الأدبي الوضع النظري للكلام، وإذا كنا مختلفين حول الوضع المناسب للصنعة، فإن وضع التجسيد لا يبدو أنه كان في يوم من الأيام موضع شك[5]. غير أنه يجب أن نعود هنا مرة أخرى إلى مسألة القياس المذكورة.

سنمر مر الكرام على واقعة أولى تقع على هامش المسألة التي نحن بصدد الحديث عنها. يوجد شكل من التجسد لا يدخل في التصنيف الذي وصفناه آنفاً باعتبار أن مظهر «الكلام» يوجد فيه على حالة من الوهن، فكل تنفيذ (أو إخراج) للعمل الأدبي موجه للتمثيل (مسرحية أو قطعة للإنشاد) هو نتاج لعملية تجسيد تحتفظ مبدئياً رغم طابعها الملتبس - فهي عملية تلق وإنتاج في نفس الوقت - بالمظهر الجسدي للنص، ولا ينحل هذا المظهر إلا عند عملية التلقي من طرف الجمهور. وفي هذه الحالة نواجه، إذاً، ازدواجية في عملية التجسيد، غير أن هذه الازدواجية لا تطعن بتاتاً في وضع التجسيد الأساس الذي أردنا الاعتراف به مادام بالإمكان اكتشافه مجدداً في الفعل النهائي لعملية التلقي.

ولنقل بدءاً أننا لا نروم، في هذا المقام، النظر في الإشكال العام لعملية التجسيد لأن ذلك يتجاوز كثيراً إطار هذه الدراسة. سنعود مجدداً، في الملاحظات التالية، إلى مدرسة براغ، ولتكن

هـذه المرة بخصوص المقاربـة السيمـائية التـي أعـاد صيـاغتها ميـروسـلاف صـرفنكـا (M. Cervenka) فـي دراسـة حـديثة[6] اقتفـى فيها خطوات موكاروفسكي. إننا نديـن إلى موكاروفسكي بهذه الجملة النيرة التي تقول إن «الوظيفة الجمالية تُحول كل ما تمسك بـه إلى دليـل (= علامـة)»[7]. فـهذه الجـمـلة هـامـة، ليس فقط لأنها تشير إلي الوضع الخـاص الذي يعود إلى السيمائيات داخل الجمـالية، ولكن أيضاً لأنها تفهمنـا أن هذا الوضع يـتحدد بـالعـلاقـة التـي يـربطهـا الفـن بـالـواقـع. وذلـك لـيس لأن الـواقـع يفستخدم كمرتكـز مـرجعـي لعمليـة إنتـاج الـدلائـل الجماعيـة: فالدلائل (= العلامات) نفسها هي التي تمتد إلي الواقع بواسطة عملية التلقي وتُسقط عليه مراجعها. ولنترك جانباً كيفية تشكل الـدلائـل داخـل الـعمـل الأدبـي حيـث إنـنـا لـن نتـأخـر عـن إعطـاء المركبـات السيمائية الرئيسة التـي توجد به مُمثلة - كالـشخـوص والحـركـة والـوسط، إلـخ - صـفـة الـدلائـل الأيقـونيـة[8]. بيد أنـه يمكنـنـا الافـتراض بـأن هـذه الخـاصيـة الأيـقـونيـة التـي تستمـد وجودهـا من المقصـدية الـرئيسـة التـي تشغـل كليـة العمـل الأدبي تتـأكـد داخـل التـجربـة الجمـاليـة لتمتـد فـي النـهايـة إلـى التـجربـة العامة للقارئ.

إذا تبـنينـا هـذه النظـرة، وهـي النظـرة التي نجـدهـا متمـحورة في دراسات متأخرة حول مسألة التلقي، فلن يكون من التعسف أن نجـد لهـا مـا يعـززهـا عـلى الـصـعيـد الـتاريخـي. لا أحـد يشـك

مثلاً أن نهاية التقليد المحاكاتي يمثل، في تاريخ الإنتاج الأدبي للغرب، منعطفاً حاسماً، غير أننا قد نتردد في إعطائه نفس الأهمية على صعيد التلقي. من المؤكد أن الأدب الطلائعي حيّر، في العصر الحديث، الجمهور الذي لقي بعض الصعوبات لاستعادة دوره كمرسل إليه نتيجة لطبيعة الأعمال الإبداعية التي غالباً ما وجدها الجمهور «غريبة». ولكن إذا كان الاتصال بين الجمهور والأدب الطلائعي قد تحقق مجدداً، فلأن وساطة ما قد حدثت بين النتاج الفني وعالم تجربة المتلقي. إذ مهما كان قدر التغير الذي قد تعاني منه التشكلية السيمائية للنص كبيراً، فإن النص لكي يشتغل يجب أن يُحاسب من طرف التلقي الذي يربطه بعالم قارئه عبر جملة من التناسبات الخفية.

لنعد الآن إلى عملية التجسيد ولنحاول أن نكون أدق. من المقبول بوجه عام، بل إن ذلك يعد شرطاً ضرورياً بالنسبة لنظرية التلقي، إن كل عملية تجسيد، وإن كانت مُعاصرة لإنتاج النص أو كانت تقع في فترة لاحقة، لا يمكن أن تحقق أو تستنفد جميع الموارد التي يُفترض أن النص يتوفر عليها أو يتيحها. فهي، إذاً، دائماً عبارة عن عملية اختيار بالنسبة للطاقة السيمائية الكامنة في الصنعة، وهي في الآن ذاته عملية حصر لكونها تظل خاضعة للنسق الواسع المكون من الأسنن الجماعية التي تحدد الوضعية التاريخية للمتلقي (الأسنن اللغوية، والأدبية، والاجتماعية الثقافية، إلخ)[9]. وفي هذه

الحالة، لا شيء يمنعنا من الحديث عن تكييف «نوعي» للتجسيد نظراً لأن المعطيات التي تتحكم في التجسيد في البداية تحرك، على مستوى أعم، ما يدخل على شكل أعراف في تأسيس جنس تاريخي. غير أنه يمكننا التساؤل عما إذا كان الأمر لا يتعلق هنا بمظهر شكلي محض، بحيث إن الخاصية الجنسية لن ترتبط إلا بالظروف التاريخية لعملية التجسيد، بينما سيكون نتاجها (أي «المدلول» في اصطلاح مدرسة براغ التي تنسبه إلى الصنعة جاعلة من هذه الأخيرة «موضوعاً جمالياً») شيئاً ما فريداً. ولنذكر أن الموضوع الجمالي، في تصور موكاروفسكي، يجد مكانه داخل «الوعي الجماعي». ولما كان هذا الافتراض غامضاً بلا ريب، كان من المعقول جداً انتقاده[10]. ومع ذلك، هناك أسباب تدعونا إلى القبول بأن عملية التجسيد لا تطمس معالم الجانب الشكلي للمدلول الذي تنتجه بل إنها على العكس من ذلك تبرزه إبرازاً.

لقد قلنا بأن «إرسالية» النص الأدبي، تلك الإرسالية التي تبدو متميزة من جهة تشكيلها الأفقي، تأخذ بسبب وضعها السيميائي الخاص بعداً عمودياً؛ ولذلك تأخذ وضع «النموذج» الذي اعتُرف لها به. بيد أنه من البدهي أن عملية التجسيد، وهي تُكيف هذا «النموذج» للشروط التي تتطلبها عملية التلقي، لا تغير شيئاً من وضعه، لأنها إذا توصلت إلى تحقيقه فإن ذلك لن يتم بتاتاً على أساس مطابقة عنصر من عناصر النص (شخص، فترة تاريخية، إلخ) بأحد معطيات العالم الموجود

خارج الأدب، وهذه الطريقة في ربط الأدب بالعالم الخارجي غير مناسبة لأن هذا النوع من المطابقة سيظل دوماً خادعاً. فعملية التحقيق تربط النموذج بكامله ببعض المعطيات الشكلية للعصر، وهي بذلك تفتح الباب أمام استغلاله أو «تطبيقه» حسب مصطلحات المدرسة التأويلية. ولنضف بأن هذا التحقيق قد لا يتم مطلقاً؛ كما هو الشأن بالنسبة للنصوص الأدبية التي تظل بدون جمهور في فترة لاحقة مثل نصوص بعض «الأدباء الكلاسيكيين»(11). في هذه الحالة، يمكننا الحديث عن «تلق في الدرجة الصفر» لأن الأمر يتعلق هنا بظاهرة جنسية أيضاً – ولو بشكل سلبي – تماماً مثل عملية التلقي الفعلي.

إذا كان من الممكن إذاً القول بأن عملية التجسيد تنجز الوضع العمودي للإرسالية، فإنه يجب من جهة أخرى ألا ننسى أنها تتحقق عبر تجربة الشكل الخاص الذي يُقدم فيه النص. لأنه حتى وإن كان من الممكن أن نتصور سلفاً هذا الشكل وطريقة تأليفه لارتباطهما الشديد بجنس أدبي محدد، فإن هذا الارتباط لا يستنفد مطلقاً الطاقات التي تصاحب تجليهما الأول. ولنلاحظ أنه رغم ذلك، فإن هذا التجلي هو في حد ذاته مبني بناءً محكماً بحيث إن النص هو الذي ينتج سننه الخاص. ولا نحتاج للوقوف عند عملية البناء الذاتي هاته لكي نلمس أن الحرج الذي يمكن أن تثيره مسألة الشكل لا يوجد إلا في الظاهر لأنه يجب الاعتراف بأن خصوصية هذا التجلي ليست

في الحقيقة إلا الشرط الضروري ونقطة الانطلاق بالنسبة لهذا المسلسل السيميائي الذي رأينا سابقاً مدى قوته الإبداعية. فهذا التجلي لا تنطمس معالمه بفعل طابعه العارض، فهو دوماً متعال نظراً للأثر الدلالي الذي ينبغي أن يُحدثه.

خلاصة القول إذاً أن تلقي نص أدبي، إذا ما قبلنا مطابقته بالتجسيد أو بالتحقيق، هو أساساً مسلسل فني، وذلك بمعنيين: بالنسبة للشروط التي يشترطها، تلك الشروط التي يتوقف عليها تأسيسه وكذا حدوثه، وبالنسبة لنتيجته، أي النموذج الذي يؤدي إليه. وبطبيعة الحال، فهذا المظهر الثاني هو الذي يعتبر هاماً لأنه يرتبط بفعل التلقي نفسه. لذا، يمكن القول بأن عملية التلقي الأدبي هي، في نهاية المطاف، تجربة الإنتاج السيميائي لتشكيلة فنية جديدة. وبواسطة هذه التشكيلة يلحق الفن بالحياة.

إلى حد الآن لم نول اهتماماً خاصاً بالأجناس الأدبية، وسوف يكون من الخطأ ألا نعيرها اهتماماً في سياق هذا العرض. لقد اعتُرف منذ زمن بعيد بأهمية الدور الذي تلعبه الأجناس الأدبية أثناء التلقي، وهو الدور الذي لا يظهر عندما نتحدث بإيجاز - مثلما فعلنا سابقاً - عن «السنن الأدبي» لحقبة من الحقب. فحسب الرأي العام، يعد الجنس التاريخي كمجموعة من المعايير (أو من «قواعد اللعبة» مثلما قيل أيضاً) التي تبين للقارئ الطريقة التي يجب أن يفهم بها النص، وبعبارة

أخرى، يعتبر الجنس الأدبي وسيلة تضمن (للقارئ) قابلية فهم النص شكلاً ومضموناً. غير أننا لا نريد هنا تناول هذا الجانب من المسألة، ولكن سنتناول جانباً آخر له أهمية أعم، هذا الجانب هو الذي سيسمح لنا بإكمال الاعتبارات السالفة.

لنبدأ أولاً بملاحظة تفرض نفسها علينا فرضاً: إن مدرسة براغ التي ندين لها بأفكار عميقة حول الوظيفة السيميائية للعمل الأدبي لم تنكب على دراسة مسألة الأجناس الأدبية أو أنها على الأقل لم تقدم في هذا المجال دراسات نظرية هامة. والواقع أنه من الصعب التوصل إلى نتائج مثيرة انطلاقاً من التصور السيميائي لهذه المدرسة. ومهما يكن الأمر، فدراسة الأجناس الأدبية اتجاه في البحث لا يبدو أنه يفرض نفسه بصورة خاصة في سياق هذه المقاربة[13]. سنتناول إذاً مسألة الأجناس الأدبية من موقع آخر دون أن نغير شيئاً مع ذلك من التوجه العام الذي سلكناه في القسم الأول من هذه الدراسة.

لقد اقترح شولز (R. Scholes)، في دراسة حديثة له، تطوير نظرية تأخذ بعين الاعتبار التنظيم الجنسي للخيال الأدبي[14]. ولن نقف، في هذا السياق، عند نتائج هذه المبادرة ولا حتى عند المنهج الذي اتبعته. فالمنطلق الذي اتخذته هذه الدراسة هو الذي لفت انتباهنا، إذ إنه اتخذ من العلاقة بين العالم الخيالي وعالم «الواقع» محوراً له. ففي رأي شولز، يمكن لجميع الأعمال الأدبية التي تعتمد الخيال أن تعود في أصلها

إلى ثلاث صيغ رئيسة (يعادل مصطلح «صيغة» هنا مصطلح «نمط مثالي») تناسب ثلاثة أشكال من العلاقة الموجودة بين العالم الخيالي وعالم الواقع. حيث يمكن للعالم الخيالي أن يظهر بالنسبة لعالم التجربة إما أفضل، أو أسوأ، أو مماثلاً. وتتطابق هذه الإمكانيات الثلاثة بصورة متوازية مع الصيغ المسماة: غناء، هجاء، حكاية، وما يتفرع عنها من صيغ في تاريخ الأدب (الأدب الإنجليزي بصفة خاصة). والأمر الذي يهمنا في هذه المقاربة هو افتراضها بأن لنشأة مختلف صيغ الخيال هاته أثر في تلقيها من طرف القارئ، ذلك أنها تقدم له وجهة نظر معينة حول وضعيته الخاصة، بحيث يجد القارئ نفسه مدفوعاً للتساؤل عن حياته الخاصة. فمثلاً، في صيغة الخيال المسماة بـ «العاطفية» (تعد «العاطفة» هنا صيغة انتقائية بين الحكاية والغناء)، تدفعنا الشخوص للتطلع نحو فضائلها البطولية، في حين، يعاني شخوص الملهاة من «بعض الضعف الإنساني التي يمكن لنا نحن أيضاً محاولة علاجها» (ص 151)، إلخ.

لن نكون مخطئين إذا قلنا بأن هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء معرضة للانتقاد فيما يخص عدة نقاط وما يدعو إلى الانزعاج بوجه خاص هو أن البرهنة على الفرضيات المقدمة تتمحور – منذ البداية حسبما يبدو، أي في القسم النظري من الدراسة – حول التطور التاريخي لأدب القرون الماضية. إذ من الصعب علينا وصف العلاقة بين العالم الخيالي وعالم الواقع من خلال معيار كيفي يفتقر إلى الدقة (جيد/ سيئ)، كما أننا

سنتردد في الحديث عن علاقة مساواة بين هذين العالمين. ثم إن التسليم بأن للملهاة آثاراً خلقية يدل على نوع من التسرع في اعتماد تعريف قاصر للجنس الأدبي شبيه بما نجده في مصنفات فن الشعر القديمة أو في أقوال بعض مؤلفي العصور الخالية.

ورغم ذلك، يمكننا الاتفاق مع جيرار جينيط عندما قال بأن من «الصعب ألا نستلهم منها شيئاً»[15] مشيراً إلى جانب آخر من دراسة شولز فلا داع للتأكيد على ما يثيره التصنيف نفسه من شك حوله، ولا على البساطة التي تغلب على النظرة إلى الآثار التي يعتقد أن الصيغ المذكورة تحدثها في القارئ، ولنتعرف أننا وإن كنا ننتقدها، لا نستطيع أن نجد لها بديلاً أفضل ومهما يكن الأمر، فإن ربط العلاقة، ليس فقط بين صيغ الخيال وبعض مواقف الجمهور (ذلك الجمهور الذي يمكن أن يتأرجح في الحالات القصوى بين «الخوف والشفقة»)، ولكن أيضاً بين صيغ الخيال وبين بعض التطورات التي يمكن أن تعرفها هذه الصيغ داخل عالم التجربة، فإن هذا الربط يعد ولا جرم فكرة هامة سنعتمد عليها لأنها تتفق والمنظور الذي حاولنا بسطه سابقاً.

في البداية، لنلاحظ أن كل دراسة لمسألة الجنس الأدبي تقتضي بشكل أساس تفكيراً حول بعض القضايا الرئيسة مثل قضية العلاقة بين ما هو كلي (أو عام) وبين ما هو تاريخي

(هذا العنصر الذي يتوقف تعريفه على الحكم على مجموعة كاملة من القضايا الخاصة)، وقضية وضع الجنس الأدبي، إلخ. لا نريد التخلي عن هذه القضايا نهائياً، ولكن بما أن الإشكالية التي سوف تشغلنا معقدة، فإنه لن يكون من الممكن أن نعطي للملاحظات القليلة التي سترد فيما بعد طابعاً منظماً. ثم إننا سنرى أنه على الصعيد الذي سنعتمد فيه فكرة شولز، تختفي مرة أخرى ما أسميناها بصورة موجزة مسألة الأجناس الخاصة أمام مسألة الجنس العامة.

ثمة أسباب تدفعنا إلى الاعتقاد بأن مفهوم «الصيغة» الذي بدأ يرد أثناء المناقشات سيأخذ مكانه داخلها حتى وإن كان فهمه يختلف في الوقت الراهن من مؤلف إلى آخر[16]. بالنسبة لنا، سنأخذ بفهم خاص لـ «الصيغ» يختلف عن فهم شولز لها، ولنا مبررات للقيام بذلك. فبما أن الأمر يتعلق بـ «طرق» التلقي وانعكاساتها في عالم تجربة القارئ، فإنه من المعقول اعتبار هذه الطرق ناتجة عن بعض المبادئ المنظمة، وعن «الصيغ» (إذا لم نقل «عناصر مصيغة»)، وعن الخصائص التي تُكيف بطريقة أو أخرى المتلقي. ومن هنا يمكن أن ندخل في اعتبارنا «الخصائص الميتافيزيقية» لإينغاردن (R. Ingarden) (الصنف السامي، الصنف المأساوي، الصنف الوضيع، الصنف غير القابل للفهم، إلخ)[17]، ويزداد هذا التقارب فتنة إذا ما عرفنا التاريخ المؤسساتي لبعض هذه الخصائص، فيصبح من الطبيعي

جداً أيضاً النظر إلى الجنس الأدبي كجهاز مختص بتنظيم استثمار واحدة من هذه الخصائص أو أكثر حسب الوظيفة التي ستمارسها عند المتلقي. ولا يمكن لنا إغفال إيجابيات مثل هذا التقارب: فلأن «الخصائص الميتافيزيقية» لا تنحصر في الفن وحده بل ترتبط كذلك ببعض تجارب الحياة اليومية، فإنه ليس هناك من ضرر في تصنيفها إلى جانب هذه المبادئ أو العوامل التي تشكل أساس هذا التأثير المتبادل والخفي الذي يربط الفن بالحياة والحياة بالفن. ولأن الخصائص المذكورة لا تتجلى في الحياة دوماً، فإن الفن يأتي لكي يُعوض هذا النقص بإبرازه لما لا يظهر في الحياة إلا على نحو خافت[18]. ولقد ألح البعض كثيراً في السنوات الأخيرة على ضرورة الحكم على مفاهيم الجنس انطلاقاً من الممارسة الاجتماعية، في حين يبدو أكثر «واقعية» التسليم بأن الكاتب يحاول الوصول إلى قارئه عن طريق مثل تلك «الصياغة الشكلية» عوض اختيار إحدى «وضعيات التلفظ» (وفي اصطلاح جينيط، «الصيغ» السردية والدرامية وغيرها)[19]، الشيء الذي يعني - من خلال هذا المنظور - استباق الهدف المنشود من خلال إنجازه.

لنعترف أن الأشياء ليست بهذه البساطة، ولنتجنب أولاً التطرق إلى مسألة انطباع صيغنا بالطابع المؤسساتي، لأنها مسألة صعبة ويندر أن نصل فيها إلى نجاح مؤكد. ولنعلن فقط أن عملية الانطباع هاته تبدأ مع الواقعة الأدبية نفسها فموضة rady made، تلك الموضة التي أنتجت في الستينات أمثلة لها

فـي ميـدان الأدب (مـن بيـنـهـا نـصـوص بيـتـر هـانـدك Peter Handke)، يمـكـن تفـسيـرهـا كمـحـاولـة للبـرهـنـة عـلـى بـداهـة الـصيـغـة الجـمـالـيـة كـشـرط أسـاس لـهـذه الـتـجـربـة الخـاصـة للخصائص الميتافيزيقية، والتي هي الأدب. وبعدهـا يأتـي دور الـصيـغة الـعامـة للـخيـال، إلخ. ومـن الخطـأ كذلك أن نبـحث عـن هذا الجانب المؤسـساتي في الإنتاج الأدبي وحده، إذ ليس مؤكداً أن المتـفـرج الـذي يـحضـر فـي أيـامـنـا لمشـاهـدة تمـثـيل مـأسـاة إغريقية «ينجز» أو ينفذ خاصية الصنف المأساوي بالذات وليس خاصيـة الصـنـف الغـريـب أو خـاصيـة الصـنـف الـوضيـع أو أي خـاصيـة أخـرى. لأن العـلاقـة القـائمة بـين الـصيـغـة المستـثـمـرة والتجربة تخضـع للتحولات التاريخية، ومن ثم يُحتمل ألا تتطابق الصيغة المستثمرة مع صيغة التلقي.

ما يُشْكل داخل هـذه المقـاربة شيء آخـر، فلا يـحل إشـكالـنا بتاتاً الانتقال مـن الصيغ إلي طرق التلقي كما لـو أن النص نفسه ليس إلا ركيزة مـادية بسيطـة لهذا الانـتقال. إذ لا ينبـغي نسيان مـا قلنـاه بشأن تلقـي النـص الأدبـي. فكيـف يمـكن الـتوفيق بين مظهر الصيغ وما دعوناه بإنتاج تشكيلة جنسية جديدة؟ ليس من الخطأ كلياً التأكيد على أن هذه الأخيرة تستند على صيـغة من الصيغ أو علـى عدة صيـغ؛ غيـر أنه من المستحيل بـكل تأكيد أن نطـابق بين هـذه التشـكيلـة التي تنتجـها عمـلية الـتجسيد وتمثيل الصيـغ الـتي تُسنـد النص الأدبـي وجعـلهـا تستـنفـد نفسهـا داخل

هذا التمثيل. لذلك من اللازم الاعتراف بوجود فارق معين بين نظرية الصيغ التي قمنا بتوضيحها والطريقة التي نظرنا من خلالها إلى عملية التلقي، لأنه من الواضح الآن أنه إذا اقتصرنا على تحويل عملية التلقي على الصيغ فقط، فإننا عندئذ نواجه بعض الإشكالات لتجاوز المستوى المحايث للواقعة الأدبية بحيث إن عملية التلقي ستُختزل في هذه الحالة في الآثار التي تحدثها الصيغ فحسب. أما فيما يخص علاقة الواقعة الأدبية بعالم «الواقع»، فإننا سنضطر إلى النظر إليها من زاوية وحيدة، وهي زاوية التعويض الذي بمقدور الأدب أن يمنحه للمتلقي، وهي نتيجة مؤسفة من عدة جوانب.

إذا كانت ثمة أسباب تدفعنا للتسليم بأن لعملية التلقي انعكاسات على تجربة المتلقي، كما سبق لنا التأكيد على ذلك (وهي وجهة نظر اكتسبت أهمية جديدة في بعض الدراسات الحديثة حول الخيال الأدبي، وبوجه خاص في دراسات إيزر وكذا دراسات شولز)، فإن تفكيراً في هذا الاتجاه قد يكون مفيداً إذا ما أخذ بعين الاعتبار بعض العناصر التي تقع داخل السيرورة الأدبية. بيد أنه إذا كانت هذه العناصر هي الصيغ في رأينا، فكيف يمكن النظر إلى العلاقة القائمة بينهما؟

من البدهي أن الصيغ لا يمكن إدراكها إلا إذا تجلت في شكل من الأشكال. لذلك يجب الإقرار بأنها جزء من هذه المجموعة الدالة للنص التي تخضع لعملية التجسيد، الأمر الذي

يعني أنها تُنجز وفقاً لمعطيات الأسنن التاريخية (الأسنن اللغوية، والأدبية، والاجتماعية الثقافية، إلخ) التي تقوم عليها عملية التجسيد وكذا عملية التحقيق الناتجة عنها[20]. فانطلاقاً من هذا الإنجاز تنعكس الصيغ إذاً على تجربة القارئ متشكلة مجدداً كنوع من المواقف التي قد يتخذها هذا الأخير.

من جهة أخرى، لا ننسى بأن النص باعتباره تعبيراً لا يمكن استثماره إلا إذا صُنف ضمن جنس معين، أي إذا تشكل كنموذج للواقع. ومن ثم، يمكن القول إن اشتغال الصيغ يستند على هذا النموذج لا على هذا التعبير. لا جرم أن الأمر يتعلق هنا باختلاف أساس يميز بين التجلي الأدبي لـ «الخصائص الأدبية» وظهور هذه الأخيرة في العالم الموجود خارج الأدب. ويمكننا أيضاً النظر إلى شكل هذا التجلي باعتباره نتيجة حتمية لاستحالة تصور الصيغ في استقلال عن علاقتها العميقة بالحياة.

تختلف هذه العلاقة الأبدية من نموذج لآخر، أي حسب التمثيل الذي تستند عليه النماذج. غير أننا نؤكد في هذا المقام أن الأطراف يلتقي بعضها بالبعض الآخر، هذا إذا كنا نعني بـ «الأطراف» من جهة تمثيل عناصر مستعارة من الواقع المباشر للمتلقي تخضع لقوانين التجربة، ومن جهة أخرى تشكيلة تقع فوق كل «مشاكلة» للواقع: فمثلما أنه في الحالة الأولى يأخذ النموذج على عاتقه مسؤولية هذه العناصر، فإن عملية التجسيد

لا تتم في الحالة الثانية إلا إذا أقيمت العلاقة – ولو بطريقة غير مباشرة وخفية – بين ما قيل في النص وبين ما يمكن أن يكون موضوع مشاعرنا وإحساساتنا ومخاوفنا ورغباتنا في عالم الواقع. ذلك أنه لا يمكن للنص بتاتاً أن يخطئ هذه الغاية النهائية التي يمنحها له القارئ مضطراً: ألا وهي أن يكون النص فعلاً من أفعال اللغة، ومن ثم حامل إرسالية ما.

يمكننا إذاً القول في ختام هذا العرض بأن النماذج تُبرز الصيغ، والعكس أيضاً صحيح لأن النماذج لا يمكن اختزال وظيفتها في هذه الوظيفة. فإذا كانت النماذج في خدمة المعرفة، فلأن هذه الوظيفة المعرفية لا يمكن تصورها بعيداً عن استثمار معين للصيع. وهكذا، يعتبر العنصر الجنسي للنموذج عنصراً مكملاً للعنصر الجنسي للصيغة عند التجلي، مما يعني أنهما عنصران متعاضدان من حيث الوظيفة.

وربما كان من المفيد التأكيد على هذا التعاضد. فالملاحظ بوجه عام أن النظريات التي تهتم باشتغال النص الأدبي تغفل غالباً جانب الصيغ (كما تصورناه) رغم أنها تعالج الإشكالية التي يشتمل عليها. فهناك أحياناً مثلاً ميل إلى إقامة علاقة سببية بين بعض خاصيات العمل الأدبي الدلالية والنشاط الذي يقوم به القارئ: إذ نظرا لمحتوى النص الغامض الذي غالباً ما يكون غير محدد و«غير مكتمل» بشكل من الأشكال، يُفترض أن النص ينهض بعدد من العمليات الرامية إلى ترسيخ إرساليته

وتثبيتها، وتوضيحها توضيحاً دقيقاً، وإتمامها على النحو الأكمل، وإبرازها حية. من المؤكد أن الأمر يتعلق هنا بالأحرى بنشاط يمكن وصفه بأنه نشاط جمالي، غير أنه من الصعب ربط هذا النشاط بمعيار دلالي فقط لأنه إذا كان صحيحاً – مثلما قيل – بأن القارئ لايفتأ يبحث في العمل الأدبي عن معناه لأن كل عمل أدبي يُفترض فيه أن يقدم معنى ما، فإن ذلك لا يعني بأن يجد فيه بالضرورة مبتغاه. ومن الممكن جداً أن نتخيل نصاً من النصوص يتوفر على كل الخاصيات الدلالية المطلوبة ولا يولِّد مع ذلك قراءة جمالية. ثم إن ما يعتبر «نموذجاً للواقع» ليس مؤهلاً بالضرورة لاجتذاب انتباهنا أكثر من الخيال نفسه. فمن الواجب إذاً أن يبرز النص من الخصائص ما هو قادر على جعل القراءة ممتعة ومفيدة. بالنسبة لخطاب الشعر، نادراً ما أهملت هذه الظواهر التي يمكن ربطها بالوظيفة «الجمالية» للغة، كما أن انعكاساتها على حساسية المتلقي ومواقفه غير خفية بوجه عام (حالات التشابه، والتماثل الأيقوني، إلخ). ورغم ذلك، سنتردد في وضع هذه الظواهر في نفس الدرجة مع الصيغ. لأنه إذا فحصنا الأشياء فحصاً دقيقاً، فلن نجد فروقاً أساسية بين الشعر والقصة القصيرة مثلاً، والرواية، إلخ. وإذا كنا نصر على المشاركة الضرورية للصيغ في تلقي نصوص الفئة الثانية، فلابد أن نؤكد على الشيء نفسه بالنسبة للنصوص التي تعتبر شعرية. والأكيد أن الخصوصيات التي يمكن أن نجدها داخلها تعود في نهاية التحليل إلى بعض الخصائص المتعلقة

بالصيغ، غير أنها تمفصلات غير مكتملة لا تترجم أهمية الاستثمار الخاص بالصيغ في بعده الكلي. ومن غير الممكن الحديث الآن بمزيد من الدقة عن شكل هذا الاستثمار؛ غير أنه يتنوع بتنوع الصنف الذي تنتمي إليه الصيغة، وهنا يكمن مصدر الاختلاف المذكور. وعلى كل حال، فعندما نعترف بالأهمية النظرية لمظهر الصيغ، فإنه يبدو منطقياً التسليم بأنه يقف مبدئياً وراء كلية العمل الأدبي. وذاك هو أحد الشروط الجوهرية لكل فعل تلق(❖).

الهوامش

1) Cf. ADas literarische Factum", Uber die literarische Evolution". *Text der russisschen Formolisten 1* (éd. J. Striedter), Munich. 1969.

2) K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Munich, Fonk, p. 80-85.

3) انظر مثلاً دراسة غلوفينسكي، «الجنس الأدبي وإشكال الشعرية التاريخية» ضمن كتاب *الشكلانية والبنيوية، والتاريخ*، 1977، ص 174:

M. Glowinski, "Die literarisch Gattung und Probleme der historischn Poetik". In *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, éd. A. Flaker & V. Smegae. Kronberg, Scriptor, 1974, p. 174: K. Hempfer, op. cit., 222.

4) انظر حول الموضوع مصنف ميروسلاف صرفنكا، *بناء الدلالة في*

الأعمال الأدبية:

M. Cerveka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, Munich, Fink, 1978, p. 18.

وكذا مقدمتي لهذا الكتاب بعنوان: *السيميائيات الأدبية لميروسلاف صرفنكا*:

w. D. Steinmble, "Zur literarischen Semiotik Moroslav Cervenkas". p. XXVI.

5) انظر م. صرفنكا، *بناء الدلالة في الأعمال الأدبية*، ص 19.

6) المرجع نفسه.

7) J. Mukarovsky, *Kapitel aus der Asthetik*, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 128: "Der Standort der asthtischen Function unter den ubrigen Funktionen".

8) لنتذكر أن تصنيفاً مماثلاً، ذلك التصنيف الذي يسترع بشكل من الأشكال الوصف التقليدي للخطاب الأدبي باعتباره خطاباً «مجازياً»، نلقاه كذلك في تصورات سيمبائية أخرى، مثل عند تشارلز موريس ويوري لوتمان.

9) قارن بما كتبه بهذا الصدد م. صرفنكا، م.م.، ص 20-26. وقد أهملنا هذه القيود ذات الطبيعة النفسية الفيزيائية التي أضافها صرفنكا.

10) انظر صرفنكا، م.م.، ص 20-22.

11) يبدو من الأفضل الحديث في هذا السياق عن «تحقيق» لأنه يمكننا جيداً أن نتصور تجميداً - على شاكلة تحليل «احترافي» أو مدرسي على سبيل المثال - لا ينجز عملية التلقي إلا في جانبها التقني. وفي حالات أخرى، لا يحدث التحقيق خلافاً لذلك لأن القراءة (قراءة نصوص معينة) أهملت، أي أن عملية التجسيد توقفت عند بداياتها

الأولى.

12) قارن بما كتبه إيمبفير، نظرية الأجناس، م.م. (الهامش رقم «2»)، ص 223.

13) انظر مثلاً الملاحظات التي خصصها م. صرفنكا للأجناس الأدبية، م.م.، ص 144-151.

14) ظهر جزء من كتاب شولز *البنيوية في الأدب* بالمجلة *الفرنسية شعرية* بعنوان «صيغ الخيال الأدبي»:

R. Schules, Les Modes de la fiction, In Poétique, nº 32, p. 507-514.

15) انظر في مقاله، «الأجناس، والأنماط، والصيغ»، في مجلة *الشعرية*، ع 32:

G. Genette, Genres, types, modes, In Poétique, nº, p. 409.

15) انظر في مقالة جينيط المذكورة الملاحظة التي يقارن فيها المولف بين مصطلحاته شولز: ص 421، الهامش، رقم «78».

17) قارن إنيغاردن، *الأعمال الفنية في الأدب*، ص 310 وما بعدها:

Cf. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk Tübingen, Niemeyer, 2e ed., p. 310.

18) انظر الصفحات الجميلة التي خصصها إينغاردن في مؤلفه لهذا الجانب: م.م.

19) جينيط، المقالة المذكورة، ص 394.

20) ربما كان من المناسب تقريب الصيغ من عملية التحقيق. انظر أعلاه الهامش رقم «11».

(❖❖) أشكر لوسيان دالينباخ الذي قبل بمراجعة هذا المقال من الناحية الشكلية.

ما المقصود بـ «ما بعد الحداثة»؟

نيقولا جورنيه

ترجمة إبراهيم صحراوي

تحيل فكرة ما بعد الحداثة التي ازدهرت في الولايات المتحدة ابتداء من ثمانينات القرن الـ 20، إلى صورة عالم لم يعد يؤمن بالتقدُّم، بالعلم ذي القوة العظيمة، بالغد الأفضل، بالعقل المنتصر، لم يعد الأمر يتعلق بتثمين ثقافة (علمية، غربية) إزاء أخرى، لكنه يتعلق بمديح مزايا الاختلاط وبالتعدد الثقافي وبالاختلاف.

يبدو أن صفة «ما بعد حداثي» كانت موجودة عند نقاد الأدب في أمريكا منذ ستينات القرن العشرين للإشارة إلى

بعض الأعمال الطليعية. أخذ المطلح معنى قريباً من معناه المعروف به اليوم مع الناقد الفني تشارلز جنكس سنة 1975م، حينما أراد التعبير عن تصرف جماعة من المهندسين المعماريين (غرافاس، فونتيري، روسي، إينجرس، بوفيل، هولاين) الذين طالبوا بحق الانصراف عن الإبداع التلقائي، مما أدى إلى ظهور نوع من المعمار غير المتجانس المطعَّم بإحالات إلى الماضي.

التطور المهم الثاني في مسيرة المصطلح، كان ذاك الذي وسمه به جون فرانسوا ليوتار **Jean François Lyotard** سنة 1979م، لما وصف حال أو وضع المجتمعات التي خيبت آمالها وعود الحداثة بـ: وضع «ما بعد حداثي». أخذ اللفظ دلالة ثقافية بالمعنى الواسع بمعنى تجاوز المُثُل التقدمية المرتبطة بفكر الأنوار وبالعقل وبالعلم. ويضم أيضاً نتائج الحداثة: تسارع الزمن، تقلص المكان ومطلب الحرية الفردية.

ما بعد الحداثة لدى الفلاسفة:

يؤكد *جون فرانسوا ليوتار* في كتابه: الوضع ما بعد الحداثي – ***La Condition postemoderne***، (دار **Minuit**، 1979) أن على الإنسان الحديث أن يعيش من الآن فصاعداً بلا «حكايات كبرى». الحكايات الكبرى هي الأساطير وفيما بعد، المذاهب التاريخية للتقدم التي تغذَّت منها المجتمعات حتى العصر الحديث. لكن بعد فظاعات الحرب والأنظمة الشمولية

لم يعد بالإمكان انتظار أي «غدٍ أفضل» لا من العلم ولا من الإيديولوجيات السياسية. لن يستطيع الإنسان أبداً أن يعتمد على الحقيقة أو على التقدم أو على الثورة لبلوغ الحرية والسعادة. عليه أن يقنع بسيطرة التقنيات والعلوم على وجوده وأن يتكيف مع هذه السيطرة دون القدرة مع ذلك على الوثوق فيها فيما يتعلق براحته. أخيراً على كل واحد في عالم ما بعد الحداثة أن يقتنع بالاختلافات الثقافية للآخر، دون انتظار ذوبانها في مثال حضاري وحيد، ذلك أنه ليس هناك حكم أعلى لتقرير ما هو حسن وما قبيح. تريد تأملات جون فرانسوا ليوتار إذاً أن تكون تقويماً للتغيرات التي طرأت على ثقافة البلدان المتقدمة. لكن الحقيقة التي وصل إليها تضع الإنسان إزاء وضعية جديدة إطلاقاً في التاريخ.

ساهم *ريتشارد رورتي – Richard Rorty*، وهو أستاذ في جامعة فيرجينيا وأحد الوجوه البارزة في الفلسفة الأمريكية، في بلورة مفهوم «ما بعد الحداثة». إلا أنه يصف نفسه بأنه من مواصلي البراغماتية، وأحد نقاد العقلانية الفلسفية. والبراغماتية في هذه الحالة تنطلق من مبدأ أنه لا توجد وجهة نظر تعبر عن الحقيقة المطلقة للحوادث أو تمكّن من تحديد جوهر الأشياء. من رحم الوعي الكامل والتام لهذا الأمر انبثق «ما بعد الحداثة».

يترتب عن ذلك حسب ر. رورتي أن الاتفاق بين الناس

محبَّذ على معرفة الحقيقي. من هنا تبرز مجموعة مواقف تُتخذ إزاء موضوعات أخلاقية وإبستمولوجية:

– نقد المعرفة العلمية باعتبارها حقاً (من: Raison) نهائياً وباعتبارها مصدراً للقدرة أو السلطة.

– أولية الإرادة والحرية الإنسانية على المعرفة.

– أولوية الديمقراطية على الكفاءة الفكرية، الـ «حديث» الإنساني على مقولات المعرفة.

ر. رورتي ليس متشائماً على الإطلاق. في كتابه: الأمل عوض المعرفة – L'Espoir lieu du savoir (دار Albin Michel، 1995) يؤكد على أن تحسين مصير الإنسان محبَّذ على أي مطلب آخر وخصوصاً على أية محاولة لوضع قواعد.

يمكن اعتبار *جيل دولوز – Gilles Deleuze* كذلك من فلاسفة ما بعد الحداثة بإسهامه في نقد الحداثة العقلانية في كتابه: Mille Plateaux (دار Minuit، 1980)، إنه ينصح بفكر متحرر من ضرورة الوصول إلى مقترح وحيد. يقترح استعارة صورة نبتة الجذمور (وهي نوع من الجذور بصلية الشكل) التي تمتد في كل الجهات دون أن يكون لها مركز. الاختلافات بين الناس هي بالنسبة له تأكيدية، إبداعية وتساهم في إتمام الحرية الإنسانية. في مجال العلوم يمارس ميشال سار فلسفة تأويلية عبر الاستعارة، وهي متجانسة مع مقاربة ج. دولوز.

ما بعد الحداثة في الولايات المتحدة:

يجنح المصطلح في الولايات المتحدة إلى تحديد تيار واسع من الأفكار التي تتهل من نقل الفن ومن فلاسفة التفكيكية (جاك دريدا، جيل دولوزو ميشال فوكو) ومن مفكري نسبية العلم (برونو لاتور) ومن الإنتروبولوجيا التأويلية (كليفورد جيرتز). بإعادة أقلمته مع هذا المعنى في البلدان الأنغلوسكسونية غطى اللفظ مجال العلوم الاجتماعية في سنوات الـ 80 من القرن الـ 20: علم الاجتماع، الإنتروبولوجيا وحتى الجغرافيا. ونسجل الوجود الموازي للفظ «ما بعد صناعي» الذي ظهر في ستينات القرن الـ 20 لدى علماء اجتماع مثل آلان تورين ودانيال بل، وهو لفظ يحدد تطور المجتمعات الحديثة إلى نشاطات خدمية حيث يلعب الإعلام والحقوق الرمزية دوراً مهماً. سنرى عند علماء الاجتماع تقارب تحليل الجوانب الثقافية لما بعد الحداثة والمعطيات البنائية للنموذج الـ «ما بعد صناعي».

نجد عند علماء الاجتماع تحديدات كثيرة للمصطلح. يتحدث رونالد إنجلهارت عن الـ «ما بعد المادية» المصطلح الذي يميز تطور القيم الأخلاقية والجمالية والدينية، الجديدة، بعد سنوات الـ 70 من القرن الـ 20، التي حلت محل البحث عن النعيم والراحة المادية باعتبارها إحدى المحفزات الأساسية للمجتمعات الغربية.

تيار جديد في الإنتروبولوجيا:

اسمان كبيران يمكن اعتبارهما ممثلين لحركة توصف أحياناً بالـ «ما بعد حداثية» هما *كليفورد جيرز* – **Clifford Geertz** وجيمس *كليفورد* – ***James Clifford***. يشتركان مع المفكرين الـ «ما بعد حداثيين» في نقد الموضوعية العلمية ورفض تراتبية المعارف. تطور النقد والرفض بسهولة كافية على أساس نسبية ثقافية حاضرة لدى مؤسسي المثاقفة – **Culturalisme** في الولايات المتحدة (فرانز بواس، ألفرد كروبير).

ينطلق كليفورد جيرتز الأستاذ بجامعة برنستاون والمختص في الثقافة البالينية (نسبة إلى بالي، إندونيسيا – المترجم) من فكرة أن كل ثقافة هي تفسير للعالم: والملاحظ لا يزيد عن أن يحاول إدراك الأسلوب الخاص بكل ثقافة. (انظر: المعرفة المحلية، المعرفة العامة – ***Savoir local, savoir global***) (دار **Puf**، **1983**، المطبوعات الجامعية الفرنسية).

في مرحلة ثانية نعتبر خطاب الإنتروبولوجي نفسه تفسيراً، يتضمنه الأسلوب الخاص بالكاتب، أو الخاص بجماعته المرجعية (انظر: هنا وهناك ***Ici et là-bas***)، (دار ***Metalié***، ***1996***).

طوَّر جيمس كليفورد على الخصوص الجانب التأملي من هذا البرنامج، بتبيين كيف يكشف تحليل المؤلفات الكلاسيكية

في الإتنولوجيا استراتيجيات الثقافات المتأمِّلة في الاستحواذ على السلطة بالنص. كما حلل أيضاً العلاقات الموجودة بين الفن والإتنولوجيا، مقللاً إلى مقدار ضئيل علمية المشروع الإنتروبولوجي. (انظر: Malaise dans la culture) (دار Ens-bana، 1996). تأتي هذه النظرة التأملية في الوقت الذي تتحول فيه العلاقة بعمق في كل أنحاء العالم، بين الإنتروبولوجيين والشعوب المدروسة، وهذا مهما كان نوع الإتنولوجيا الممارسة. وبهذا المعنى هناك وضع «ما بعد حداثي» في هذا المجال الدراسي.

النظرة إلى «ما بعد الحداثة» في فرنسا:

لم تلق مسألة «ما بعد الحداثة» الاهتمام نفسه لدى علماء الاجتماع الفرنسيين مثل الذي لقيته عند زملائهم الأنجلوسكسونيين. لكن الكتاب الذين تناولوا هذا الموضع طوروا تحاليل أصيلة لمحاولة وصف عام لحالة المجتمعات المعاصرة المتطورة أو اتجاهاتها.

طور *جون بودريار – Jean Baudrillard* أستاذ علم الاجتماع بجامعة نانتير نظرة ورثت الوضعية النقدية الراديكالية لسنوات الـ 70 من القرن الـ 20. إنه ينطلق من فكرة أن العلاقات الاجتماعية محكومة بسوق الإشارات وليس بسوق الممتلكات المادية. يسيطر على المجتمع إنتاج وتبادل الإشارات

«الرجراجة، الهفهافة، غير الثابتة – Flottant»: ليست للدوال أية علاقات بالمدلولات. هنا يتدخل عاملان: الكثرة الزائدة عن الحد للخطابات/ الرسائل وغموض الصورة باعتبارها صيغة تمثيل غامضة بصورة خاصة. بنَت الـ «صور الجماهيرية» وبصورة خاصة التلفزيون حسب بودريار عالمًا من التظاهرات القابلة لأخذ كل أنواع الدلالات وفي نهاية المطاف لا دلالة على الإطلاق. تعدد الدلالات هذا ليس عاملاً من عوامل الحرية بل هو فخ وقعت فيه الأطراف الاجتماعية: في عالم من المظاهر لن تُمارَس أية سلطة حقيقية. أصبحت الحركة الاجتماعية السياسية والاقتصادية مستحيلة. هذه النظرة التي يسيطر عليها دور وسائل الإعلام الجماهيرية هي نظرة نقدية من حيث هي تنديد بميوعة الثقافة المعاصرة، وهي تشاؤمية من حيث إنها لا تستشف باباً للخروج من هذه الوضعية التي يعيشها المؤلف كنوع من النبذ (انظر: *Simulacres et Simulation*) (دار Galilée، 1981).

في كتابه: عصر الفراغ – *L'Ere du vide* (دار Gallimard، 1983) فسَّر جيل ليبوفتسكي – *Gilles Lipovetsky* موضوعاتية ما بعد الحداثة وطور تحديدها الخاص بها للمجتمع المعاصر. إنه يصف الدخول في سنٍّ «ما بعد الحداثة» بأنه نتيجة للحداثة، وبصورة أخص من حيث إنها فرضت الفردانية. إنه يستعيد فكرة المؤرِّخ دانيال بال التي

مفادها أن مبدأ اللذة وتعدد أساليب الحياة والتسارع القار لحاجات الإشباع قادت الإنسان الحديث إلى حالة من النرجسية المتقدمة، تترجمها ظواهر عدة: اللامبالاة، هجران الحقل الاجتماعي، المعالجة الساخرة للأمور، تهدئة العلاقات العادية وتنامي عنف الأزمة. كل المعتقدات عُوِّضت بالحاجة إلى إثارة الإعجاب أو بسخرية متحفظة، عصر الفراغ، كتاب فيلسوف آثار تعاليق كثيرة لدى علماء الاجتماع.

أخيراً تتدرج أعمال ميشال مافيزولي – *Michel Mafesoll* من جامعة باريس – V – ضمن تيار سوسيولوجي تفسيري وذاتياتي. انضم مافيزولي إلى تأملات مفكري ما بعد الحداثة للاهتمام الذي يوليه لتحول الروابط الاجتماعية في العالم المعاصر. في كتابه: زمن القبائل – *Le Temps des tribus* (دار Livre de poche، 1991) يبين كيف أن الروابط الجماعية (نسبة إلى الجماعة – المترجم) تنحو إلى الحلول محل العلاقات التعاقدية. لكن لا يعني هذا العودة إلى الجماعات الواضحة بالمفهوم التقليدي، لكن بالانخراط في مجموعات لا شكل لها وغير منظَّمة تقوم على تقاسم الأذواق والأحاسيس والشبكات المحتملة التي تحدثها إمكانات ووسائل الاتصال الإلكترونية والمعلوماتية. يرى مافيزولي إذاً حدوث تشظٍّ للمجتمعات دون إعادة تشكيل قار: مجتمع «القبائل» هو عالم يتوقف فيه الفرد عن الانتماء كلية إلى جماعة واحدة، بل هو متعدد ومتشظٍّ.

تثمن هذه النظرة للمجتمع الانتقائية نفسها التي نجدها عند المهندسين المعماريين «ما بعد الحداثيين» الذين تترك الوظيفية والعقلانية والمبادئ الكبرى عندهم المكان لـ «ترقيع» مطمئن. بعيداً عن التنديد بعصر انحطاط أو بتطور لا معنى له، يرى مافيزولي في هذا انعكاساً لتنافر الفرد وتغايره، تجاوزاً للفردانية.



جاك ريدا(*)، مقدمة

جيني فيلدمان
Jennie Feldman

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

«آه، جاك ريدا!»، هكذا لفت الكتاب الذي أقرأه انتباه الشاب الجالس إلى المائدة المجاورة لي في المقهى، «إنه شاعر مشهور جداً». وما إن بدأ الحديث بيننا حتى تعجبت ثانية كيف أن هذا الشاعر المعاصر للشاعر «بيفيس بونيفوي»[1] – ومؤلف

(*) شاعر فرنسي معاصر، من مواليد 1929، في عام 1961 بدأ النشر في المجلات المختلفة، حاصل على جائزة جونكور، كما حصل على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية عام 1995م. (المترجم).

ما يزيد عن الثلاثين كتاباً من الشعر والنثر، والحاصل على جائزة جونكور من بين الجوائز الأخرى، والرمز الأدبي البارز في قارة أوروبا - قد غفل عنه على نحو ما اهتمام جيرانه عبر القنال الإنجليزي. حقاً، إن لدينا ترجمة لمجموعته «بقايا باريس The Ruin of Paris» (صدرت عن Reaktion Books عام 1996) ولكن الشعر الذي طبع من قبل دار نشر «جاليمار» منذ عام 1968 وما بعده حريٌّ به أن يدخله إلى المشهد الشعري الإنجليزي. وهذا هو ما أنا هنا من أجله في باريس ومعي كومة من مسوّدات الترجمات، وكذلك «جاك ريدا» الذي سيلحق بي بعد قليل في عمل صباحي جديد.

«Amen, Recitatif, La tourne» عنوان يضم في مجلد واحد دواوينه الشعرية الأولى (1968، 1970 و1975 على وجه الخصوص). والتي كتبت في فترة النزعة التجريبية في دوائر الأدب الفرنسي والتي تلت زوال السريالية ولحقت بالشعر السياسي؛ هذه المجموعة هي رائدة لما يسمى «بالغنائية الجديدة»، والتي بلغت أوجها في الثمانينات. حقيقة، لقد لقي أسلوب «ريدا» الواقعي قبولاً بسبب سعيه إلى تأسيس الاتجاهات المؤدية إلى التقلب الغنائي.

إن حالة التساؤل والشك التي تشكل جزءاً من شهادته الشعرية *(لغتنا/ حيث الكارثة تغنى بصوت منخفض)* هي مجرد ملمح واحد من ملامح هذا الشاعر «الحديث» المتفرّد والبارز.

حزين وساخر، كلاسيكي ودارج، متوازن بين الدهشة واليأس، هكذا شعره، الذي يمتلئ جميعه بالموسيقى، ذات الإيقاعات والقدرات الصوتية المتنوعة. ويحدث دون مفاجأة – بقراءة أعماله – أن نعرف أنه متابع مهتم لموسيقى «الجاز».

طويلاً وعريض المنكبين، ذا شعر أشيب خفيف – يذكّر بعمره الذي يزيد عن السبعين عاماً – جاءني وحيّاني «جاك ريدا» بلطف. وبينما كنا نتحدث عن قلمه يحوّم مستعداً لأن يضع مخططاً للترجمة حين ينقطع بيننا حبل الكلمات. الآن على الورق يوجد زيّ جندي من جنود الحرب العالمية الأولى، ومنحدر شجر صنوبر في جانب الصورة، وخريطة تخطيطية لمدينة «باريس».

ولكي نوضح خاصية مثيرة فيه، فإن أسلوب تعامله الحالم المتواضع والخجول يمكن أن يتحول على نحو مفاجئ إلى إيماءات تلقائية مهذّبة. هذه الموهبة المفعمة بالحيوية تركت آثارها على جميع أعمال «ريدا»، وعلى النقيض من طريقة التعبير النظرية المرتبطة على نحو نموذجي بالشعر الفرنسي.

الكثير من قصائده، يقول «ريدا»، قد أنتج بسبب فكرة واحدة مستعصية عن شيء رآه أو تخيله: تذكارات طفولة كاثوليكية، امرأة تبيع الصوف، انعكاسات الصور على بركة الماء.

بعض أعماله، مثل قصيدته المبكرة «صباح أكتوبري» (والتي

ولدت فجأة بسبب كتاب انتهى للتو من قراءته حول الثورة الروسية)، هي أعمال سينمائية بشكل قوي:

«فوق مياه نهر «نيفان الرصاصية اللون، تحوّل الباخرة «أورورا»

أبراجها ببطء ناحية الواجهة المعتمة لمبنى فندق «وينتر بالاس»،

الليلة في «سمولني» نبتت اللحى وذبلت.

بالتبغ وزجاج المصابيح، العيون

تدور..»

بجوار فنجان قهوة «ريدا» توجد الكاميرا البسيطة التي يأخذها في كل مكان معه، ليسجل بها أي تفاصيل لأي شاعر أو نصب تذكاري أو ميدان يمكن أن يلفت نظره بينما هو يتجول في مدينة «باريس». هذه الجولات الطويلة هي العادة، ومهمة الحياة، وبالنسبة لـ «ريدا» فإن التسكّع، ذلك التجول المتأمل بدون هدف، والمفضّل من قِبل العديد من الكتاب والمفكرين ساكني المدينة – ومنهم «بودلير» و«والتر بنجامين» – هو مصدر إلهامه الأساسي كشاعر. وغير باريس، فإن «ريدا» قد طاف بالريف مشياً على قدميه أو على «دراجة ذات محرّك، من «اللورين» موطنه إلى «البيرينيس» و«البروفينس». من خلال ملاحظات التجوال المتغيرة، أصبحت المناظر المدنية ومناظر الضواحي والريف معبرة، عن نفسها وعن أفكاره المدنية في آن واحد؛ متغيرة ما بين الخطر والسلوى، فالغنائية التي تحدثها

هذه الأشياء ليست خالصة تماماً. وفي غروب الشمس يرى «ريدا»:

«أشجار الزيتون في حوار رائع،

تدخن بهدوء في الشمس من كل جذر فيها،

وعلى القرب الأخاديد نصف مملوءة بالزجاجات؛

والعظام ونفايات الحديد والبلاستيك، وقاذورات الموتى،

وردة النهار العادلة تزداد قوتها بواسطة نبات العلّيق»

من الناحية الأفقية، فإن نظرة الشاعر غالباً ما تكون إلى الأعلى: السماء – المتغلغلة في شعر «ريدا» – تبدو متصلة بشكل جوهري بالعملية الإبداعية:

«هذه السماء الشتائية التي لا حدّ لها، رقيقة

حيث شفافية الكلمات مرهفة مثل حبّات الصقيع..»

(السماء تقترب بأناة).

وكونها ثابتة وقابلة للتغير في آن واحد، بعيدة وقريبة، ومحسوسة وغيبية أيضاً، فإن السماء تشترك بصورة فعّالة مع عزلة الشاعر. فهي توسّع مدى الأمل أو تغلق جفن العين، إنها تبهر البصر وتلوح كالطيف، وتقف موقف الشاهد؛ إنها تواصل مع الأزمنة والأماكن الأخرى، ولكن أيضاً – لدى «ريدا» التقليدي – لها قلقها الخاص:

«في اتجاه الشمال.. تمتد المناظر الطبيعية

لمسافة كبيرة.

مستغرقاً في اتساعه، الفضاء المضطرب

يركن إلى سماء مكسوة باللون الرمادي»

(وفي اتجاه اليسار، النهر..)

إن الناس الذين يراهم «ريدا» في الشارع يمرون من خلال قصائده مع التكثيف المختصَر للرمز أو الاستعارة: (الغريب الذي يتوقف ويطلب شمعة، دون كلمة تقال). أو أنهم يتجسدون من خلال الذكريات:

(كل هؤلاء الذين فقدتهم في الزوايا المظلمة من حياتي،

أو أنهم هم أنفسهم الذين فصلوا ظلالهم عن ظلّي).

ولكن حضورهم هو دائماً وظيفة للمزاج أو الخيال، وجزء من مشهد شعري متغيّر، تماماً مثل صورة العزلة (وهي كلمة مؤنثة في الفرنسية) التي تشاركه بطرق مختلفة وجبته المسائية:

«ترفع الروح قليلاً في الضوء المنكسر».

أو *«تسحب يديها من يديّ،*

وتتركني وحيداً، مثل ذلك اليوم بعد أن ذهبتِ»

(فندق كونتيننتال)

«*اليأس لا يوجد في وجه إنسان يمشي*»، هكذا كتب «ريدا» في مجموعته «بقايا باريس»: «*طالما هو يمشي حقاً، ولا يقف لكي يجادل أو يرثي نفسه أو يعتز بها*». إن توازن عملية التجوال بين الوعي الداخلي والوعي الخارجي، وأيضاً ذلك الوعي السائد، وكل واحد يضع الآخر في موضع مراجعة وضبط – هذا التوازن يساعد على شرح الطابع العام لـ «أنا» عند «ريدا». وقد قيل إن الشعراء في فرنسا، أكثر من أي بلد آخر، يميلون إلى التجمع في مجموعات من أجل الدعم المتبادل (أو لأن «السينيكز»[2] Cynics ينبغي أن يتمتعوا بضبط النفس). وعلى النقيض من ذلك فإن «ريدا» يمشي وحيداً – بمعنى الكلمة. هذا أكثر شيء لافت للنظر في محرر سابق عمل طويلاً في مجلة «Nouvelle Revue Francaise» ذات الأهمية المعروفة.

مرة أو مرتين أسبوعياً، يتناول «ريدا» الغداء مع شاعر صديق، لكن ولاءه وإخلاصه هما لكل إنسان؛ رجلاً كان أو إمرأة، بآلامه أو آلامها، بهواجسه أو هواجسها وببشريته أو بشريتها.

وعلى الرغم من أن معجم «ريدا» الشعري ينمو باتساع، فإنه لا يفقد أبداً حضور الكلمة المألوفة المنطوقة:

«ما أردته، هو أن أحفظ كلمات كل واحد،

عابر السبيل بين الآخرين، بعد ذلك: لا أحد (باستثناء

عصا الأعمى التي تنقر في كل ذاكرة)

لكي يمكن لكل واحد أن يقول: هل المقصود هو أنا، نعم إنه أنا الذي يتحدث،

ولكن بهذا التعديل الطفيل للموسيقى،

العابرة من خلاله، شاردة فيما يخصها».

(هذا ما أردت أن أحفظه..)

إن إحدى أهم المزايا اللافتة للنظر في شعر «ريدا» هي موسيقاه، فهو يجعل اللغة ترقص – كما يقول الشاعر والناقد الأدبي «جان ميشيل مولبوا» – باللعب على المقاطع اللفظية، مثل عازف البيانو في موسيقى الجاز. اهتمام «ريدا» بموسيقى الجاز يؤكد أنه إذا كان الشعر الفرنسي باقياً، فإن بقاءه ليس بفضل المؤتمرات والشهادات أو اختلاف الطليعيين، ولكن فقط عن طريق الرجوع إلى أهم ما يميزه عن معظم النثر، أي الإيقاع، وبأسلوب أفضل «الموسيقى «Swing». وبالنسبة لـ «ريدا» فإن موسيقى الجاز ليست مجرد تشابه جذاب، لكنها أسلوب شامل للتعبير. في الجمل الطويلة المعقدة التي ترتبط أجزاؤها عن طريق حروف العطف، تنمو القصائد عن طريق القدرة الترابطية على الارتجال. أما الملاحظات الجانبية والاستطرادات غير المتوقعة – غالباً ما توضع بين أقواس – فإنها تضيف بعداً من الطباق (فن مزج الألحان). بعد ذلك هناك تأثير الترخيم من جرهاء بناء الجملة المقلوب أو المقتضب.

علاوة على ذلك، فإن أعمال «ريدا» بها «توليفة» قوية من التكثيف واللامبالاة والحزن والبهجة، التي يربطها المرء بموسيقى الجاز. كما أن الأفعال عادة ما تكون في الزمن المضارع أو الماضي الناقص، مما يعطي القصائد رنيناً باقياً - تلك الصفة التي هي أيضاً طريقة تفكير تيار وعي «التجوال».

انتهت جلستنا، وأوشكنا أن نغادر المقهى ونتوجه إلى «جزيرة المدينة Ile de la cite». انتقل الحديث إلى موضوع «باريس» - البارزة ثانية في عملين نثريين طُبعا هذا العام (2001).

في رد على السؤال المحتوم، يبتسم «ريدا» ويهز كتفيه قائلاً: «أنا أكتب عن باريس لأنها المكان الذي أعيش فيه، وكان يمكن أن يكون مكاناً آخر، مثل «ستراسبورج» - حيث ابنته (وهي واحدة من ثلاثة أبناء) تقيم. «أنا لست باريسياً - ذكّرني قائلاً ذلك - أنا من خارج العاصمة». لكن سنوات، بل عقوداً من التجوال في شوارعها قد أعطته حميمية نادرة مع المدينة، بخصوصياتها وتناقضاتها وتجلياتها. (وبينما نحن نعبر نهر السين، كان يفكر في أن لون الضباب الكثيف المميز له، دائماً ما أفلت من محاولاته لرسمه). وعلى الرغم من أنه ضيف شبه دائم على الاحتفالات الشعرية خارج فرنسا، فإن البلاد الأجنبية لا يمكنها إغراؤه، خاصة - كما يقول - عندما يكون هناك تنوع واختلاف كبير جداً داخل أي من تلك البلاد.

يضاف إلى ذلك؛ أنه لا يشعر بالحاجة إلى تشغيل التلفزيون أو الراديو، فالصفحات الأولى من الصحف المعروضة بالأكشاك - كما يوضح هو بغمزة عين - تعطيه خلاصة الأحداث الجارية.

على الجانب الآخر فإن مجال استكشافه الشعري لا يعرف حدوداً، وسلسلة الكتيبات - المبهجة في إخراجها والمزودة بالرسوم التوضيحية - التي ينتجها «للمتعة»، والتي توزع على الأصدقاء، قد ميّزت ترجماته - المصقولة والمقنّعة - لقصائد «بروبرت فروست» العديدة.

أحدث الأعداد عنوانه «أغنيات الحب الأسود Chansons de l'amour noir» وهو عبارة عن تركيبته التي لا يتعمد جديتها من أغاني الحب التقليدية، حيث الفناء يندس بين السطور المبهجة المكتوبة ببراعة.

من النادر أن يلتقي المرء بشاعر من هذا الطراز الرفيع، والذي يمكنه أن يتقلّد عبقريته بيسر شديد. «*ولكن ما هو الشعر بعد ذلك*» - كتب «جاك ريدا» - «*إن لم يكن الحياة ذاتها؟! يوم يمر على ما يرام، والآخر لا. ولكل منهما خطوته الصغيرة السريعة نحو نهايته، وربّه، وشفا كارثته*».

الهوامش

1) شاعر فرنسي معاصر، من مواليد 1923، صدر أول دواوينه سنة 1953. بدأ حياته الشعرية مهتماً بالسريالية، ويهتم مشروعه الشعري حالياً بالعلاقة بين الشعر والمسرح.. أصدر عشرة دواوين شعرية والعديد من الأعمال النثرية. (المترجم).

2) هم الأشخاص الذين يعتقدون أن الآخرين ليسوا مهتمين سوى بأنفسهم، وبالتالي فإنهم يشكون في أن هؤلاء الآخرين خيّرون. (المترجم).

❖) Culturalisme مدرسة (أو اتجاه) إنتروبولوجية أمريكية معاصرة تحاول تحويل طروحات التحليل النفسي الفرويدي باتجاه تحليل اجتماعي أكثر منه بيولوجياً.

❖❖) من المنبوذ المتروك لحاله وبمعنى ديني: الـ déréliction هي حالة من تخلى عنه الله. (المترجم).

❖❖❖) الانتقائية أو التلفيقية – Eclectisme، مصطلح فلسفي يعني السكون المكون من مجموعة أفكار وعوامل مذهبية تنتمي إلي مدارس فلسفية مختلفة. (المترجم).

– جميع الترجمات عن الفرنسية في هذا المقال تمت بواسطة «جيني فيلدمان».

– «جيني فيلدمان» تعد لإصدار مجموعة من أشعار «جاك ريدا» مترجمة إلى الإنجليزية.



التحليل البلاغي

رولان بارت

ترجمة عبدالعزيز السراج

1 - تقديم:

من المعروف أن البلاغة منذ أرسطو، كانت في دراستها لأنماط خطابية محددة (الخطاب التداولي، والخطاب القضائي والخطاب الشعري) تبئر اهتمامها على وسائط إقناع المخاطب بصحة قضية ما. غير أنها لم تثبت أن فقدت مع البلاغيين الجدد هذه الخاصية الذرائعية المباشرة باتخاذها الخطاب الأدبي موضوعاً امتيازياً لها، وخاصة الخطاب الشعري.

وقد يبدو للبعض أن الحديث عن بارت ضمن زمرة النقاد البلاغيين الجدد أمر غير وارد، لكن العارفين بالمسار الفكري والأدبي لهذا الرجل يدركون أنه ساهم إلى جانب نقاد آخرين (م. رفاتير، ج. كوهن، ج. جنيت، ر. جاكوبسون...)، في بناء بلاغة جديدة، قائمة على مفاهيم بنيوية. حيث «لم تعد الظواهر البلاغية مجرد أسلوب للزخرفة والتزيين، بل أصبحت ممارسة فعلية بنيوية، في بناء النصوص الأدبية والشعرية. ولم تعد مجرد قوالب جاهزة، وصيغها مكتملة، تتكرر على الألسن، بل أداة خلاقة، ذات فعالية كبرى في إنتاج النصوص.

في هذه الرؤية الجديدة، اتجه الاهتمام إلى دراسة كيفية اشتغال المجازات والتشبيهات والاستعارات، وإلى طرق تعاملها مع مختلف الظواهر والأشياء[1].

هكذا وجدنا بارت يجنح إلى البحث عن تحليل بلاغي جديد، قائم على مفاهيم بنيوية، من أجل إيجاد «بلاغة جديدة» تدرس المستوى الإيحائي في الخطاب. حيث كتب سنة 1964 في هامش مقال له عن «بلاغة الصورة»، «ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية (...) وسيكون حينئذ من الممكن وضع بلاغة عامة أو لسانية لدوال الإيحاء، صالحة للكلام والصورة، والحركة»[2].

على أنه في مقال «مختصر في البلاغة القديمة» ينظر إلى البلاغة باعتبارها الحقل «الإيحائي للغة»[3]، الذي يحوِّل التعبير

اللغوي بواسطة المحسنات «من صورة إلى صورة»[4]، ليؤسس مفهوم الأدب كلغة تتميز بالعدول عن لغة التواصل، وذلك من أجل مقاربة العناصر اللسانية وغير اللسانية (السرد، الجسد، الموضة، الصورة، الأسطورة...). وأخيراً كخلاصة لكل ما سبق لن نبالغ إذا قلنا إن مساءلة بارت للبلاغة القديمة، ساهمت بشكل واضح في بلورة مفهومه للأدب ونواته العنيدة الكتابة. حيث نجده يلح على امتزاج البلاغة بالأدب، «كتقنية للتواصل وحدود للأدب نفسه، إنها البعد العشقي للكتابة»[5].

2 - نص الترجمة[*]:

يكتسي مفهوم «الأدب» معنى مزدوجاً: فهو «مؤسسة» من حيث دلالته على كافة الإجراءات والممارسات التي تنظم تداول الكُتَّاب في مجتمع معين، أي الوضع الاجتماعي والإيديولوجي للكاتب وأشكال التوزيع وشروط الاستهلاك وأحكام النقد. وهو «نتاج» باعتبار تكونه أساساً من رسالة لغوية مكتوبة من نوع خاص. وهذا المعنى الثاني هو ما سيستأثر باهتمامي، بحيث سأعنى بحقل لم يتم ارتياده بالمقدار الكافي (رغم قدم اللفظ الدال عليه)، وهو حقل «البلاغة».

إن النتاج الأدبي يشمل مجموعة من العناصر التي لا يختص بها الأدب وحده. وحسبي أن أشير إلى عنصر واحد منها يسمح لنا تطور تقنيات التواصل الجماهيري بملاحظته

دون مراء في الأفلام السينمائية والأشرطة المصورة وربما أيضاً في الأخبار الصحفية التافهة، أي في أشكال تعبيرية غير الرواية. وهذا العنصر هو الحكاية أو القصة. فثمة بالفعل شكل حكائي مشترك بين فنون مختلفة بدأ المهتمون اليوم يحللونه بمناهج جديدة مستوحاة من فلاديمير بروب (Valadimir propp) غير أن الأدب يتميز عن هذه الفنون بحيازته لخاصية تحدده جوهرياً، وهي أنه «لغة»، ولقد سعت المدرسة الشكلانية الروسية إلى تفحص هذه الخاصية، واسمة إياها باسم «الأدبية» (literaturnost)، وهو ما يدعوه رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) «الشعرية» (La poétique)، ويقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن هذا السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لغوية ما عملاً فنياً؟ وهذه الخاصية هي ما سأفضل دعوته بـ «البلاغة» (la rhétorique)، وذلك تجنباً لكل تقييد قد يجعل «الشعرية» مختصة بالشعر، بحيث يصبح المقصود أحد مستويات اللغة المشتركة بين كافة الأجناس، سواء كانت شعرية أو نثرية وسيكون مدار تأملي التساؤل عن إمكان وجود تطابق أو تقابل بين المجتمع والبلاغة وعن شروط ذلك.

لقد تم قديماً، وإلى غاية القرن التاسع عشر، تعريف البلاغة تعريفاً وظيفياً وتقنياً في آن واحد: فهي فن، أي جملة من المتطلبات التي تسمح إما بالإقناع وإما - وهذا أمر لاحق - بإجابة البيان. ومن البدهي أن تجعل هذه القصدية المعلنة من البلاغة مؤسسة اجتماعية، بحيث تصبح العلاقة الرابطة بين

أشكال اللغة والمجتمعات - وهذه مفارقة - أكثر مباشرية من العلاقة الإيديولوجية بحصر المعنى. ففي بلاد اليونان القديمة، تولدت البلاغة بالذات من دعاوى الملكية التي عقبت ابتزازات مغتصبي السلطة في صقلية القرن الخامس. وفي المجتمع البرجوازي، كان فن الحديث وفق قواعد معينة علامة على سلطة اجتماعية وإشارة إلى هذه السلطة في آن واحد. ألم تكن الشهادة التي كانت تكلل التعليم الثانوي للتلميذ البورجوازي تدعى شهادة البلاغة؟

ومع ذلك، فإن هذه العلاقة المباشرة (والتي تم استنفادها بسرعة) ليست ما سيسترعي انتباهي. فلئن كانت الحاجة الاجتماعية تولد بعض الوظائف، فإن هذه الوظائف، كما نعرف، تكتسب استقلالاً غير متوقع، ومن ثم دلالات جديدة، بمجرد شروعها في الاعتمال، أي في «التحدد» كما يقال الأمر يستوجب استبدال التعريف الوظيفي للبلاغة بتعريف آخر، وهو تعريف محايث، أي بنيوي، أو بتدقيق أكثر تعريف إبلاغي (Informationnel)، وهو ما سأقوم به الآن.

من المعروف أن أية رسالة (والنتاج الأدبي نفسه رسالة) تنطوي في كل حال على مستويين: مستوى التعبير أو الدوال، ومستوى المضمون أو المداليل، المتشكلة بحسب هذا النسق البسيط، يمكنها أن تصبح، بواسطة عملية تفكيك أو توسيع، مجرد مستوى تعبيري إجمالي، يصبح دليل الرسالة الأولى

مدلول الرسالة الثانية. والحاصل هو وجود نسقين سيميائيين متراكبين بشكل منتظم. وقد وسم هيمسليف (hjelmslev) النسق الثاني المتشكل بهذه الطريقة باسم «السيميائية الإيحائية» (Sémiotique connotative) (في مقابل الميتا–لغة، التي يصبح فيها دليل الرسالة الأولى مدلولاً، وليس دالاً للرسالة الثانية).

والحال أن الأدب، بصفته لغة، هو بكل بداهة سيميائية إيحائية. ففي النص الأدبي نسق دلالي أول هو اللغة (الفرنسية مثلاً) لا يعدو كونه دالاً لرسالة ثانية يختلف مدلولها عن مداليل اللغة. فإذا قرأت مثلاً هذه الجملة: Fait avancer les commodités de la conversation، فإنني أدرك رسالة ذات معنى حقيقي (dénotatif) تفيد الأمر بإحضار المقاعد المريحة (les Fauteuils). لكني أدرك كذلك رسالة ذات معنى إيحائي (connotatif) مدلولها هذا هو التحذلق في اللغة والتكيس في الأسلوب (la préciosité). ومن ثم، يمكن تعريف الأدب تعريفاً إبلاغياً بكونه نسقاً مزدوجاً، أي هذا معنى حقيقي معنى إيحائي. وفي هذا السنن المزدوج، فإن المستوى البين والنوعي، أي مستوى دوال النسق الثاني، هو ما سيكون «البلاغة» في حين ستكون الدوال البلاغية «الموحيات» (les connotateurs).

إن الرسالة الأدبية، معرفة هذا التعريف الإبلاغي، يمكن وينبغي إخضاعها لكشف نسقي بدونه لن يكون ممكناً أبداً

مقابلتها مع «التاريخ» الذي ينتجها، مادام أن الكينونة التاريخية لهذه الرسالة لا تكمن فقط فيما تقوله، بل كذلك في كيفية إنتاج مقولها هذا. صحيح إن اللسانيات الإيحائية (التي لا يمكن خلطها مع الأسلوبية القديمة، لأن هذه ظلت، بحكم دراستها لأدوات التعبير، منحصرة في مستوى الكلام، ولأن تلك، بحكم دراستها للأسنن (les codes)، انحصرت في مستوى اللغة لم توجد بعد. لكن بعض إشارات اللسانيين المعاصرين تسمح بتعيين وجهتين اثنتين على الأقل للتحليل البلاغي.

الوجهة الأولى، وقد خطط لها جاكبسون[6]، الذي يميز في كل رسالة بين ستة عوامل هي: المرسل والمرسل إليه والسياق أو المرجع والصلة والسنن ثم الرسالة ذاتها. وتطابق كل عامل من هذه العوامل وظيفة لغوية خاصة. ويجمع كل خطاب معظم هذه الوظائف. لكن ما يميزه عن خطابات أخرى هو هيمنة وظيفة معينة على باقي الوظائف. فإن كان التشدد مثلاً على المرسل، فإن الوظيفة المهيمنة تكون هي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. وإذا كان على المرسل إليه، تكون الوظيفة الإيحائية (الوعظية أو التوسلية) هي المهيمنة. وإذا كان على المرجع، يكون الخطاب إذا معنى معجمي حقيقي. وإذا كان علي الصلة (بين المرسل والمرسل إليه)، فإن الوظيفة الإفهامية تحيل على كافة العلامات المرصودة لصيانة التواصل بين المتكلمين. أما الوظيفة الميتا–لغوية أو التفسيرية، فإنها تفرض اللجوء إلى السنن. وإذا

تعلق الأمر أخيراً بالرسالة نفسها، أي بشكلها وبالمستوى الخارجي لأدلتها، فالخطاب يكون شعرياً بالمعنى الرحب للصفة. وهذه طبعاً حالة الأدب.

ويمكن القول إن الأدب، بنوع خاص، هو رسالة تحتفي بذاتها. ولا شك في أن هذا التعريف يسمح بإدراك السبب الذي يجعل الوظيفة التواصلية لا تستنفد العمل الأدبي، وأن هذا الأخير، برفضه للتعاريف الوظيفية الخالصة، يقدم لنفسه دائماً وكأنه قضية بينة (Tautologie)، طالما أن الوظائف الاجتماعية الضمنية للرسالة تبقى في النهاية خاضعة لوظيفتها البنيوية. غير أن تماسك وبيان الوظيفة الشعرية يمكنهما أن يتغيرا مع التاريخ. كما يمكن لهذه الوظيفة نفيها، ومن منظور تزامني، أن «تلتهمها» وظائف أخرى، وهي ظاهرة تقلص نوعاً ما نسبة الخصوصية الأدبية للنتاج الأدبي. لذلك، فإن تعريف (جاكوبسون) يتضمن بعداً سوسيولوجياً بما أنه يسمح بتقدير مستقبل اللغة الأدبية وكذا وضعها بالنسبة للغات غير الأدبية.

لكن بإمكان التحليل البلاغي للرسالة الأدبية أن ينهج وجهة أخرى، وهي ذات طبيعة توزيعية (distributionnelle). فمن المعروف أن قسماً كاملاً من اللسانيات لا يهتم اليوم بتعريف الألفاظ بمعانيها بمقدار ما يعرفها بالروابط النسقية (syntagmatiques) التي يمكنها أن تندرج فيها، وبتعبير آخر، فإن الألفاظ تترابط فيما بينها بحسب نوع من سلم الاحتمالية:

فكلمة «كلب» ترتبط بداهة بفعل «نبح» وليس بفعل «ماء» [مواء القطط]، رغم عدم وجود ما يمنع، تركيبياً، الربط بين فعل وفاعل. ويسمى هذا «الملء» النسقي للدليل أحياناً باسم «الحفز» أو «الوساطة» (la catalyse). والحال أن للوساطة صلة وثيقة بخصوصية اللغة الأدبية. ففي حدود ما (وهي حدود يتعين دراستها)، كلما كانت الوساطة غير قياسية، كان الأدب صريحاً. وبطبيعة الحال، وبالتقيد بالوحدات اللفظية، فإن الأدب لا يتعارض إطلاقاً مع الوساطة غير قياسية، ففي هذه الجملة: «السماء زرقاء مثل برتقالة» لا يوجد أي ترابط لفظي غير قياسي. لكننا إذا استندنا إلى مستوى أعلى من الوحدات، وهو بالذات مستوى «الموحيات»، فسنصادف دون عناء الاضطراب الوساطي، لأنه من الشاذ إحصائياً ربط كيان الزرقة بكيان البرتقالة.

لذلك يمكن تعريف الرسالة الأدبية بكونها، كما يرى ذلك بيير غيرو (Oierre Guiraud) عدولاً عن ترابط الأدلة. ومن الناحية العلمية، وعلى سبيل التمثيل، فإن الأدب، بالقياس إلى المهام المعيارية للترجمة الآلية، يمكن تعريفه بما هو مجموع الحالات التي يستعصي على الآلة حلها. وبغير هذا التعبير، يمكن القول إن الأدب بالأساس نسق إبلاغي باهظ ومع ذلك، فإذا كان الأدب باذخاً على نمط واحد، فإن ثمة أشكالاً عدة من اقتصاد البذخ يمكنها أن تتغير بحسب الأحقاب والمجتمعات. ففي الأدب الكلاسيكي، أو على الأدب المنتمي إلى الفترة غير

المتحذلقة، فإن الروابط النسقية تبقى في نطاق المعيارية على مستوى الدلالة المعجمية، ويكون المستوى البلاغي صراحة ما يتحمل العبء الثقيل للإبلاغ. وبخلاف ذلك، واستشهاداً بالأضداد، فإن الروابط في الشعر السوريالي تكون غير قياسية، والإبلاغ يكون باهظاً في مستوى الوحدات الأولية بالذات. هنا أيضاً، يمكننا دون حياد عن الصواب أن نأمل قيام التعريف التوزيعي للرسالة الأدبية بإبزار بعض العلاقات بين كل مجتمع واقتصاد الإبلاغ الذي يعينه هذا المجتمع لأدبه.

وهكذا، يكون شكل الرسالة الأدبية ذاته في علاقة ما بالتاريخ وبالمجتمع. لكنه علاقة خاصة وغير شاملة بالضرورة للتاريخ ولسوسيولوجيا المضامين. إن الموحيات تؤلف عناصر السنن، وصحة هذه السنن يمكن أن تتفاوت مدتها. فالسنن الكلاسيكي (بالمعنى الواسع للكلمة) امتدت شرعيته في الغرب قروناً عديدة طالما أن نفس البلاغة تتحكم في خطبة لسيسيرون (Cicéron) أو في موعظة لـ بوسويي (Bossuet). لكن الراجح أن هذه السنن قد طرأت عليها تغير عميق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، رغم أن بعض الكتابات التقليدية ماتزال إلى اليوم خاضعة لها. ولا شك في أن لهذا التغير صلة بأزمة الوعي البورجوازي. غير أن المشكل ليس في معرفة مدى عكس ذلك التغير لهذه الأزمة بطريقة القياس، بل في معرفة مدى تدخل التاريخ، إزاء نسق معين من الظواهر، ليبدل إيقاع حدوثها الزمني. بالفعل، فحين يتعلق الأمر

بالأشكال (وهذه طبعاً حالة السنن البلاغية)، فإن سيرورات التغير لا تتعلق بالتطور قدر تعلقها بالتنقل: فثمة نوع من الاستنفاد المتوالي للتغيرات الممكنة، والتاريخ مطالب بتبديل إيقاع هذه التغيرات، وليس تلك الأشكال نفسها. بل لعل ثمة نوعاً من الصيرورة الداخلية لنمو بنية الرسالة الأدبية تشبه تلك الصيرورة التي تنظم التغييرات التي تطرأ على الموضة.

وهناك طريقة أخرى لتقدير علاقة البلاغة بالمجتمع، وهي، إذا جاز القول، قياس درجة «صراحة» السنن البلاغية. فمن المؤكد أن الرسالة الأدبية للحقبة الكلاسيكية كانت تكشف عمداً عن دلالتها الإيحائية بما أن الصور البلاغية كانت تشكل سنناً قابلاً للنقل بواسطة التعليم (وهذا ما يفسر كثرة البحوث البلاغية في هذه الفترة)، وبما أنه لم يكن ممكناً إنتاج رسالة معترف بها إلا باستيحاء هذه السنن. ومن المعروف اليوم أن هذه البلاغة قد انفجرت. غير أن دراسة حطامها وبدائلها أو نواقصها بالذات كفيلة دون شك بإبراز تعددية الكتابات وبالاهتداء إلى الدلالة التي تحملها كل واحدة من هذه الكتابات في المجتمع. وهكذا يمكن أن نتناول بكيفية دقيقة مشكلة اختلاف «الأدب الجيد» عن الآداب الأخرى التي تكتسي أهمية بالغة خاصة في المجتمع الاستهلاكي. بيد أنه لا ينبغي، هنا كذلك، توقع علاقة تماثلية بين فئة من المستعملين وبلاغتها. فالأحرى والأنسب إعادة تشكيل نسق عام من الأسنن الفرعية (Les sous-codes) التي يتحدد كل واحد منها، في وضع

مجتمعي معين، بحسب اختلافه عن بقية السنون الأخرى أو انزياحه عنها أو تطابقه معها: فأدب النخبة وثقافة الجماهير، والحداثة والتقليد إلخ. كل هذا يكون صراحة أسنناً مختلفة تتموضع في نفس اللحظة، وحسب تعبير ميرولوبونتي (Merleau Ponty) في «منظومة تواجدية». وهذه المجموعة من الأسنن المتزامنة – التي اعترف جاكبسون بتعددها[7] – هي ما ينبغي دراسته. وبما أن السنن نفسها لا تعدو كونها طريقة معينة في توزع مجموعة مغلقة من الأدلة، فإن على التحليل البلاغي أن يتعلق مباشرة لا بالسوسيولوجيا بحصر المعنى، بل بسوسيولوجية المنطق أو سوسيولوجية أشكال التصنيف كما صادر عليهما دوركهايم (Durkheim) وموس (Mauss).

كانت هذه بإيجاز وتجريد الآفاق العامة للتحليل البلاغي. وهو تحليل لا يكتسي مشروعه أية جدة، ولكنه يستفيد من إمكانيات البحث والكشف المتجددة التي تتيحها له التطورات الحديثة للسانيات البنية. بل إنه تحليل يتطلب منه خاصة موقفاً منهجياً جديداً، لأن الطبيعة الشكلية للموضوع الذي يريد دراسته (أي الرسالة الأدبية) تستوجب وصف السنن البلاغية (أو الأسنن البلاغية) على نحو محايث وشامل قبل إقامة أية علاقة بين هذه السنن أو هذه الأسنن والمجتمع والتاريخ اللذين ينتجانها ويستهلكانها.

الهوامش

1) أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية: «دراسة في مستويات الخطاب الشعري»، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ص: 4.

2) Barthes (R): Rétorique de l;image. Communication N° 4, 1964, p. 50.

3) Barthes (R): L'ancienne rhétorique. Aide-méoire (in) l'aventure Sémiologique, Ed. Du Seuil 1985, p 165.

4) Varthes (R): Ibid p. 94.

5) Barthes (R): Essais critiques, Ed. du Seuil, p. 14.

❖) هذه ترجمة للفصل المعنون بـ: L'analyse rhétorique من كتاب Roland Barthes الصادر بعد موته بعنوان: «Le bruissement de la langue» منشورات Seuil باريس، 1984، ص 147-181.

6) "Essais de linguistique général", paris, Ed. de Minuit, 1963, chap. XI.

7) Ibid, p. 213.



الرواية الصينية في التسعينات إلى أين؟

ترجمة الزهرة رميج

ساهم في مناقشة هذا الموضوع خمسة نقاد صينيين مشهورين هم:

- الناقد لي دا: مدير مساعد بمكتب دراسات الإبداع لجمعية الكتاب بالصين. وهو من قام بتنشيط هذا النقاش.
- الناقد باي هوا: يعمل بدار النشر للعلوم الاجتماعية بالصين.
- الناقد وانغ بيشانغ: مدير مساعد بشعبة الفنون والآداب بيومية «الشعب».
- الناقد يو بيجي: يعمل بمكتب دراسة الإبداع بجمعية كتاب الصين.

- الناقد بان كي كسيونغ: محرر باليومية الاقتصادية.

تقديم لي دا:

ها نحن على أبواب القرن المقبل، والمجتمع يتقدم بدافع عوامل مختلفة من بينها الأدب الذي عرف خلال التسعينات تغييراً جذرياً - وإن جاء تدريجياً - بالقياس إلى مرحلة الثمانينات، سواء على المستوى البيئي الإيكولوجي ومفاهيم الأدب ووظائفه وذوق العصر أو على مستوى الوعي الإبداعي وتطور إمكانات الكتاب وازدهار أو انحطاط بعض الأجناس الأدبية. إن عالم الأدب الحالي يبدو زاخراً بالعديد من الظواهر الجديدة التي علينا أن نبذل مجهوداً كبيراً لفهمها عن طريق تبادل وجهات النظر. وهذا ما يهدف إليه هذا النقاش.

1 - أدب التسعينات:

❖ لي دا:

في التسعينات عرف الأدب، ظاهرياً، تراجعاً فيما يخص «الأدب» النقي. ذلك أنه يتجه بطريقته الخاصة نحو التعدد. يظهر هذا جلياً بالمقارنة مع أدب الثمانينات الذي كانت الهيمنة، في أي مرحلة من مراحله، للوعي المركزي أو الفكرة المركزية

داخل المدارس الست الكبرى وهي: مدرسة المرارة، المدرسة الماضوية، المدرسة الإصلاحية، المدرسة الباحثة عن الجذور الثقافية، المدرسة الطلائعية والمدرسة الواقعية الجديدة. لقد ظهرت هذه المدارس – ماعدا المدارس الطلائعية – في ظروف محددة إذ تمثل كل منها مرحلة من مراحل التطور الإبداعي. ذلك أنها كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسياسة والاقتصاد وتهدف إلى تعليم شيء ما. غير أن هذه الوضعية اختلفت تماماً في مطلع التسعينات حيث أصبحت الرواية جد متعددة منها: الواقعية والطلائعية والهادئة والساخرة والمؤلمة والمتشددة. ولوحظ ازدياد الميل إما إلى التسلية وإعادة الخلق أو إلى تصوير القدرية الوجودية مع اتخاذ مسافة ما تجاه الموضوع المطروح. في الثمانينات كانت الهيمنة للقصص والمحكيات، التي على ما يبدو، تمثل التيار السائد في أدب هذه المرحلة. أما في التسعينات، فقد أصبحت الهيمنة للتنوع. وهذا ما استقطب الكثير من القراء. كما عرفت الرواية صعوداً مدهشاً. خلال الثمانينات كان «الأدب النقي» يتميز بوضوح عن «الأدب السوقي» مثلما يتميز كتاب هذين النوعين من الأدب. أما اليوم، فإننا نجدهما يتداخلان ويلتحمان ببعضهما البعض لدرجة أنه أصبح من الصعب تصنيف بعض أحسن المبيعات من «الأدب النقي» وكذلك بعض الأعمال التي تعتمدها السينما والتلفزة. ذلك أن الكثير من روايات «الأدب النقي» يستمد طرق الكتابة

والمواضيع وتقنيات التشويق من «الأدب السوقي». لكن، ما يثلج الصدر أن الأدب الجاد لايزال، على العموم، يحتل مكانته المرموقة رغم ازدهار «الأدب السوقي». وعلى أي، فحين يضعف إدراك فكرة التعليم، نجد الكتابات، من المنظور الجمالي، تتجه نحو الأحاسيس. ومن هنا بالضبط تأتي شهرة النصوص النثرية.

والسؤال المطروح هو: لماذا تخلى العديد من الكتاب المتقدمين في السن عن الأنواع الأدبية بينما أصبحوا نشيطين في مجال النثر؟ إنهم يمتلكون التجارب الغنية والمعارف الواسعة والعميقة والذوق الأدبي الرفيع وهذا هو ما ننتظره منهم. إن النثر شكل حر للتعبير عن تطلعات الإنسان المعاصر، لكن «النفعية» أضعفت قيمة المعلومة في التحقيقات وعمقت طابعها التسجيلي. ذلك أننا أصبحنا نساير حاجيات السوق، وإن كان الكثير من الكتاب قد توصل بعد تجربة عشر سنوات إلى الوعي والنضج الفكري وتخلوا عن الاستخفاف والاستعجال، وهم اليوم يعيشون حالة انسجام روحي. فالكثير من الكتاب الشباب ومتوسطي العمر يهتمون أكثر فأكثر بعمق الأفكار وجودة التقنيات. ويلعب القراء المتميزون والنقاد المتنورون دوراً مهماً جداً باعتبارهم وسطاء ضروريين. لذا، فإن مقومات ثقافية جديدة وأدبية متنوعة تتلاءم ومرحلة «اقتصاد السوق» سائرة في طريق التكوين.

بان كيكسيونغ:

هذا صحيح. ففي المنتصف الأول من الثمانينات، في عهد «الأدب الجديد»، كان بالإمكان عموماً، أن نلخص اتجاه الإبداع الروائي في بضع جمل فقط. في حين لم يعد من السهل القيام بذلك في المنتصف الثاني منها. وأصبح الأمر أكثر صعوبة في التسعينات. لذا يمكن القول بأن الرواية لم يعد لها اتجاه محدد خلال هذه المرحلة. فلكل كاتب طريقته الخاصة. مما يجعل الكتابات متنوعة جداً. هذا الميل إلى التنويع، في رأيي الشخصي، يعتبر أمراً طبيعياً ومؤشراً على تطور الرواية.

وانغ بيشانغ:

عموماً، يتجه الأدب الجاد إلى استعادة تفوقه ومكانته السابقة. ورغم أنه من الصعب على الأدب أن يمارس تأثيره، إلا أن الرواية تبدو حافلة بالوعود في الفترة الأخيرة وهو ما لم يحصل منذ سنوات. فقد رأينا في البداية ظهور روايات للواقعية الجديدة وبعدها الروايات التي تتناول الحياة الطلابية سواء داخل الصين أو خارجها والتي أثارت اهتماماً واسعاً. وأخيراً «الروايات الأنهار»(*) التي ظهرت بغزارة سواء أكانت روايات ثقافية تتمحور حول العادات والأعراف أو روايات اجتماعية حول الوجود الإنساني أو روايات طلائعية أو تاريخية أو تحقيقات. ولا تخلو الساحة الأدبية من الروايات الجديدة.

ذلك أن الذوق الجمالي لدى القراء تغير وازداد جودة على حساب القراء المتهافتين على ثقافة «الإصلاح السريع» و«ثقافة الاستهلاك». كما أن التطور الجيد للرواية يعود الفضل فيه إلى الناشرين الذين يكرسون أنفسهم «للأدب النقي».

باي هوا:

عرف أدب «المرحلة الجديدة» تغيرات غير متوقعة خلال التسعينات. ما يطبع هذه المرحلة هو أن النزعة الإنسانية وأدب التجريب الذي يهدف إلى البحث، انسحبا من الساحة الأدبية في هدوء. وحل محلهما تصوير الحياة الإنسانية وتطورها، وأصبح الاهتمام منصباً على الحكايات والشخصيات. وأمام هذه الحقيقة الأدبية الجديدة اقترح بعض النقاد مصطلح «ما بعد المرحلة الجديدة». وأنا أتفق معهم لأن هذا المصطلح يؤكد العلاقة الوطيدة بين أدب التسعينات و«أدب المرحلة الجديدة» مع التأكيد على اختلافهما. وبعبارة أخرى، فإن «أدب ما بعد المرحلة الجديدة» نشأ انطلاقاً من «أدب المرحلة الجديدة» مع تطوير نقط الاختلاف بينهما. فمن الناحية الجمالية، يبدو أن قضية الموضوع تتجه نحو الاختفاء. ومن ناحية الوظيفة الفنية أصبح الاهتمام منصباً على الحكم الجمالي. وينعكس هذا الميل الجمالي أيضاً على روايات الواقعية الجديدة في التسعينات والروايات التاريخية الجديدة وكتابات وانغ سوو التي تصور الحياة اليومية للناس.

يو بينجي:

لا تخلو السنوات الأخيرة من الروايات والقصص والمحكيات الجيدة كما أن الأعمال التي ينطلق بها الكتاب الجدد تتجاوز غالباً من حيث قيمتها الأعمال التي أدت إلى شهرة الكتاب المبتدئين في المرحلة الجديدة. إنها ظاهرة طبيعية وحتمية. ولن يحقق هؤلاء المجد الذي حققه أسلافهم. لقد غير التاريخ مجراه. فنحن نعيش مرحلة براغماتية. لذلك لا يمكن انتقاد الركود الحالي بناء على أمجاد الماضي. ولا انتظار حدوث نفس الازدهار. ما يجب دراسته هو هذه المرحلة التجارية الخاصة. بما أن متطلبات الحكم الجمالي تتلاءم ومتطلبات الحياة اليومية، فكيف يمكن إذاً الجمع بين التطلع إلى الجمال والبحث عن هذه القيمة الملموسة في الحياة اليومية المعاشة؟ من هذا المنظور، نجد الرواية الحالية إما تبحث عن الهدوء في الماضي أو تتلمس الخطى نحو المستقبل. إنها تبحث عن التوازن وسط مجموعات من المتناقضات للوصول إلى مخرج جديد.

2 - وضعية الأدب:

❖ وانغ:

لم يعد الأدب في السنوات الأخيرة قادراً على تحمل صدمة الموجة الاقتصادية الكبرى، إذ اتجه اهتمام القراء نحو

«الأدب السوقي». ذلك أنه من الصعب تطور «الأدب النقي» في ظل هيمنة ثقافة الاستهلاك والميل نحو السوقية.

❖ لي:

إن تجربتي الطويلة في مجال الأدب تجعلني أواكب، عن قرب، التحولات الأدبية. وهذا ما يجعلني أقول إن الأدب رغم مروره بوضعية صعبة، إلا أن السوق الأدبي الصيني يبقى الأكبر من نوعه في العالم، والقراء الصينيون الأكثر عدداً أيضاً. أشعر أن الأدب ينتظم خلال التسعينات، باحثاً عن صورة جديدة مليئة بالحيوية. وإذا كان الأدب قد حدد إنجازات مهمة في الثمانينات بتخليه عن ضيق الأفق والمصلحة السياسية والدور التوجيهي، وبعودته إلى وضعيته الأصلية، فإن أدب التسعينات رسم لنفسه صورة مستقلة في مواجهة التحولات الكبرى للبيئة الثقافية واقتصاد السوق.

إن الكثير من الكتاب يدعون إلى ضرورة تكييف الأدب مع اقتصاد السود. وهم محقون نوعاً ما، لأن اقتصاد السوق المتطور هو مشتل الحضارة الحديثة، ولكن الأدب الذي تكمن مهمته في ترجمة الوعي الجمالي والتعبير عن التطلعات البشرية، سيجد نفسه، إذا ما خضع لهذه الحاجة فقط، يضيع نفسه بنفسه.

❖ بي:

إن الأدب، وخاصة منه «الأدب النقي»، يمر بوضعية حرجة. وهذا واقع يعرفه الجميع. لذا يجب فحص هذه الوضعية من زاويتين. من جهة، لأن الأدب مارس تأثيره في مناسبات عديدة، أصبحت الفكرة السائدة هي أن الأدب الجيد يجب أن يترك صداه وأن يكون معاوضاً من طرف الشعب في كل أنحاء البلاد. وهذا خطأ فادح، لأن العوامل التي جعلت هذا الأدب مشهوراً ليست في واقع الأمر «أدبية محضة». إن وظيفة الأدب الأساسية تتمثل في تمكين القارئ من إرضاء ذوقه الجمالي وتثقيف نفسه. وكل مبالغة في تضخيم دور الأدب تعتبر غير طبيعية. من هذا المنطلق يعتبر الركود الأدبي النتيجة الحتمية لعودة الأدب إلى وضعه الطبيعي. ومن جهة أخرى يتعين على الأدب، ليس فقط أن يواجه صدمة اقتصاد السوق - التي لم يسبق لها مثيل - وإنما أن يعاني من تأثير بعض الأفكار بحيث لم يعد قادراً على تقييم كل مزاياه. أعتقد أنه يجب العمل على تحسين البيئة الثقافية الداخلية والخارجية وتشجيع ظهور كتاب يحركهم الفكر المستقل لكي يخرج الأدب من مأزقه.

3 - حول الواقعية الجديدة:

❖ لي:

أعتقد أن الواقعية الجديدة في طريقها إلى الزوال. لقد

وصلت القمة ما بين 1987 و1990. أما حالياً، فإن الرواية تتجاوز هذا الاتجاه القديم. لقد ظهرت «الواقعية البسيطة» المتميزة بحس جمالي أكبر والتي يتم فيها تصوير الحياة اليومية للناس البسطاء بدل تصوير الوجود الإنساني. فالكثير من القصص يسعى إلى تصوير البوادي والمدن والتاريخ والدول الأجنبية والمناطق الاقتصادية الخاصة. هناك علامتان تميزان «الواقعية البسيطة» عن «الواقعية الجديدة». العلامة الأولى تتمثل في كون الاهتمام الذي كان منصباً من قبل على الوجود الإنساني ومفاهيم الحياة المستقرة نسبياً قد تحول إلى وصف الحياة اليومية ورصد تحولاتها التافهة. والعلامة الثانية هي الأهمية التي أصبحت تعطى للشخصيات الواقعية ولاستقلالية الحياة بدل الشخصيات النمطية، وإن كانت ملامح النمطية لم تلغ تماماً كما لم يلغ منطق إصدار الأحكام حول الإنسانية. وبدل البحث عن الجذور الثقافية وعن سر الوجود الإنساني أصبح الاهتمام منصباً أكثر على المشاعر العفوية للشخوص تجاه الأشياء التافهة. هذا هو التطور الحديث للذائقة الجمالية عند القصاصين والروائيين.

❖ بان:

فيما يخص ازدهار الواقعية الجديدة في الرواية والقصة والمحكيات الصادرة في السنوات الأخيرة من الثمانينات والتي

تطورت في التسعينات، يمكنني تلخيص وجهة نظري في ثلاث نقط.

الواقعية الجديدة ليست مصطلحاً نظرياً محضاً، إذ لو اعتبرناه كذلك لوجدنا ثغرات كثيرة على المستوى النظري. إن جوهر هذا المصطلح وانطلاقه يظلان غير محددين. لذلك لا يمكن تحديد هذه الظاهرة الأدبية بكل دقة. وأنا أتقبل هذا المصطلح فقط لكونه مستعملاً ويسهل عملية التواصل.

يجب التمييز بين نظرية الواقعية الجديدة والتطبيق الإبداعي. فرغم أن الواقعية الجديدة تحاول أن تشمل العملية الإبداعية إلا أن هذا المجهود لم ينجح إلا نسبياً. إذ نجد الظواهر الإبداعية أكثر غنى وتعقيداً مما تلخصه نظرية «الواقعية الجديدة».

إن الأعمال الروائية المحسوبة على «الواقعية الجديدة» هي في الواقع متنوعة جداً. إذ إن أعمال الكتاب الواقعيين لا تختلف فيما بينها وحسب، بل وتختلف كتابات الكاتب الواحد نفسه. بحيث لا يمكن حصرها كلها في خانة واحدة هي «الواقعية الجديدة».

❖ وانغ(*):

«الواقعية الجديدة» مصطلح عائم جداً، غير أن هناك

إجماع في الرأي على الاعتراف به كواقع أدبي نظراً للنتائج المحصل عليها. لكن على المستوى النظري لاتزال النقاشات مستمرة. أعتقد أن «الواقعية الجديدة» تتلاءم مع التوجه الثقافي للعصر، وهذا هو السبب في كونها موضوع نقاش. فأمام مرحلة تتحول فيها باستمرار الأفكار والقيم والسلوكات والبحث عما هو روحي، هناك المزيد من حرية في اختيار نمط الحياة من جهة، وعدم قدرة الناس على تحمل المعاناة النفسية كما في الماضي من جهة أخرى. والحياة عندما تكون في قمة التحول تؤدي إلي عدم الاستقرار. إنها ظاهرة تناقضية هامة جداً. لقد أصبحت المنافسة في تزايد مستمر ومستوى الحياة يتنوع وإيقاع يتسارع أكثر فأكثر. بينما تتجه ذائقة الناس أكثر فأكثر نحو السوقية والبساطة. إن الثقافة الرديئة، كثقافة «الإصلاح السريع» وثقافة «الاستهلاك»، أصبحت هي الموضة السائدة. وأمام هذه الوضعية يجد الكتاب أنفسهم أمام خيارين لا ثالث لهما. فإما الانصهار في الرداءة أو التميز عنها. في الحالة الأولى نلاحظ تزايد عدد قراء الكتابة السوقية وعدد الكتاب الملتزمين بهذا النوع من الكتابة. في الحالة الثانية نجد كتاب الواقعية الجديدة يركزون على الطابع الواقعي للأدب بتجسدهم لظاهرة التنوع ومقاربتهم للواقع الثقافي للعصر. إن روايات «الواقعية الجديدة» تتكيف، في الواقع، مع ذوق القراء المعاصرين. لقد ورثت روح الأدب الواقعي التقليدي باقترابها من الحياة اليومية على مستوى المضمون وبتوافقها مع الثقافة

الشعبية من الناحية الروحية. ولهذا فالواقعية الجديدة التي لا تمتلك أي جديد لا يمكنها أن تصبح نظرية قائمة بذاتها، خاصة وأن رواياتها تفتقر إلى الروح الفلسفية والميتافيزيقية. ومع ذلك فالكتاب الواقعيون الجدد ينتمون بحكم الواقع إلى الإبداع الأدبي المعاصر. ورغم أن الواقعية الجديدة لم تحصل على نجاح باهر إلا أنها تبقى مقبولة لفترة من الزمن.

من جهة أخرى، أعتقد أن انتشار روايات الواقعية الجديدة يعكس حنين الثقافة المعاصرة إلى الروح الكلاسيكية. ذلك أن العمق الإنساني للروايات الواقعية الجديدة يرتكز على الأخلاق والثقافة التقليدية الموروثة مع الاختلاف عنها من حيث طريقة التفسير التقليدية. فمثلاً، حسب النظرة التقليدية، نجد البطل يتعاطف مع الضعفاء، يعاقب الشرير ويدافع عن الخير. وينال كل واحد جزاء ما يقوم به من أفعال. بينما نجد الرواية الواقعية الجديدة تلجأ إلى وسائل مختلفة تماماً. إذ تبدو ملامح الشخوص ومصائرهم غير ثابتة. والحياة غرائبية وبدون منطق. وإن كان التجسيد الثقافي يبقى هو نفسه. حالياً تعرف الرواية الواقعية الجديدة تراجعاً ملحوظاً. فأمام الإغراء القوي لثقافة السينما والتلفزيون نجد بعض الكتاب الواقعيين الجدد يغازلون من حين لآخر «الكاميرا». يضحون بالتصوري لصالح الواقعي وبالمضمون لصالح الشكل. إذ لم تعد هناك حساسية كبرى تجاه جودة الأعمال الروائية. لقد اتبعت الواقعية الجديدة في

تجسيدها للحياة اتجاهين هما: البحث في الحياة المعاصرة والعودة إلى التاريخ. والملاحظ أن روايات الاتجاه الثاني في تزايد مستمر. فالكتاب، ببحثهم عن العلاقة بين التاريخ والعصر الحاضر، يسعون إلى الكشف عن الضرورة التاريخية للحياة الإنسانية وأن يضعوا شخوصهم في النفق الطويل للتاريخ والثقافة، خالقين بذلك عدداً كبيراً من الروايات التاريخية الجديدة.

❖ باي:

من الواضح أن «الواقعية الجديدة» التي ظهرت أواخر الثمانينات كإجراء واقعي جديد يهتم بتصوير الحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها، قد عرفت تطورات جديدة خلال التسعينات. في البداية كان الكتاب الذين يمثلون هذا الاتجاه أمثال فانغ فانغ وشي لي وليو زينونغ، يعبرون بطريقة متميزة عن الأحاسيس المختلفة تجاه الحياة. لكن هؤلاء الكتاب أنفسهم أصدروا أعمالاً جديدة لم تعد تصور حياة الناس البسطاء وإنما تعالج الأجواء الثقافية والبيئة المحيطة بالإنسان؛ مما أضاف إلى الواقعية الجديدة مميزات أخرى.

إن دلالة ظهور وتطور «الواقعية الجديدة»، في رأيي، لا تكمن فقط في كونها مدرسة جديدة وإنما في كوننا استطعنا التوصل إلى تغيير المفاهيم القديمة للواقعية بفضل ممارسة

فنية ناجحة. كما أن «الواقعية الجديدة» لها تأثير قوي على كافة الأوساط الأدبية المعاصرة. وهذا ما يثير الانتباه إلى الإمكانات العديدة التي تتوفر عليها وإلى كيفية تعامل الفن مع الحياة كما هي.

❖ يو:

من جهتي أعتقد أن بالإمكان رؤية أسباب ظهور «الواقعية الجديدة» من زاوية أخرى. في السنوات الماضية عندما كانت الرواية في أوجها، لم يكن هناك نقاش حول «الأدب السوقي» و«الأدب النقي» في مجال «الأدب الجاد». كل الآداب كانت تعبر آنذاك، بشكل مباشر عن أحاسيس الناس وعن الحياة في عمومياتها. وكانت الإبداعات تجسد نموذجاً جمالياً مناسباً وثابتاً نسبياً. فيما بعد، عندما تطور «الأدب النقي» متميزاً عن الأدب الشعبي والسوقي في بحثه عن الجديد والمختلف، ظهر اتجاه غير طبيعي ومبالغ فيه. فظهور الواقعية الجديدة والروايات التاريخية مكنت الرواية من التحاور بشكل أفضل مع الحياة من تصوير أحاسيس عامة الناس. وهذه العودة إلى التقاليد تعتبر في حد ذاتها ضرباً من الإبداع. فـ «الأدب النقي» وهو يراجع نفسه، انفتح على التقاليد وساهم بذلك في استكمال بناء الأدب عموماً.

4 - ظاهرة الرواية في التسعينات:

❖ لي:

لربما تستحق ظاهرة الرواية، في الظرف الراهن، اهتماماً أكبر. إذ خلافاً لما يعتقد، فإن التقنيات الروائية تزداد إتقاناً وبشكل سريع. لقد باعت إحدى المكتبات في يوم الأحد أربعة آلاف نسخة من رواية واحدة. وحسب صاحب هذه المكتبة، فإن أعمال «الأدب النقي» لاتزال تسيطر على السوق مادامت تتوفر على الذوق الرفيع وتكتب بطريقة جيدة. وهناك روايات أعيد طبعها مرات عديدة، أي أكثر من مائة ألف أو ثلاثمائة ألف نسخة. والسؤال المطروح هو: لماذا ينصب اهتمام القراء على الروايات في الوقت الذي نجد فيه وتيرة الحياة متسارعة ووسائل الترفيه منعدمة؟ الأكيد أنه بعد سنوات من التيه والاضطراب، هناك رغبة ملحة في إيجاد سند روحي وقراءة الروايات في جو هادئ. وتتميز الروايات الحالية، على المستوى الإبداعي، بميزتين رئيسيتين: بعضها تاريخي مثل الروايات الملحمية وبعضها الآخر ذاتي يتناول الكثير منها حكايات الحب والجنس.

❖ بي:

رغم أن الروايات كلها ليست من نفس النوع، إلا أن القراء

يتهافتون عليها. وهذه ظاهرة يجب على الأوساط الأدبية أن تفكر فيها بجدية. وهي في اعتقادي، تبين بأن بعض دارسي الأدب المتشددين لايزالون متشبثين بمهامهم في مواجهة صدمة اقتصاد السوق. وهو عمل أعطى ثماره. وهذا ما يدفعنا إلى التشبث ببعض الأمل الأدبي في ظل أزمة اقتصاد السوق. ومن جهة أخرى، تبين هذه الظاهرة بأن القراء لم يفقدوا بعد الذوق الأدبي، وأنهم لايزالون يتوقون إلى الأعمال الروائية الجيدة.

❖ وانغ:

إن الروايات تعرف حالياً انطلاقة كبيرة. فهي ذات جودة عالية بالمقارنة مع القصص والمحكيات. كما أنها سجلت المزيد من التطور مقارنة بما كانت عليه في الماضي. والجديد في الإبداع الروائي يتمثل في كون المستوى العام للروايات، الذي يعد هاجس الكثير من الكتاب، قد أصبح متوازناً، وأن الكثير من الأعمال اقتحمت ميادين جديدة في تعاملها العام مع الحياة والفن وذلك بقيامها بأبحاث جديدة. وبالرغم من كون المستوى الفني للكتاب ليس متوازناً، إلا أنهم بدأوا يعون تدريجياً أهمية البحث عن البنية الروائية والأسلوب. وأصبح الروائيون، على مستوى الثقافة التاريخية، يولون أهمية خاصة للتجارب والأحاسيس. ويركزون في تجسيدهم للتاريخ – الذي يعشقونه –

والحياة الإنسانية على عملية تطور الحياة والبحث عن القيمة التاريخية.

❖ بان:

أعتقد أن الروايات الصادرة في التسعينات تستحق تأملاً عميقاً، إذ لا تخلو هذه الروايات من أعمال واقعية جيدة. غير أن هناك أيضاً أعمال كثيرة لا يمكن تصنيفها ضمن الروايات الواقعية. هذا التنوع لم يكن موجوداً، بالتأكيد، في الإبداع للثمانينات. وبالرغم من عدم وجود روايات ناجحة جداً، إلا أن كل رواية تتوفر على خاصية أو عدة خصائص تميزها عن غيرها. وهذه الخصائص هي التي تكشف، أحياناً، عن تغيرات هامة في مسار الكاتب.

أمام هذا التنوع في الإبداع الروائي وتطبيق اقتصاد السوق، بدأت الأوساط الثقافية تعمل أيضاً على تحسين المظهر الخارجي للكتاب. ذلك أن العوامل التجارية السائدة لاتزال تشكل عائقاً يحول دون معرفة الجمهور للروايات المتنوعة جداً. وهذا يتطلب، أكثر من أي وقت مضى، نقداً أدبياً مستقلاً يكشف الحقيقة للقراء.



خمس قصائد

بول إلوار - فرنسا

1 - أحبك

لأجل كل النساء اللواتي لم أعرفهن.. أحبك
لأجل كل الأزمنة التي لم أعش.. أحبك
لأجل ريح الفضاء الواسع وريح الخبز الساخن
لأجل الثلج الذي يذوب... لأجل الزهور الأولى
لأجل الحيوانات الطاهرة التي لا يرغبها الإنسان
أحبك لأجل الحب
أحبك لأجل كل النساء اللواتي لم أحبهن قط

من يعكسني.. إن لم تكوني أنت لا أراني إلا قليلاً
بدونك لا أرى شيئاً في امتداد الفلاة
ما بين الأمس واليوم
حيث كان كل الموتى الذين تخطيتهم فوق التبن
لم أقو على ثقب جدار مرآتي
كلمة كلمة كان يلزمني حفظ الحياة
مثلما ننسى..

لأجل حكمتك التي ليست لي.. أحبك
لأجل الصحة
ضد كل ما هو وهم.. أحبك
لأجل هذا القلب النابض الذي أملكه
تخالين أنك الشك وأنت اليقين
أنت الشمس الكبيرة التي تصعدني إلى الرأس
حين أكون واثقاً مني.

2 – هواء منعش

نظرت أمامي
وسط الحشد رأيتك
بين حبات القمح رأيتك
تحت شجرة رأيتك

في نهاية كل أسفاري
في غور كل الأوجاع
حول جميع القهقهات
الخارجة من الماء والنار

صيفاً .. شتاء رأيتك
في بيتي رأيتك
بين ذراعي رأيتك
في أحلامي رأيتك

أبداً لن أفارقك

3 – أغنية

في الحب

الحياة لايزال لها:

الماء النقي لعيني الطفل

الذي ينفتح دون أن يعرف كيف أن..

ثغره لايزال وردة.

في الحب

الحياة لايزال لها:

يدا طفل عابثة

تنطلق أقدامها من الضوء

وتسير إلى الضوء

في الحب

الحياة لها دائماً:

قلب خفيف ومتجدد

لا شيء يستطيع أن ينهيه

فيه يتخفف الغد من أمسه

4 - نحن الاثنان

معاً

نتماسك بالأيدي

في بيتنا نخال أننا في كل مكان

تحت الشجرة اللطيفة.. تحت السماء المعتمة

تحت جميع السقوف عند موقد النار

في الشارع الفارغ تحت عز الشمس

في النظرات المتسعة للحشد

قرب الحكماء والمجانين

بين الصغار والكبار

لا أسرار للحب

نحن البداهة نفسها

يحسب العشاق أنفسهم عندنا.

5 – حسناء

حسناء.. وأنت تنامين ستكسرين السلسلة
التي تربط ريشة الليل إلى رصاص الأرمدة
الجسد الميت للحيوان الذي ينط في حلم
بين الأعشاب والأوراق المختلطة
للامتداد الأخضر قطع فحم تشرب الظل

حساء.. ستتلقين القوت الملحوظ
بالأعين للمغزل الذي للأوردة والأعصاب
ضوء حميم.. لهب.. وقشعريرة الصباح
لقد فات الأوان اغمضي عينيك غداً يشع
غداً ستعرفين العالم أفضل من اليوم

حسناء يوماً وكل يوم ولكل مكان
ضعفك وقوتك لهما نفس التجلي
إيه.. معشوقة الجميع.. معشوقة واحد
في صمت يعد ثغرك أن تكوني سعيدة
في قلب الجميع.. في قلب واحد.. في قلبينا

ترجمة رضوان السائحي

حيـــــاة

ديريك موهان(❖) – إيرلندا

Derek Mahon

في أول الخلق

كنت مشعلاً من ذهب

كان ذلك رائعاً

لكنهم دفنوني

في الأرض ألفي عام

(❖) Derek Mahon شاعر إيرلندي معاصر. ولد في بلفاست عام 1941. عمل مدرساً وكاتباً متفرغاً في إيرلندا وبريطانيا وأمريكا. له عدة دواوين منها: Lives وThe Snow Party.

حتى جاء عامل

وأخرجني بمعوله

في العام ألف وثمانمائة وأربعة وخمسين

وباعني

بشيء من الشاي والسكر

في سوق فرجس الجديد.

مرة كنت مجدافاً

لكني نصبت على الشاطئ

لأبين موضع قبر

عندما أبحرت السفينة التائهة بعيداً.

اعتقدت أني في إيثاكا، لكني تراجعت سريعاً.

الزمن الذي أحببته أكثر

هو عندما كنت

نتوءاً من طين

في دثار نافاهو

وضعت هناك

لأخفف من آلام

الكمال البالغ

الناتج فقط من صنع الإنسان.

خدمت صانعي جيداً

عاش طويلاً

ليلقى حتفه في

تكسون بصعقة كهرباء

الليل ساد والأضواء

خفتت في أوروبا

ولن تشرق ثانية.

أنماط حياة عديدة

أشياء عديدة يمكن تذكرها

كنت صخرة في التبت

لسان كلب

في أعماق إفريقيا

ينمو من ظلام في ظلام...

تبدو جميعها

غير حقيقية بعض الشيء الآن

هائنذا الآن
عالم بالإنسان
بواسطة بطاقة ائتماني،
مملاتي، زوج حذاء
عسكري زائد
وحمل قارب من
أدوات التصوير
أعرف كثيراً
لأن أكون أي شيء آخر
وإذا حدث – في المستقبل لأي أحد
يظن أنه لمرة من المرات كان أنا
كما أنا اليوم،
دعه يحيي ذاته
أو يعلم نفسه الصلاة.

ترجمة محمد العطوي

كلمـــــات

إدوارد توماس(❖) - بريطانيا

من بيننا جميعاً

نحن الذين نصوغ القوافي

هل ستختارينني أحياناً

أيتها الكلمات الإنجليزية؟

تختارينني أنا

كما تختار الرياح شرخاً في حائط

أو ماسورة لتصريف المياه

(❖) شاعر وناقد بريطاني (1878-1917).

لتصفّر من خلالهما

معبرة عن أفراحها أو أتراحها

❖ ❖

إنني أعرفك:

أنت خفيفة كالأحلام،

صلبة كالبلوط،

نفيسة كالإبريز،

كالخشخاش والذرة

أو معطف قديم،

عذبة في مسامعنا .. مثل طيورنا،

عذبة كالورود الإنجليزية

في حرارة منتصف الصيف،

غريبة كسباقات الموتى

وأولئك الذين لم يولدوا بعد:

غريبة، وعذبة.. بالتساوي.

❖ ❖

ومألوفة للعين

مثل أحب الوجوه التي يعرفها المرء

ومثل البيوت الضائعة

ولكن أقدم بكثير

من أقدم أشجار الطقوس الصنوبرية –

في قدم تلالنا –

ملبوسة من جديد

المرة تلو المرة:

شابة مثل جداولنا

بعد هطول الأمطار:

وعزيزة

كالأرض التي تثبتين أننا نعشقها.



امنحيني الرضى

ببعض العذوبة من «ويلز»

التي ليس لبلابلها أجنحة،

من «ويلتشاير».. و«كنت».. و«هيرفوردشاير»،

والقرى المتناثرة هناك، –

من الأسماء والأشياء

وليس أقل من ذلك

واسمحي لي أحياناً أن أقف

معك،

أو أقف بالصدفة

في نشوة،

متسمِّراً وحراً

في قصيدة..

كما يفعل الشعراء..

ترجمة شهاب غانم

قصـيدتان

ياروسلاف سايفرت(*) - التشيك

1

قصيدة وجدت على سجادة

(*) (1901-1986) شاعر تشيكي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1984 وهو التشيكي الوحيد الحاصل على هذه الجائزة. غنى للحب طوال حياته - حب الإنسانية، نصفه الآخر، أهله وأصدقائه وشعبه والطبيعة. وأيضاً حب العدالة والحقيقة والقيم الرمزية التي عانى من أجلها الشعب التشيكي الشيء الكثير.

هاتان القصتان صدرتا في ديوانه الشعري الأخير «أن أكون شاعراً» في عام 1983 يعود فيه الشاعر إلى أيام المراهقة والحب ويذكر فيه سنوات الحرب السوداء ويطلق بعدها النداء الحار من أجل السلام يكثر في ديوانه من ذكر مدينته براغ وكذلك من ذكر من أعجب بها من قبله أمثال موزارت وغيره من الشعراء والرسامين.

براغ في قلب من يراها ولو مرة

سيغني اسمها للأبد

أغنية نحبها ممزوجة عبر الزمان

فلتصدح

مازالت أحلامي الأولى فرحة

تلمع كالصحون الطائرة فوق أسطح بيوتها

لتختفي بعدها

في شبابي، الله يعلم أين!

ذات مرة، أسندت خدي على حجر حائط قديم

تحت ساحة القصر(❖)

فسمعت فجأة هديراً حزيناً

إنه رعد القرون البعيد

إلا أن الحجر الحنون القادم من الجبل الأبيض همس في أذني وقال

(❖) قصر براغ الذي يقع في تلة تشرف على براغ حيث يمارس فيه الرئيس التشيكي عمله.

اذهب سترى العجب

غن لكن لا تكذب فهناك من يجب أن تغني لهم

ذهبت ولم أكذب

إلا الشيء القليل، عليكم يا أحبتي.

2

نشوة الربيع

في طرقات براغ أراوح وقبعتي بيدي

ألمس حجارتها الخشنة

ولكن عليها يطبع الشاعر قبلاته

براغ، لقد أحببتها طوال حياتي كما أحبها جميع شعرائنا

ربما أحببتها أكثر لتعاستي الغالبة

منعت عني النوم الكثير من المرات

فآتيه في أركانها المعتمة مداعباً الظلمة الحريرية لليالي الفاتنة

كانت تفوح منها رائحة شعر امرأة وياسمين

إننا في عام 1981

ما أسرع الحياة التي عشتها

سأضيف إلى أشعاري

التي طالما أحببت كتابتها عن هذه المدينة

بعض المقاطع

ولكن لن أمزقها بعد اليوم كما فعلت أحياناً

لتغذي ببساطة أفواه الميازيب الجائعة المعلقة على حواف الكاتدرائية

قريباً، ساعتي سوف تدق

لقد تأخر الوقت

إنها آخر أشعاري

ترجمة أمين يغمور

الصحــف

آلان بوسكيه(❖)

Alain Bosquet

الصحف

غداً سأختفي

(❖) آلان بوسكيه. ولد في العام 1919. درس الفلولوجيا في جامعة بروكسل، وجامعة السوربون. سكرتير تحرير مجلة (فرنسا الحرة) و(طريق فرنسا). حاز العديد من الجوائز. من دواوينه العهد الأول 1957، السيد الشيء 1962، ملاحظات عن العزلة 1970، قصائد الواحد 1985، سونيتات نهاية القرن 1980، وآخر ديوان له هو يوم واحد بعد الحياة 1984. وفي العام 1990 عدّه الشاعر الفرنسي إيف بونفوا (أعظم الشعراء الفرنسيين الأحياء). توفي في العام 1998 في باريس.

ستنتهي هذه الأيام!

تيتانك كم تغرق

ستبقى سانبطرسبورغ هادئة في

شهر مارس.

أفكر في هذا العالم الخائف

من أخبار الحب،

من أكذوبة السلام.

سأقول إن روبسبير قطف

وهو في التسعين شجرة الموموزا

سان فرانسيسكو لم تحترق

عانق غاندي بيده المتكبرة زيبو الكهل.

مَنْ اقتحم بوابات برلين؟

أعلم أن النصر من جانبين اثنين.

سيضع شعب الدوقات العظام

من الآن فصاعداً

أعضاءه في أفران حارقة.

سيذهب الأطفال

إلى كرنفال رافسبورك!

دون صحفٍ.
سيكون الإذلال أكثر حكمة.
لأننا سننسى كل شيء،
يرتجف المؤمن مثل قصبة.
طارت هورشيما في الغيوم لكي
تصبح بجعةً عظيمةً،
بمنقارٍ يشبه معبداً يابانياً.

المصابيح

مصباحي، أيها المصباح،
أيها اللعبة القاتلة،
أتريد أن تصبح رمزاً؟
لقد صنعت منك حيواني الذي
ينشد وينشد، والذي يحلق
طبقاً إلى قوانين المجهول،
والتي حررتها واخترعها بنفسي.
مصباحي، أيها المصباح.
أيها المرهف العاري

للأرخبيل!

أيتها الحياة الشريدة.

أنت لا تسلي نفسك هذا المساء

ثمة مذنبٌ وطلسمانٌ

هذا الأحد.

أيمكن للضوء أن يبدو

إن أنت انحنيت.

مصباحي، أيها المصباح.

مثل زهرة راجفة

على طبيعتها ولغزها من البرد.

بشيء من الليل والفوضى

سأضيئك.

ترجمة علي بدر

الجـــدار

جمال مير صادقي(❖) - إيران

ترجمة علاء فتحي حسن

كان قد خرج من غرفته صباحاً ولم يكن يدرى ما الذي

(❖) أديب إيراني ولد في طهران عام 1932م وتلقى تعليمه الجامعي في كلية الآداب في جامعة طهران ونشر أول قصصه في المجلة الأدبية الإيرانية (سخن) وتعني (الكلام) وله أربع مجموعات قصصية، هي: (مسافرو الليل) عام 1961، (الأميرة سيدة العيون الخضر) 1963، (عيوني المتعبة) 1965 و(ليالي الفرجة وزهرة الذهب) 1967، كما ألف مير صادقي عدة روايات منها: (طوال الليل) 1969، (ليلة السّراج) 1976 و(الرياح تتبئ عن تغير الفصل) 1984. كما ألّف عدة كتب نظرية في فن الكتابة القصصية الإبداعية منها: (القصة، الرواية، القصة القصيرة) و(عناصر القصة) و(القصة والأدب).

ينتظره في الخارج. وقف أعلى درج المنزل ينظر حوله بعيونه الناعسة غير مصدق لما يراه حوله، ينظر غير مصدق لما يحدث، تساءل.. ما الذي حصل؟

بالأمس لم يكن يرى أحداً من الجيران. لقد تبدل كل شيء. لم يصدق هذه المناظر التي لم يعتد رؤيتها، لكنه كان فرحاً على أي حال، فهذه سودابة ابنة الجيران. إنها تتجول في باحة منزلها وتسقي زهورالحديقة بإبريق صغير وتلك الاخرى أختها الكبرى منيژه جالسة على طرف الحوض تنظف أسنانها بالمسواك. كيف أمكنه أن يراهم من مدخل منزله؟ وقف دون حراك فرحا لما رآه.

بالأمس لم يكن بإمكانه أن يراهم، لم يكن يرى سودابة وهي تروي الزهور ولا اختها منيژه وهي تجلس وسط الباحة.

مازال اليوم باكراً، والصباح في بدايته صافياً صفاء الحليب، برّاقا كوجه السماء، والشمس كانت كمثل كرة حمراء قرمزية، تظهر من جوف السماء، وامتلأت الحديقة بتغريد العصافير. ضحك مرات ومرات، نظر نحو سودابة ونادى: سودي، انظري اليّ، سودى! لكنها كانت منشغلة في عملها، ولم تكن تسمع صوته الصغير. نزل عدة درجات أُخر، ونظر حوله مجدداً، ومن شدة دهشته فتح فمه مذهولا! لقد أصبحت منازلهم واحدة، و ساحات المنازل أيضا واحدة. لقد تحول الجدار الكبير الذي كان يفصل بين منازلهم الى كومة من

الحجارة والطوب، تساقطت فوق بعضها البعض. راح الطفل يجري في الحديقة فرحاً، ويتنقل في أرجاء الحديقة. فجأة انزلقت قدمه وسقط أرضاً. رآه أبوه، فهرع إليه وأخذ بيده. جثا الطفل على ركبتيه، فقال له أبوه: أي بني؛ اجمع دموعك ولا تبكي. جاءت أمه مسرعة تواسي ابنها الصغير، وأخذته الى الداخل. في البيت سكبت له أمه كأسا من الشاي و أخبرته أنه في الليلة الماضية انهار الجدار الذي كان يفصل بين منزلهم والمنزل المجاور، بفعل الرياح. وأضاف والده، الذي كان منشغلاً بارتداء ثيابه بصوت حاد: سأرى اليوم الأسطه عباس؛ ليأتي ويبني هذا الجدار مجددا، فلا يمكنني الوثوق بأحد غيره. قال سيروس الشقيق الاكبر للطفل ناصر، والذي كان يعتبر نفسه رجل البيت، أثناء غياب والده عن المنزل: بالطبع يا أبي، ففي أيام كهذه لا يمكن الوثوق بأي كان، يا للزمن العجيب!

وضعت الأم فنجان الشاي أمام ابنها الكبير سيروس، وتساءلت: هل يعقل أن ينهار جدار قوي بفعل الرياح؟

في ذات اللحظة دخلت لمنزلهم الطفلة سودابة دون أن تطرق باباً أو تستأذن، لكنها دخلت تنادي ناصر ليلعب معها، وشقيقها الصغير بهمن، في ساحة منزلهم. وعندما خرجا قالت لناصر: أتدري، لقد هدمت الريح الجدار بالأمس، والآن يمكنك المجيء لمنزلنا واللعب معنا. هز ناصر رأسه موافقا الفتاة الصغيرة على ما قالته، وعند المدخل ظهر بهمن بملابسه

الضيقة يحمل في إحدى يديه تفاحة واتجه نحو ناصر وقال له: أتعلم، لقد هدمت الرياح الجدار! لم يمض وقت طويل، حتى اجتمع الاطفال وانهمكوا في اللعب. لعبوا لعبة الضيافة[1]، فبسطوا سجادة تحت ظل شجرة كبيرة وجثوا على ركبهم فبدوا كرجل كبير يجلس بأدب واحتشام، أشعلت سودابة النار تحت البريموس[2] الصغير لتعد بعض الشاي، وكان ناصر قد أحضر معه بعض الفاكهة من والدته ومع التفاحة التي كانت بيد بهمن يكون الترتيب قد اكتمل للبدء بمراسم الاحتفال بسقوط هذا الجدار!!

عندما بدأت اللعبة كانت سودابة هي العروس، وناصر يمثل دور العريس. أما بهمن فقد كان إشبين العريس وبروانه، ابنة أحد أقارب سودابة، فقد كانت أم العروس. راح الأطفال يحتفلون و يغنون ويرقصون ولم تكن فرحة البريموس تقل عن فرحتهم، فالماء المغلي كان يصدر أصواتاً تشبه أصوات الأطفال الفرحين. جميعهم كانوا يحتفلون احتفالاً قلبياً بسقوط هذا الجدار إلى أن جاء وقت الظهيرة حيث تفرقوا عن بعضهم. عاد ناصر الى أمه يخبرها بالتفصيل عن كل ما حدث معه و قد بدت السعادة على وجهه. بعد وقت قصير وقف خلف النافذة

(1) لعبة الضيافة: لعبة يمثل فيها الأطفال احتفال عرس ويقوموا بإجراء التقاليد المألوفة للأعراس في مجتمعهم.

(2) البريموس: بالفارسية (سماور) وهي أداة لإعداد الشاي وتعتبر آلة كلاسيكية توجد في المقاهي القديمة وخاصة في بلاد الشام.

ينظر الى الساحة، التي كان فيها منذ قليل. نظر اليها بحزن وتوقفت عيناه عن الابتسام، وقلبه يرغب بأن يتخذ مما يرى ذريعة للبكاء؛ فالساحات عادت لتفترق من جديد، كما كان الأمر في الماضي. إنهم يبنون جداراً جديداً والطوب يولد من حطام الطوب القديم. نظر إليها كما كان ينظر إليها من قبل. إنها تبدو صغيرة. قال لنفسه: بالطبع صغيرة، تماما كالقفص. عندها تذكر والدته عندما كانت تقول لوالده: يا إلهي! ما بالك يا رجل ألا ترى! متى سنتخلص من هذا البيت. إنه قفص وليس بمنزل!

والآن يقف هذا الطفل حائراً ومتحسراً. كان يفكر كيف سيعود ليلعب مع الأطفال الآخرين، ومتى سيجرون مجدداً كالأسماك الصغيرة؟ و متى سيعود صوتهم ليملأ الحديقة صراخاً وضحكاً؟

امتلأ قلبه الصغير بالحزن. هذا الطفل الصغير الذي أفرط والداه بتدليله فصار يعاندهم، وأصبح يريد كل شيء ولا يتوقف عن إلحاحه، وإزعاج والديه حتى يصرخ أحدهما في وجهه.

وقف خلف النافذة وأمسك بقضبان الحماية على النافذة، فضغط عليها، وبدا كأنه أسير ينتظر فك أسره. يقف حزيناً خلف النافذة وكأن والده قد نهره الآن. غص حلقه بالألم، وحدق بالجدار، والعمال الذين يبنونه بعين السخط والحقد.

كم كان يكرههم! صار كلما سأله أحدهم شيئاً أو طلبوا منه أن يخبر والديه بأمر، لم يكن يلتفت لهم، حتى أنه في بعض الأوقات، كان يأخذ تراباً وحجارة، ويقذف بها نحو أولئك العمال، ويفر نحو المنزل. وأحيانا أخرى كانوا يطلبون منه الماء فيقولون له: أيها الصغير، هل لك أن تحضر لنا جرعة ماء نشربها؟ إننا عطشى، عجل بها أطال الله عمرك!

غير أن كلامهم لم يكن يجد منه آذاناً مصغية، بل كان يرغب بأن يسقط عليهم هذا الجدار؛ فيكسر أيديهم و أرجلهم، أو أن يسقط على رؤوسهم فيموتون تحته. كم كان يكره هذا الجدار، وكم كان يكره من بينونه؛ فهو لن يقدر أن يذهب الى منزل الجيران للعب مع بهمن وسودابة، فالجدار يسد الطريق أمامه كما أنه ذهب عدة مرات لمدخل حديقتهم ليوصل نفسه إليهم لكن الأبواب كانت موصدة أمامه ولم تكن يده تصل للقفل ليفتحه. أما إذا كان الباب مفتوحاً لم يكن يستطيع الخروج منه دون إذن والديه، وإذا تجرأ وخرج فسيلقى عقاباً شديداً ولن يصطحبه والده صباح الجمعة إلى السينما، وإن خرج ورضي لنفسه العقاب فمن سيدخله بيت الجيران. لقد كان الألم يتضاعف في قلبه، ولم يكن يبدو لهذا الألم نهاية بوجود هذا الجدار. كان يرى سوء الحظ باديا من أعين العمال، فهو يرى أن بناء هذا الجدار لا جدوى منه، ولا يدري لم كل هذا الإصرار من والده لبنائه من جديد. في تلك الأيام التي لم يكن الجدار موجودا فيها كانوا مرتاحين بشكل أفضل وعندما كانت والدته

تنظف الخضروات التي تشتريها من السوق كانت تأتي جارتهم أم بهمن لتساعدها، وكان الجميع يحضر معها ليجلسوا ويتحدثوا حتى المساء، وكان يسمع والدته تقول: لو لم تأت جارتها لمساعدتها لاستغرق تنظيف الخضار أياماً، وفي المقابل عندما كانت أم بهمن توضب بيتها وتضع ستائر جديدة لغرفة الأطفال كانت أم ناصر تذهب لمساعدتها. وهكذا كان الحال بين الجيران إذ يتبادلون الزيارات والسهرات والمجاملات. وعندما بني الجدار أصبحوا لا يرون بعضهم لأسابيع و ظلت الذكريات محفوظة في ذاكرة الأطفال فقط.

وعندما كان الأطفال ينادون بعضهم من خلف الجدار كان يبدو وكأن هذا الجدار يحتفظ بأصواتهم لنفسه، ويستبدلها بأصوات مختنقة ومرهقة. بسبب هذه الأمور كان يكره هذا الطفل الجدار القديم الجديد، ويشعر بالنحس و سوء حظه بسبب هذا الجدار مما دفعه لإبداء سخطه وحقده عليه، فهو لن يلعب مجدداً مع الأطفال، لا بهمن ولا سودابة، ولن يملأ الحديقة بالصراخ و الضحك، فقد ولت تلك الأيام بعد عودة الجدار.

كم كان يرغب في أمور كثيرة، أمور لم يكن الكبار يحضروها له، ففي إحدى المرات أمسك بطرف ثوب والدته طالبا منها أن يذهب ليلعب في منزل الجيران، إلا أنها صرخت في وجهه موبخة إياه: ما هذه الحماقات التي تقولها ومن أين

تعلمتها! كيف تريد الذهاب لمنزل الآخرين دون داع؟ اذهب والعب وحدك. لم يفهم هذا الصغير، لماذا وبخته أمه، فهو لم يرتكب ذنبا ولم يتفوه بالحماقات فكل ما أراده هو أن يذهب ويلعب مع الأطفال. ملأ الحزن قلبه مجددا ووقف خلف النافذة و حدق بالجدار الذي قد بني نصفه، ونظر الى الأشجار التي كانت الرياح تمر من بين أغصانها فتصدر صوتاً كصوت صرصار الليل. لقد كان الجميع منهمكين في عملهم ؛ فالجدار ارتفع والعمال يرفعونه أكثر وأكثر. أما الرياح فكانت وحدها دون عمل تفعله وقد جلست على أغصان الأشجار تغني لنفسها وحيدة، مثله تماماً. لم تكن لتصل إلى الجدار وتضرب نفساً به لتدمره من جديد فهي لا ترغب بذلك مكتفية بالتنقل بين الأشجار تناظر الجدار باستمتاع. همس ناصر لنفسه قائلاً: لن تهدمه مجدداً، لا يبدو أنها ستفعل.

ذهب نحو الجهة المقابلة للعمال، ينظر نحو ساحة منزل الجيران فرأى منيژه في شرفة المنزل تكوي بعض ملابسها وكان شعرها يبدو متناثراً غير مسرح كعادته، فبدت حزينة وكأنها تعاركت مع أحدهم للتو، ولم تكن تبتسم كما جرت العادة في الأيام السابقة التي كان يراها سعيدة بها وكان طائر السار الذي كان يرفرف فوق رأسها قد رحل وحط مكانه غراب كئيب، فورد خاطره شيئاً؛ بالأمس لم يكن في منزله أحد سوى والديه وسمعهما يتحدثان حول موضوع ما وكان والده يضحك بين اللحظة والأخرى، فوقف خلف الباب يتنصت عليهما وسمع كل

ما دار بينهما من حديث ولكن دون أن يفهم شيئاً من كلامهما، فقد كانا يتحدثان عن أخذ منيژه لشقيقه سيروس. لم يفهم لِمَ يأخذون ابنة الجيران من أهلها دون داع لذلك، فاستوعب الأمر على هذا الشكل. هل كانت حزينة لهذا السبب؟ فجأة سمع صوت بهمن ينتحب و يقول: لا اريد، يا الله لقد مللت.

عاد ناصر إلى المنزل فرأى والدته تجلس أمام المرآة تتزين فهي على الدوام تجلس أمام المرآة في كل مرة تذهب فيها لحفل زفاف أو عندما يزورهم أقاربهم، لقد كانت تتزين كالعروس تماماً، كانت تضع الكحل على عينيها وأحمر الشفاة على شفتيها، فأسر ناصر نحوها و قال:

– أمي؟

فقالت على الفور: ماذا؟ هل جاء والدك؟

–لا

–عندما يأتي تعال و أخبرني!

الى أين تذهبين؟

– إلى خطبة فتاة

فألح عليها وقال: يا الله، خذيني معك.

التفتت إليه مستغربة: إلى أين؟

– إلى الخطبة..

قالت بحدة:

- هذا عمل للكبار ولا مكان لصغار بيننا.

علم ناصر أن كلامه لن يجدي نفعا و مهما حاول معها فلن يذهب فالتصقت الكلمات على شفتيه كألسنة اللهب ولم يستطع قول شيءٍ آخر، فبقي يحدق لأمه بصمت، إلا أنه لم يقو على البقاء صامتاً فانطلقت الكلمات من فمه وسألها: أمي.لماذا يبنون جدارا بين منزلنا والمنزل المجاور؟

- لم تسأل سؤالاً كهذا؟ لا يمكن أن يبقى المنزل دون جدار..

- وكيف ذلك؟

- ستكون كل المنازل مفتوحة على بعضها.

فأصر بأسئلته: لم لا يمكن أن تبقى المنازل مفتوحة على بعضها؟

فضجرت أمه من هذا السيل من الأسئلة وقالت: لا أعلم، لقد أضجرتني، ألا ترى أن كل باحات المنازل فيها جدران!

فقال: ولم هذا؟

فقالت بغضب: لا أدري يكفي ما قلته لك.. اذهب لتلعب هيا. ذهب ناصر نحو النافذة إلا أن شيئاً ما طرأ على فكره فلمعت عيناه وعاد الى أمه وقال: هل تعلمين؟ إذا كان الجدار موجوداً لن يستطيع سيروس أن يقبل منيژه..

فالتفتت اليه بسرعة وقالت: وهل قبل سيروس منيژه..؟

- قل!

رأى الشرار يتطاير من عيني أمه الجاحظتين فتذكر أنه عندما كان يزورهم أحد ما و كانت أمه تعد الحلوى للضيوف وكان هو يتسلل ويأكل من هذه الحلوى، كانت أمه تضربه لهذا العمل القبيح، فعلم أنه ارتكب غلطة عندما أخبرها بتقبيل سيروس لمنيژه، وأن العقاب آت لا محالة فقال لها على الفور: لا لم يقبلها، بل عانقها...

- عانقها!

فرأى أنه زاد الطين بلة وقال: لا لم يعانقها.....

- ماذا إذاً ..؟؟

- لقد كانا يضحكان فقط...

- يضحكان فقط؟!! و كأنها تجره للاعتراف بشيء ما..

فقال لها: لم يكونا يضحكان ولم يقبلها....

فقالت: وما الذي فعلاه إذاً؟

- لا شيء.. لم يكونا يفعلان شيئاً....

- فضحكت أمه من التعابير الطفوليه التي بدت على وجهه و خرجت، ارتاح بال الطفل ورحل عنه هاجس الخوف من العقاب على هذه الحماقه وعاد ليقف خلف النافذه، وأخذ

ينظر الى الخارج، راح ينظر الى العمال، والجدار، والأشجار التي كانت تقف دون أن تتحرك، ورأسها منتصب نحو السماء وكأنها تؤذن للصلاة، أما الرياح فلم تكن تغني ولم تكن تصدر صوت صرصار الليل من بين أغصان الأشجار كعادتها. لابد و أنها هربت خوفا من ذلك الجدار....

فوقف ينظر الى الجدار حزيناً ولم يكن أحد ليساعده فتراءى له الجدار و كأنه شيطان ينظر الى هذا الطفل بازدراء. ظل الطفل يحدق بالجدار خائفاً ومرتعداً وقال: نعم، إنه الشيطان، تماماً كالشيطان، وكانت الأغصان وأوراق الاشجار والشمس الذهبية القاسية تحدق به. جميعهم ينظرون لهذا الطفل وكانت أسراب عصافير الكناري تطير نحو السماء، وتعود لتحدق به من على الأغصان. كان الكل ينظر إليه.. الأبواب، الجدران.. والأشجار الجميع ينظرون اليه عابسين ويبدو وكأنهم يريدون أن يتشاجروا معه... فعاد مرتعشاً من خلف النافذة و التصق بالحائط من شدة خوفه.

- خرج الى الباحة مسرعاً ينظر الى العمال بحقد، بعد أن رحل وميض السعادة من عينيه، فانحنى والتقط حجراً بحذر، والخوف يملأ كل جسده. نظر حوله فرأى أن لا أحداً منتبهاً إليه ففكر لحظة ماذا يجب أن يفعل. نظر حوله فرأى رجلاً أصلع الرأس سميناً واقفاً بين العمال. نظر حوله مجددا وانحنى؛ ليلتقط حجراً آخر وكان قلبه يخفق كرفرفة عصفور

صغير في قفص. صوب نحو رأس الرجل السمين الذي كان يلمع كقاع قدر نحاسي وعندما صوب جيداً شعر برعشة تسري في كل أنحاء جسده، في ذات اللحظة التي كان سيقذف فيها الحجر، فتهيأ له الجدار وكأنه راح يتحرك من مكانه بعيون جاحظة حمراء، وبدا له أن الجدار يسير نحوه، فشلت حركت الطفل، ولم يعد قادراً على الحراك، وسقط الحجران من بين أصابعه و فجأة صرخ الطفل:

شيطان.... إنه الشيطان!

وهرع إلى منزله مفزوعا وخرجت أمه مجزوعة من صوت ابنها والتقطته وضمته إليها بحرارة وسألته: ما بك؟ ما الذي حدث لك؟

وبينما كان ملتصقاً إليها باكياً قال: إنه الشيطان يا أمي... لقد جاء ليأكلني!



اليانصـــيب

شيرلي جاكسون

ترجمة خالد العوض

كان صباح السابع والعشرين من يونيو صافياً ومشمساً، ذا دفء منعش في يوم صيفي كامل، كانت الأزهار تتفتح بإسراف، والعشب كان أخضراً بشكل أنيق. بدأ الناس في القرية في التجمع في الميدان في حوالي الساعة العاشرة، بين مكتب البريد والبنك. في بعض القرى حيث تعداد السكان كثير، تستغرق عملية السحب في اليانصيب يومين، ويجب أن تبدأ في السادس والعشرين من يونيو، ولكن في هذه القرية حيث يبلغ عدد سكانها ثلاثمائة نسمة فإن عملية السحب تستمر لأقل من

ساعتين. ولهذا تبدأ في الساعة العاشرة صباحاً ثم يبقى هناك متسع من الوقت لسكان القرية للعودة لمنازلهم وتناول طعام الغذاء.

تجمع الأطفال أولا بالطبع، فقد انتهت الدراسة مؤخراً للإجازة الصيفية والإحساس بالحرية يسيطر على معظمهم. يميل الأطفال إلى التجمع سويا بهدوء لمدة قصيرة قبل أن يتفرقوا في لعبة صاخبة ,وحديثهم مازال عن الفصل والمدرس، وعن الكتب وأساليب التأنيب والتوبيخ التي يواجهونها.

انتهى (بوبي مارتن) من ملء جيوبه من الحصى، وحالاً احتذى حذوه الأولاد الآخرون في اختيار أنعم الحصى المكورة. جمع كل من بوبي وهاري جونز وديكي ديلا كرويكس (يلفظ سكان القرية اسمه ديلاكروي)، كومة من الحصى في زاوية من الميدان وحرسوها من غارات الأولاد الآخرين. البنات وقفن جانباً يتحدثن فيما بينهن وهن ينظرن من فوق أكتافهن إلى الأولاد. والأطفال الصغار يتقلبون في الغبار ويتشبثون بأيدي أخواتهم وإخوانهم الكبار. بدأ الرجال في التجمع منذ قليل وراحوا يلقون نظرة على أولادهم، وهم يتحدثون عن الزراعة والمطر، عن الجّرارات والضرائب. وقفوا جميعاً بعيداً عن كومة الحصى الموجودة في الزاوية، ونكاتهم كانت هادئة، فيبتسمون فقط.

النساء أتين قريباً من أزواجهن، يلبسن سترات وملابس

البيت. حيين بعضهن البعض وتبادلن قليلاً من الثرثرة وهن يلتحقن بأزواجهن. أخذت النساء، وهنّ واقفات بجانب أزواجهن، ينادين أطفالهن، فيأتون على مضض بعد أن نودوا أربع أو خمس مرات. انسلّ بوبي مارتن من تحت يد أمه وركض ضاحكاً إلى كومة الحصي مرة ثانية. ارتفع صوت أبيه بحدة يناديه، فعاد بوبي مسرعاً وأخذ مكانه بين أبيه وأخيه الأكبر.

يدير السيد سمرز عملية السحب، بالإضافة لإدارته للرقصات التربيعية ولنادي المراهقين، إضافة إلى مسؤوليته عن برنامج يوم الواحد والثلاثين من أكتوبر. فهو رجل لديه الوقت والجهد في تخصيصها لمثل هذا النوع من النشاطات المدنية. كان السيد سمرز دائري الوجه مرحاً، وكان يعمل في تجارة الفحم.

يتعاطف الناس معه، لأنه ليس لديه أطفال، وامرأته سليطة اللسان. عندما وصل إلى الميدان وهو يحمل الصندوق الخشبي الأسود، كان هناك حديث هامس يدور بين سكان القرية. لوح بيديه وقال: «لقد تأخرنا اليوم قليلاً يا قوم»، ثم تبعه رجل البريد السيد جريفز حاملاً كرسياً، ذا ثلاث سيقان ووضعه في وسط الميدان ثم وضع السيد سمرز الصندوق فوقه. ابتعد سكان القرية قليلاً لترك مسافة بينهم وبين الكرسي. وعندما قال السيد سمرز: «ألا يساعدني منكم أحد يا رجال»، كان هناك نوع من التردّد قبل أن يأتي رجلان هما السيد مارتن

وابنه، لمسك الصندوق وتثبيته على الكرسي، بينما يقوم السيد سمرز بتحريك الأوراق داخله.

الأدوات الأصلية اللازمة لإتمام عملية السحب فُقدت منذ مدة طويلة، وقد استخدم الصندوق الأسود الموجود على الكرسي قبل أن يولد الرجل العجوز وارنر وهو أكبر رجل في القرية، ومازال هذا الصندوق يُستخدم حتى الآن.

تحدّث السيد (سمرز) مراراً إلى سكان القرية حول صُنع صندوق جديد ولكن لا أحد يودّ إفساد هذا العُرف المتمثل في هذا الصندوق الأسود. هناك رواية تقول إن الصندوق الموجود حالياً قد صنع من بعض قطع الصندوق الذي عمله الرجال الأوائل، عندما استقروا وأنشأوا هذه القرية. كل عام وبعد كل عملية سحب يناقش السيد (سمرز) قضية الصندوق الجديد ولكن الموضوع يُنسى دون أن يتم عمل شيء ما. يزداد الصندوق الأسود قدماً كل عام. لم يعد الآن أسود كما كان ولكنه مُكسّر في أحد جوانبه مبدياً لون الصندوق القديم وظهر ملّطخاً وذابلاً في بعض الأماكن.

أمسك السيد (مارتن) وابنه (باكستر) بالصندوق الأسود بإحكام حتى انتهى (سمرز) من تحريك الأوراق كلها بيده. نظراً لأن العديد من الطقوس قد نُسيت أو نبذت فقد نجح السيد (سمرز) في استخدام قصاصات الورق بدلاً من القطع الخشبية التي كانت تستخدم لأجيال مضت ولأنه يرى أن هذه القطع

الخشبية تناسب القرية عندما كانت صغيرة. أما الآن فتعداد السكان يزيد على ثلاثمائة نسمة وسيستمر في الزيادة، لذا كان من الضروري استخدام شئ ما ينسجم مع الصندوق الأسود.

في الليلة السابقة لعملية السحب قام السيد (سمرز) والسيد (جريفز) بترتيب قصاصات الورق ووضعها في الصندوق ثم أُخذ الصندوق ليُحفظ في خزانة شركة الفحم التابعة لـ (سمرز) حتى يحين الوقت الذي يكون فيه السيد (سمرز) جاهزاً لإحضاره في الصباح التالي إلى ميدان القرية. لا يوجد مكان محدد لحفظ الصندوق بقية العام فقد بقي سنة في مخزن السيد (جريفز) وأخرى على الأراضي في مكتب البريد وأحياناً يوضع في رفٍّ في بقالة (مارتن) ويُترك هناك.

كان هناك هرج ومرج قبل أن يعلن السيد (سمرز) بدء عملية السحب. كانت هناك قوائم الأسماء الخاصة برب العائلة، ورب كل أسرة في العائلة، وكل عضو في الأسرة. كما هي العادة قام رجل البريد بتقليد السيد (سمرز) منصب الموظف المسئول عن عملية السحب.

يتذكر بعض الناس أنه في السابق كان هناك نوع من الإلقاء يؤديه الشخص المسؤول عن عملية السحب، وهو نشيد روتيني يُلفظ بسرعة كنوع من الواجب كل عام. ويرون أن على المُلقي أن يتخذ وقفة معينة عندما يغنّيه، وآخرون يرون بأن عليه أن يمشي بين الناس عندما يؤديه، ولكن أُهمل هذا الجانب مع

مضي السنوات. كان هناك أيضاً ترحيب ديني يستخدمه الشخص المسؤول عن السحب عند مخاطبته كل شخص يأتي ليسحب من الصندوق. غير أن هذا أيضاً تغيّر مع الزمن إلى ضرورة التحدث مع كل شخص يقترب للسحب. وقد كان السيد سمرز بارعاً في كل هذا. ظهر السيد سمرز في قميصه الأبيض النظيف وبنطاله الجينز الأزرق، ويده متكئة على الصندوق الأسود، وسيماً ومهماً وهو يتحدث مع السيد جريفز وعائلة مارتن. وبمجرد أن كفّ السيد سمرز عن الكلام واستدار نحو السكان المتجمعين، جاءت السيدة هاتشنسون بسرعة عبر الطريق المؤدّي إلى الميدان وسترتها مطروحة على كتفيها واندسّت في مكان ما في مؤخرة الحشد.

«صراحة، لقد نسيت اليوم الذي نحن فيه»، قالت السيدة ديلا كروى التي كانت واقفة بجانب السيدة هاتشنسون، وكلتاهما ضحكتا بهدوء. وأضافت الأخرى «ظننت أن زوجي العجوز خرج ليكوّم الخشب، ثم نظرتُ من النافذة وإذا بالأطفال قد ذهبوا وأخيراً تذكرت أن اليوم هو السابع والعشرون ثم حضرت مسرعة إلى هنا». بعد أن جفّفت يديها بوزرتها قالت السيدة ديلا كروى: «لقد وصلت زوجتك يا بل». وبعد أن اقتربت من زوجها بادرها السيد سمرز، الذي كان ينتظر قائلاً بابتهاج: «قد ظننت أننا سنبدأ بدونك يا تيسي»، فقالت بابتسامة عريضة: «أظن أنك لن تدعني أترك صحوني في حوض الغسيل، أليس كذلك»؟ وهنا صدرت ضحكة خفيفة وهادئة من

الحشد وهم يتراجعون إلى أماكنهم بعد أن وصلت السيدة هاتشنسون.

- «حسناً؛ أعتقد أنه من الأفضل أن نبدأ الآن لكي يتسنىّ لكل واحد منا العودة إلى عمله. هل من أحدٍ غائب»؟

- دانبر، دانبر، دانبر.

تفحص السيد سمرزالقائمة ثم قال: «كلايد دانبر، هذا صحيح، لقد كُسرت ساقه، من سيسحب عنه»؟

- قالت امرأة: «أنا سأقوم بذلك».

- «الزوجة تسحب عن زوجها. هل لك ابن بالغ يقوم بذلك بدلاً منك»؟ وبالرغم من أن السيد سمرز، وكل واحد في القرية يعرف الإجابة جيداً إلا أن رسميّة الموقف تحتم إلقاء مثل هذا النوع من الأسئلة.

- «ابني لا يزال في السادسة عشرة ولهذا سأنوب عن زوجي العجوز هذه السنة».

- «حسناً» قال السيد سمرز، وهو يكتب ملاحظة على القائمة التي كان يُمسك بها ثم أردف سائلاً: «هل سيسحب ابن السيد واتسون هذه السنة»؟

رفع ولد طويل يده بين الحشد قائلاً: «أنا هنا، سأسحب لي ولأمي» ومضت عيناه بقلق وطأطأ رأسه وهو يسمع بعض

الأصوات تتفوه بأشياء مثل: «يالك من رجل» و«شيء يسر أن يكون لأمك رجل يقوم بهذا».

- «حسناً، أظن أن الكل حاضر. هل الرجل العجوز وارنر هنا»؟

ارتفع صوت مجيباً: "نعم"، تبع ذلك إيماءة من السيد سمرز.

خيّم سكون مفاجئ على الحشد، عندما تنحنح السيد سمرز وهو يتفحص قائمة الأسماء قائلاً: «هل الكل مستعد؟ الآن، سأقرأ الأسماء، رب العائلة أولاً، ثم يأتي الرجال إلى هنا لسحب ورقة من الصندوق. يجب أن تبقى الورقة مطوية في اليد ولا يجوز النظر إليها حتى ينتهي كل فرد من سحب ورقته، هل الأمر واضح»؟

لقد مارسوها مرّات عديدة لدرجة أنهم يستمعون جزئياً للتعليمات. وقد كان أغلبهم هادئين يلعقون شفاههم ولا ينظرون لما حولهم.

ثم رفع السيد سمرز يده عالياً ونادى: «آدمز»، انسل رجل من بين الحشد وجاء متقدماً.

- مرحباً يا ستيف.

ابتسما لبعضهما البعض بقلق ثم التقط السيد آدمز ورقة مطوية من الصندوق الأسود، وأمسك بها جيداً عائداً إلى مكانه

بين الحشد حيث انتبذ من عائلته مكاناً غير قصي غاضّاً طرفه عن يده.

- «ألن... أندروز... بينثام».

قالت السيدة ديلا كروى مخاطبة السيد جريفز:

«الوقت يمرّ سريعاً بين عمليات اليانصيب، كأننا انتهينا من آخر عملية في الأسبوع الماضي».

- «بالتأكيد الوقت يمضي سريعاً».

- «كلارك ... ديلا كروى».

أوقفت السيدة ديلا كروى تنفسها عندما ذهب زوجها إلى الأمام وقالت:

- «ها هو زوجي العجوز ذاهب».

- «دانبار».

ذهبت السيدة دانبار رابطة الجاش إلى الصندوق، بينما إحدى النساء تقول: «هيا يا جيني»، وأخرى تهتف: «ها هي ذاهبة».

قالت السيدة جريفز: «نحن اللاّحقون». أخذت تراقب زوجها وهو يقترب من الصندوق مسلِّماً على السيد سمرز بجسارة، واختار قصاصة من الورق. حتى هذه اللحظة هناك رجال بين الحشد ممسكون بتلك الأوراق المطوية الصغيرة

بأيديهم العريضة يحركونها بقلق، وبينهم السيدة دانبار، التي تقف ممسكة بقصاصة الورق ومعا ابنها.

- «هاربرت... هاتشنسون».

ضحك الناس الواقفون بالقرب من السيدة هاتشنسون عندما قالت لزوجها «قم إلى هناك يا بل».

- «جونز...».

قال السيد آدمز مخاطباً الرجل العجوز وارنر، الذي كان واقفاً بجانبه:

- «يقولون أن سكان القرية الشمالية سيتوقفون عن إقامة اليانصيب».

أجابه الرجل العجوز وارنز، بازدراء:

- إنهم مجموعة من الحمقى المجانين. لا شيء ينفع معهم، إنهم يريدون أن يعيدونا إلى الوراء لنعيش في الكهوف. لا أحد يود أن يعيش تلك الطريقة. هناك قول مأثور: «عندما تقام اليانصيب في يونيو فإن الزرع ينمو».

ثم تابع حديثه بفظاظة قائلاً:

- «لابد من إقامتها دائماً. وإنه من السوء بمكان أن ترى ذلك الشاب سمرز يمزح هناك مع كل واحد».

- «لقد توقفت فعلاً عمليات اليانصيب في بعض الأمكنة».

أجابه الرجل العجوز وارنر بصرامة:

- «لا خير في هذا أبداً».

- «مارتن ... أو فرديك ... بيرسي».

«أتمنى أن يسرعوا»، قالت السيدة دانبر لأكبر أبنائها، وكررت «أتمنى أن يسرعوا».

- نادى السيد سمرز اسمه ثم اتجه إلى الأمام بدقة واختار قصاصة من الصندوق ثم نادى:

- «وارنر».

- «سبع وسبعون سنة وأنا أقوم بالسحب كل عام»، قالها الرجل العجوز وهو يمشي بين الحشد. «سبع وسبعون سنة».

- «واتسون».. ثم جاء الولد الطويل بارتباك من بين الحشد. قال أحدهم: «لا تقلق يا رجل»، وطمأنه السيد سمرز قائلاً: «تمهّل يا بني».

- «زانيني»..

بعد ذلك كانت هناك وقفة طويلة... انتظار عصيب حتى قال لهم السيد سمرز، وهو رافعاً قصاصته في الهواء: «حسناً جدا».

لم يتحرك أحد لدقيقة، ثم فُتحت كل الأوراق. النساء فجأة

بدأن يتكلمن: «من هو؟» و«من ربحها؟» و«هل هي عائلة دانبر أم واتسون؟».

ثم هتفت الأصوات: «إنها عائلة هاتشنسون لقد ربحها بل».

قالت السيدة دانبر لأكبر أبنائها: «اذهب واخبر أباك».

بدأ الناس يتلفتون من حولهم لرؤية عائلة هاتشنسون.

كان بل هاتشنسون واقفاً بهدوء، يحدق في الورقة التي في يده. صرخت تيسى هاتشنسون فجأة في وجه السيد سمرز:

- «أنت لم تعطه الوقت الكافي لسحب الورقة التي يريدها. لقد رأيتك، هذا ليس عدلاً».

خاطبتها السيدة ديلا كروى قائلة: «تحلي بالروح الرياضية يا تيسى». وقالت السيدة جريفز: «جميعنا أخذ نفس الفرصة».

- «أسكتي يا تيسى». خاطبها بل هاتشنسون، وبعد ذلك قال السيد سمرز:

- «حسناً يا سادة. لقد تم ذلك بسرعة ويجب الآن أن نسرع قليلاً لننجز عملنا في الوقت المحدد»، ثم تفحص القائمة وقال: بل، ستسحب أنت لعائلة هاتشنسون. هل هناك أفراد آخرين في عائلة هاتشنسون؟

صرخت السيدة هاتشنسون:

- نعم، هناك دون وإيفا، دعهما تأخذان فرصتيهما.

رد عليها السيد سمرز بأدب: «البنات يسحبن مع عائلات أزواجهن يا تيسى. أنت تعرفين ذلك جيداً، كما يعرفه الجميع».

قالت تيسى: «هذا ليس عدلاً»!

قال بل هاتشنسون بندم:

- «ابنتي تسحب مع أسرة زوجها، هذا هو العدل وليس لي أحد ما عدا الأطفال».

قال السيد سمرز موضحاً:

- «حين يكون السحب للعائلة فأنت المعني، وحين يكون السحب للأسرة، فالمعني أنت أيضا! أليس هذا صحيحاً؟».

- «صحيح».

- «كم لديك من الأطفال يا بل؟».

- «ثلاثة. هناك بل الصغير، ونانسى، والصغير ديف، وتيسى وأنا».

- «حسناً. هلا استرجعت تذاكرهم يا هاري؟».

أومأ السيد جريفز برأسه موافقاً وهو ممسك بقصاصات الورق.

خاطبه السيد سمرز موجها:

- «ضعها في الصندوق إذاً، وخذ ورقة بل، وضعها فيه».

قالت السيدة هاتشنسون بأكثر ما تستطيع من هدوء: «لم

تعطه الوقت الكافي لكي يختار، كل شخص رأى ذلك. أعتقد أنه ينبغي علينا أن نبدأ من جديد».

اختار جريفز الورقات الخمس ثم وضعها في الصندوق، ورمى جميع الأوراق، عدا هذه الخمس، في الأرض، حيث التقطها النسيم وقذف بها بعيداً.

- «استمعوا يا قوم»، خاطبت السيدة هاتشنسون الناس المتجمهرين حولها.

قال السيد سمرز: "هل أنت جاهز يا بل؟ أومأ بل هاتشنسون موافقاً وهو يُلقى لمحة سريعة على أولاده وزوجته.

- «لا تنس أن تأخذ قصاصات الورق وتُبقيها مطوية حتى يأخذ كل شخص واحدة منها. وأنت يا هاري ساعد الصغير ديف».

أمسك السيد جريفز بيد الولد الصغير الذي أتى طائعاً إلى الصندوق.

قال السيد سمرز: «خذ ورقة واحدة من هذا الصندوق يا صغيري». وضع الصغير يده في الصندوق وهو يضحك. فقال له السيد سمرز: «خذ ورقة واحدة فقط. امسك الورقة له يا هاري». أخذ السيد هاري يد الطفل، وأخرج الورقة المطوية من قبضته المحكمة، وأمسك بها بينما كان ديف الصغير واقفا بجانبه ينظر إليه بتعجب.

قال السيد سمرز: «نانسى هي التالية».

كان عمر نانسي اثنتى عشرة سنة وقد تنفس زملاؤها في المدرسة الصعداء، حين تقدمت، محركة تنورتها ثم أخذت قصاصة الورق بأناقة من الصندوق.

- «والآن دور بل الصغير».

بدا وجه الصغير محمراً وخطواته قد اتسعت واصطدم بالصندوق وهو يسحب الورقة منه.

- «والآن دور تيسى».

- ترددت للحظة وهي تنظر حولها بجسارة، وهيأت نفسها وذهبت إلى الصندوق. انتزعت ورقة وأمسكت بها خلفها.

- «دورك يا بل».

وصل بل هاتشنسون الصندوق، وأخرج يده أخيراً من الصندوق ممسكاً بالورقة.

كان الحشد هادئاً. همست فتاة قائلة: «أتمنى ألا تكون نانسى وصوت الهمسة وصل أطراف الحشد».

قال الرجل العجوز وارنر بوضوح: «الطريقة ليست كما كانت سابقاً، والناس أيضاً ليسوا كما كانوا سابقاً».

قال السيد سمرز:

«حسناً. افتحوا الأوراق. أنت يا هاري افتح ورقة الصغير ديف».

فتح السيد جريفز الورقة وكانت هناك تنهيدة سيطرت على الحشد وهو يمسك بالورقة وقد رأى كل واحد أنها كانت خالية.

وفي نفس الوقت، فتحت نانسى وبل الصغيرورقتيهما، وكلاهما ابتسما وضحكا عائدين إلى الحشد ممسكين بالأوراق فوق رؤوسهما.

قال السيد سمرز: تيسى، وبعد برهة نظر السيد سمرز إلى ورقة بل هاتشنسون الذي فتح ورقته، وعرضها أمامهم وقد كانت خالية.

قال السيد سمرز، وقد أصبح صوته هادئاً:

«إنها تيسى، أرنا ورقتها يا بل».

تقدم بل هاتشنسون إلى زوجته، وانتزع الورقة عنوة من يدها. كانت فيها نقطة سوداء. تلك النقطة السوداء التي وضعها السيد سمرز في الليلة السابقة لعملية السحب باستخدام قلم الرصاص الثقيل في مكتب شركة الفحم، ورفع بل هاتشنسون الورقة عاليا ثم سادت ضجة في الحشد.

قال السيد سمرز: «حسناً جداً، دعونا ننته بسرعة». بالرغم من أن سكان القرية قد نسوا الشعائر وفقدوا الصندوق الأسود الأصلي إلا أنهم مازالوا يتذكرون استخدام الحصى. كومة الحصى التي جمعها الأولاد جاهزة. كانت هناك الأحجار

على الأرض مع قصاصات الورق الطائرة من الصندوق. اختارت السيد ديلا كروى حجراً ضخماً لدرجة أنها التقطته بكلتا يديها واتجهت إلى السيدة دانبار قائلة: «هيا، أسرعي».

كانت السيدة دانبار تحمل أحجاراً صغيرة بكلتا يديها وقالت وهي تلهث: «لا أستطيع أن أركض، عليكم أن تتقدموا. سألحق بكم».

الأطفال كانوا يحملون الحصى، وأعطى أحدهم الصغير ديف هاتشنسون قليلاً من الحصى. الآن تيسى هاتشنسون في وسط الميدان وهي تقاوم بيديها في حالة يائسة بينما هجم عليها سكان القرية وهي تصرخ: «ليس عدلاً»، فضربها حجر في جانب رأسها.

كان الرجل العجوز وارنر يقول: «هلموا بنا، هلموا»، وستيف آدمز كان في مقدمة الحشد وبجانبه السيدة جريفز.

صرخت السيدة هاتشنسون: «ليس عدلاً، ليس صوابا»، لكنهم انقضوا عليها.



الميـــزانيـــة

ماريو بينيدتي(❖) - أورجواي

Mario Benedetti

ترجمة شعبان محمد مرسي

في مكتبنا ثبتت الميزانية نفسها منذ سنة ألف وتسعمئة ونيف وعشرين، أو منذ حقبة كان فيها أكثرنا يكافح لفهم الجغرافيا والأعداد الكسرية. يتذكر المدير حادثة ؛ فقد كان

(❖) ولد هذا القصاص في دولة أورجواي عام 1920م، واشتغل بالكتابة الصحافية، وألف قصصاً طويلة وقصيرة، وجمع عدداً من تلك القصص القصيرة في كتاب عنوانه هذا الصباح Esta Manana وصدر سنة 1949م. والمجموعة الثانية بعنوان: «الرحلة الأخيرة» El Ultimo Vjaje سنة 1951م.

يجلس جلسة عائلية، عندما يقل العمل، على أحد مكاتبنا ورجلاه متدليتان، فيهما جورب أبيض سليم. كان يحكي لنا بكل عواطفه العميقة مستخدما خمسمئة وثمانيا وتسعين كلمة من الكلام المستعمل عادة، يحكي لنا عن ذلك اليوم البعيد الرائع، وعن مديره هو ـ وكان إذ ذاك موظفا أول ـ كان يهز كتفيه ويقول له: «يا فتى لدينا ميزانية جديدة»، يقول ذلك وعلى شفتيه ابتسامة راضية؛ قانعة بما أحصوه: كم قميصاً يمكن أن يشترى بعلاوة راتبهم؟

إن ميزانية جديدة هي أقصى الطموح لمكتب عام. لقد كنا نعرف أقساماً أخرى تضم عددا من الموظفين أكثر مما يضمه مكتبنا أو قسمنا، كانوا يحصلون على ميزانية كل سنتين أو ثلاث سنين. كنا ننظر إليهم من جزيرتنا الإدارية الصغيرة المنعزلة بصبر نافد، مثلما كان ينظر روبنسون كروزو إلى السفن التي تمخر العباب في الأفق البعيد، وهو يعلم أنه لا فائدة من الإشارة إليها، ولا جدوى من الشعور بالغيظ. قلما يفيد حقدنا أو إشارتنا، حتى في أحسن الأوقات التي لم يتجاوز عددنا خلالها تسعة أفراد، كان من المعقول ألا يهتم أحد بمكتب صغير في هذا الحجم.

كذلك كنا ندرك أن لا أحد يحسن رواتبنا، ولا شيء في العالم يصنع ذلك، فأخذنا نحدد أملنا في التخفيض المستمر للإنفاق، بنظام تعاوني أساسي كامل، توصلنا إليه، ونجحنا فيه

إلى حد كبير، أنا مثلاً كنت أدفع ثمن شاي اليريا، والمساعد الأول يدفع ثمن شاي المساء، والمساعد الثاني يشتري السكر، والموظف الأول يشتري الخبز، خبز التوست، والموظف الثالث يحضر الزبدة.

واستثنينا من ذلك كاتبتي الآلة والبواب. وكان المدير يدفع ثمن الصحيفة التي كنا نقرأها جميعا، لأنه كان يتقاضى راتباً أكثر منا قليلاً.

خفضنا أيضا تسالينا الخاصة إلى الحد الأدنى. كنا نذهب مرة واحدة في الشهر إلى دار الخيالة، وكنا حريصين على أن نشاهد جميع الأفلام، كان كل واحد يشاهد عرضا مختلفا ثم يحكي كل ما رآه لزملائه في المكتب، وبالحديث عما شاهده المتفرجون من مختلف العروض نعرف. وكنا نشجع تبني الألعاب الذهنية مثل الشطرنج والداما التي كانت تتكلف قليلا، فنقضي الوقت دون ملل، وكنا نلعب من الساعة الخامسة حتى السادسة عندما يغلب على الظن عدم وصول ملفات جديدة، وحينما يظهر في شباك المكتب إعلان يقول: «بعد الخامسة لا تقبل أي طلبات» أحياناً كثيرة كنا نقرأه ولكن لا نعرف من الذي ابتدعه، ولا ندري ماذا تعني بالضبط لفظة طلب أو شأن، وأحياناً أخرى كان يأتي أحد الناس، فيسأل عن رقم ملف، فنعطيه الرقم، فيذهب راضيًا. ولذا فإن كلمة شأن قد يقصد بها ملف.

حقاً إن الحياة التي قضيناها هناك لم تكن سيئة. من حين لآخر كان المدير يعتقد أنه من الواجب أن يبين لنا فضل الإدارة الجماهيرية مقارنة بالتجارة. وكان بعضنا يظن أنه من التخلف أن نرى رأياً آخر. كان الأمان أحد وثائقه ومستنداته، الضمان الذي لا يدعنا ضائعين. لكي يحدث هذا كان من اللازم أن يجتمع أعضاء مجلس الشعب، ونحن نعرف أن أولئك الأعضاء لا يجتمعون إلا حينما يبغون استجواب وزير من الوزراء. ولذا فإن المدير كان له حق. كان الأمان موجودا، ومن الواضح أنه يقابل هذا الأمان أمان غيره، إنه أمان من حصولنا على علاوة تسمح لنا بشراء معطف نقداً. بيد أن المدير الذي كان لا يستطيع أن يشتريه أيضا كان يرى أن هذه اللحظة ليست اللحظة المناسبة ليبدأ في نقد وظيفته أو نقد وظيفتنا. ودائما كان الحق معه.

ذلك السلام الحاسم الذي حل في مكتبنا كان ذا أهمية عظيمة؛ إذ تركنا مقتنعين بهدفنا الصغير، وجاهلين بعدم صوابنا في قلقنا.

أشاع الموظف الثاني خبراً فشاهدنا يوماً هائجاً به، كان الموظف الثاني ابن أخ لموظف أول في الوزارة، وقد اخترع ذلك العم هذا النبأ الذي لاجدوى منه، عرف أن الكبار قد تحدثوا عن ميزانية جديدة لمكتبنا، ولما كنا لا نعرف منذ اللحظة من هو أو من هم الذين كانوا يتكلمون عن ميزانيتنا أخذنا نضحك

ساخرين، من الرفاهية التي سنحتفظ بها لبعض المناسبات، ونبتسم من حماقة الموظف الثاني أو من اعتقاده بأننا أغبياء. لكن وقتما وضح لنا أن الذي ذكر الخبر هو نفسه أمين السر، أو المتحدث باسم الوزارة طبقا لرواية العم، شعرنا سريعاً أن في حياتنا الثقيلة شيئاً متغيراً، كأن يدا غير مرئية كانت تضغط على غضاريفنا الواهنة، وكأننا نهتز لخبطاته، ونخضع له الخضوع التام. أما أنا فإن أول ما جرى ببالي كان قلما من أقلام الحبر، فإلى تلك الساعة لم أكن أعرف كيف أشتري قلما حبرا. وأما الموظف الثاني ففتح بخبره المستقبل الرائع الذي يهيىء جميع الإمكانات، مهما كانت صغيرة، ويستخرج الآمال من أي سرداب. رغباتي قلم حبر ذو لون أسود وغطاء فضي، مكتوب عليه اسمي، الله وحده يعلم متى انبثقت في نفسي تلك الرغبة.

رأيت وسمعت كيف كان المساعد الأول يتحدث عن دراجة، تلك رغبته، وكان المدير يتأمل وهو شارد الذهن، كعب حذائه المقطوع. وكانت إحدى السيدتين الكاتبتين على الآلة تحتقر بلطف حقيبتها التي مرت عليها خمس سنوات. شاهدت بعيني، وسمعت بأذني، علاوة على ذلك أننا جميعاً قدرنا على تحويل مشروعاتنا في الحال، دون أن نعني حقيقة بشيء مما كان يقوله الآخرون، غير أننا نحتاج إلى قرار لكي نتنفس عن أمل مجهول كثير الدلالة. نعم رأيت وسمعت أننا جميعاً قررنا أن نحتفل

بخبر التمويل الجديد الطيب مع الاحتفاظ بالبسكوت المحمص لعشية استثنائية خاصة.

ذاك البقسماط كان الخطوة الأولى، يليها الحذاء الذي اشتراه المدير لنفسه، ثم قلمي الحبر المكتسب بمبلغ عشرة، ويأتي بعد قلمي الحبر معطف الموظف الثاني، وحقيبة الكاتبة الأولى، ودراجة المساعد الأول. خلال شهر ونصف صرنا جميعا في حزن وغم.

جلب الموظف الثاني أخبارا أخرى. أولا أن الميزانية كانت معروضة في أمانة سر الوزارة. ثانيا أن الميزانية لم تعرض. لم تكن في أمانة السر، كانت في قسم الحسابات، لكن رئيس قسم الحسابات كان مريضا، وكان رأيه معروفاً. كنا مشغولين بصحة ذلك الرئيس الذي لا نعرف عنه إلا اسمه، اسمه أيوخنيو، وكان يدرس ميزانيتنا. لقد كنا نود أن نحصل على مجلة دورية تخبرنا عن صحته، إن كل ما كان يرد إلينا هو الأخبار التي تجعل عزيمتنا تخور، أخبار عم موظفنا الثاني. استمرت الحالة الصحية لرئيس قسم الحسابات في تدهور. عشنا في حزن عميق لمرض هذا الموظف الذي شعرنا يوم موته مثل ما يشعر أقارب رجل يعاني من أزمة قلبية. نريد نوعا من التفريج لكي لا نهتم أكثر به. في الحق لقد صرنا سعداء بأنانية؛ لأن موته كان يعني إمكان شغل مكانه الخالي بتعيين رئيس جديد، يدرس في النهاية ميزانيتنا.

عقب مرور أربعة أشهر على وفاة السيد إيوخينو عينو رئيسا آخر لقسم الحسابات. في ذلك اليوم عطلنا لعبة الشطرنج والشاي والإجراءات الإدارية. بدأ الرئيس يترنم بلحن من أغنية «عايدة» وظللنا نحن من أجل هذا ومن أجل كل شيء شديدي الغضب. لقد وجب علينا أن نخرج لحظة لمشاهدة وجهات المحلات التجارية وما فيها من معروضات، عند العودة كانت تنتظرنا صدمة: أخبرنا العم أن ميزانيتنا لم تعرض أبداً للدراسة في قسم الحسابات. كان خطأ. إنها في الحقيقة لم تخرج أبدا من أمانة السر. هذا يعني تعتيما مقصوداً وغشاوة على منظرنا العام.

لو أن الميزانية درست في قسم الحسابات لما ذعرنا. بعد ذلك كله أدركنا أنها حتى الآن لم تعرض لمرض الرئيس. إذ كانت في أمانة السر حقا – وأمين السر فيها – ورئيسه الأعلى كان يتمتع بصحة جيدة، فإن التأخير لن يرجع إلى علة، وربما يتحول إلى مماطلة لا نهاية لها.

هنا بدأت المرحلة النقدية لضعف العزيمة وخورها، إبان الساعة الأولى كنا ننظر، ونسأل سؤالاً يائساً عادة. في البداية كنا نسأل هل تعرفون شيئاً؟ ثم نختار القول: و...؟ وننتهي أخيراً بعرض السؤال بالحواجب. ما كان أحد يعرف شيئا. عندما كان امرؤ يعرف شيئاً كانت هذه المعلومة أن الميزانية قيد الدراسة في أمانة السر.

بعد ثمانية أشهر من صدور الخبر الأول، أمضيت شهرين وقلمي الحبر لا يشتغل. والمساعد الأول انكسرت ضلعه بسبب الدراجة. وكان المالك الحالي للكتب التي اشتراها المساعد الثاني يهودياً. وكانت ساعة الموظف الأول تؤخر ربع ساعة في اليوم. وكان حذاء المدير مركبا من طبقتين: واحدة مخيطة، وأخرى مسمرة. وكان معطف الموظف الثاني ذا طبقتين باليتين متعاكستين كأنهما قوسان أحاطا بخطأ.

ذات مرة علمنا أن الوزير سأل عن الميزانية. بعد أسبوع أخبرته أمانة السر. أردنا أن نعرف: ماذا جاء في التقرير؟ غير أن العم لم يقدر على استقصاء الأمر؛ لأنه كان سرا محصورا، نعتقد أن هذا كان حماقة. كنا نتلقى الملفات ذات البطاقات الملصقة في الزاوية العليا التي كتب عليها عبارات مثل «عاجل جداً» و«اهتمام خاص» و«حفظ دقيق» وكنا نتعامل معها بالتساوي، لا فرق بينها وبين غيرها إلا أنها في الوزارة لم تكن تعامل المعاملة نفسها.

علمنا مرة أخرى أن الوزير كان تكلم عن الميزانية مع أمين السر، وبما أن المحاورات لم يوضع عليها أية بطاقة خاصة فقد استطاع العم أن يكتشف ذلك، وأن يخبرنا أن الوزير قد وافق. على ماذا؟ ومع من اتفق؟ حينما حاول العم استقصاء هذا الأمر الأخير لم يكن الوزير قد وافق، لذا فهمنا أنه قد اتفق معنا من قبل، دون تفسير.

مرة أخرى عرفنا أن الميزانية عرضت. كانوا يبحثونها في جلسة الجمعة الآتية، إلا أنها في خلال الجمع الأربع عشرة التي تلت تلك الجمعة لم تناقش أبدا، لهذا بدأنا نرتقب تواريخ الجلسات القادمة، وكل سبت نقول: «حسناً، الآن سيكون حتى الجمعة، سنرى ما يحدث عندئذ» وما حدث شيء البتة، ولن يحدث أبداً.

كنت دائماً ملتزما أن أظل بمنجاة من الألم، إذ إن قلمي الحبر قد حطم إيقاعي الاقتصادي، ومن ذلك الحين لم أستطع تغطية العجز في ميزانيتي. لذا عن لي أن نزور الوزير ونلتقي به.

حاولنا المقابلة عبر أمسيات عديدة. أصبح الموظف الأول وزيراً، والمدير الذي سبقت الإشارة إليه بالمبايعة ليتكلم نيابة عن الجميع كان يحقق بيعتنا. حينما اقتنعنا بالمحاولة طلبنا المقابلة في الوزارة، فوعدونا يوم الخميس. في يوم الخميس تركنا في المكتب إحدى الكاتبات على الآلة ومعها البواب، وأما نحن - الباقين - فذهبنا للحديث مع الوزير. ليس الحديث مع الوزير كالحديث مع شخصية أخرى. للكلام معه علينا أن ننتظر ساعتين ونصفا، وأحيانا يحدث كما حدث لنا بالضبط ألا نقدر في نهاية هاتين الساعتين والنصف أن نتحدث مع الوزير، وصلنا فحسب إلى أمين السر الذي كتب بعض النقاط من عبارات المدير، أدنى من أسوأ المقالات، مما لا أحد يفوه به، ورجع

بإجابة الوزير حول ميزانيتنا في جلسة اليوم التالي. عندما كنا خارجين من الوزارة - راضين نسبيا - رأينا سيارة كانت تقف عند الباب، وكان ينزل منها الوزير.

بدا لنا غريباً أن يحمل لنا أمين السر الإجابة الشخصية للوزير دون أن يكون حاضراء بيد أننا في الحقيقة وثقنا قليلاً، واقتنعنا حينما صرح المدير أن أمين السر بالتأكيد قد استشار الوزير هاتفياً.

في اليوم التالي، الساعة الخامسة مساء بالتمام كنا غاضبين غضباً شديداً. إن الساعة الخامسة كانت هي الساعة التي سمحوا لنا فيها بالسؤال. اشتغلنا قليلاً جداً، إذ كنا مضطربين كأنما أتت إلينا الأشياء ميسورة. لم ينبس أحد ببنت شفة، ولم يدندن المدير بأغنيته. مرت علينا ست دقائق ونحن في تأمل عميق. طلب المدير الرقم الذي نحفظه جميعا لنكلم أمين السر. دامت المحادثة وقتا قصيرا بين الكلمات المختلفات: «نعم، آه، نعم» و«آه، حسناً» التي يفوه بها المدير. وكنا نسمع صدى غير واضح لصوت الآخر، عندما وضع المدير السماعة عرفنا الإجابة. إننا لكي نتثبت منها فحسب ركزنا انتباهنا، قال المدير: «يبدو أنهم اليوم لم يكن لديهم وقت»، إلا أن الوزير قال: «إن الميزانية ستناقش يقينا في جلسة يوم الجمعة القادم».



الذئـــــب

هرمان هسه(*) - ألمانيا

Hermann Hesse

ترجمة محمد أحمد القشلان

لم تعرف الجبال الفرنسية أبداً شتاءً قارساً وطويل ومخيف هكذا. فمنذ أسابيع كان الجو صاف، جاف وبارد، وخلال النهار كانت السماء الزاهية الزرقاء تُظلّ سهول الجليد المديدة المتعرجة في بياض شاحب وبلا انتهاء، وفي الليل يمر بها القمر بجلاء ويُسر، وقد بدا القمر في هذا الصقيع متجمداً ذو لمعان أصفر كالصقيع المتجسد وقد صار ضوئه على الجليد ذا لونٍ أزرق تشوبه سارية من البخار. أما الناس فقد تجنبوا كل

الطرق وبخاصة الطرق الصاعدة وجلسوا كُسالى مزمجرين في أكواخهم الريفية التي بدت نوافذها الحمراء ليلاً إلى جانب ضوء القمر الأزرق مغطاة بالبخار وشاحبة ومالبث ذلك أن انمحى بعد قليل.

كان ذلك فترة عصيبة لحيوانات المنطقة، فقد هلك الصغار منها بأعداد هائلة ولقت كذلك الطيور حتفها إثر البرد القارس وسقطت الجثث النحيلة فريسة الصقور والذئاب. بل وعانوا جميعاً البرد القارس والجوع أشد المعاناة، فلم يبق حياً هناك سوى بضعة فصائل قليلة من الذئاب وقد دفعتها حال العوز والشدة إلى التجمع مع بعضهم البعض في ترابط وثيق. وفي أثناء النهار يخرجون فُرادى، يتسكع أحدهم هنا وهناك فوق الجليد يبدو عليه الهُزال، جائع ومتيقظ، تبدو عليه سيم الهدوء والوداعة كأنه شبح وقد تزحلق ظله النحيل بجانبه فوق سطح الجليد. ويشرئب بطرف فمه المدبب مستشعراً في الرياح ويُطلق أحياناً عواءً قاس وجاف ومعذب؛ وفي المساء يخرجون بكامل عددهم ويتجمعون حول القرى، حيث هناك الماشية والطيور في مكان آمن حريز، والبنادق خلف دفتي النوافذ معلقة، ونادراً ما وقعت لهم فريسة صغيرة، كلب مثلاً، كما أن اثنين من ذئاب هذا الجمع قد أُطلِق عليهما الرصاص ولقوا حتفهما.

لم يزل الصقيع مستمراً بلا انقطاع، وكثيراً ما قبع الذئاب ساكنين ملتصقين ببعضهم بشدة يتدفئون ببعضهم الواحد فوق

الآخر مرهفين سمعهم في هذه المنطقة الموحشة حتى ينتفض أحدهم، يعتصره عذاب الجوع القاسي، قائماً فجأة فيُطلق صراخاً عال مخيف، فيوجّه الباقون جميعاً أطراف أفواههم إليه مرتعشين ويأخذون جميعاً في إطلاق عواءٍ مفزع ومعذب ينُمُّ عن حزن وأسى.

وأخيراً قررت الطائفة الصغيرة من هذا الجمع أن يخرجوا للتجول. وفي الصباح الباكر غادروا جحورهم وأجمعوا شملهم وأخذوا يتشممون بأنوفهم في انفعال وخوف الهواء القارس البرد. وبعد ذلك هرولوا مسرعين منتظمين وأما الباقون منهم فأخذوا يُتبعونهم بنظرات واسعة وبراقة، وأسرع بضع عشرات منهم لخطواتٍ وظلوا واقفين مترددين حيرى ثم عادوا أدراجهم متئدي الخُطى إلى جحورهم الخالية.

وعند الظهر تفرق المتجولون عن بعضهم، فثلاثة منهم اتجهوا شرقاً نحو جبال چورا السويسرية، أما الاخرون فساروا نحو الجنوب. وكان هؤلاء الثلاثة حيوانات جميلة قوية ولكنهم هُزلاء للغاية، فكانت بطونهم المنكمشة الفاتحة اللون تبدو كأن حزام مُشَدّ عليها، وضلوع صدورهم بارزة بصورة يُرثى لها، وكانت أفواههم جافة وأعينهم واسعة مليئة باليأس. ودخل الثلاثة منطقة جبال چورا بالغين مبلغاً بعيداً، وفي اليوم الثاني غنموا كبشاً، وكلباً ومُهراً في اليوم الثالث، وأصبحوا مُطارَدين من كل الجهات من قِبَل السكان الغاضبين. وفي المنطقة المليئة

بالقرى والبلدان انتشر الفزع والرهبة من الدخلاء غير المألوفين، وتم تسليح عربات البريد ولم يعد أحد يذهب من قرية إلى أخرى دون بندقية.

أما الثلاثة ذئاب فقد شعروا في المناطق الغربية، بعد غنيمة وفيرة للغاية، بالخوف والارتياح في آن واحد؛ وغدوا أكثر جسارة مما سبق أن كانوا بالمنزل، وقاموا في وضح النهار بدخول اصطبل أحد المراعي، وهذا المكان الضيق الدفيء قد ملأه نعير الأبقار وطقطقة الدواليب المتصدعة ودبدبة حوافر الحيوانات والأنفاس الساخنة اللاهثة. ولكن هذه المرة أفسد أُناس الأمر.

فقد تم رصد جائزة عن الذئاب مما ضاعف من عزيمة الفلاحين، فأسقطوا اثنين منهم قتلى، فالأول اخترقت عنقه رصاصة بندقية، والآخر قتل بضربة من بلطة. أما الثالث فهرب وعدا مسرعاً لمدة طويلة حتى سقط على الجليد بين الحياة والموت. وهذا الثالث كان الأصغر والأجمل بين هذه الذئاب، وكان حيوان أشم مسيطر يتمتع بقوة شديدة وهيئة ملفتة للانتباه. وظل مدة طويلة راقداً يلهث وعيناه تحدق بهما دوائر حمراء كالدم وأحياناً يصدر عنه أنين مؤلم مصحوباً بصفير خافت. فقد كان قد أصيب في ظهره من ضربة بلطة إلا أنه استرد قواه واستطاع أن ينهض من جديد. ورأى الآن كيف أنه كان قد عدا حتى بلغ مبلغاً بعيداً، فلم يتراءى في أي مكان أناس

أو بيوت إلا جبل كبير مُغطى بالثلوج كان أمامه مباشرة. وكان هذا جبل شاسِرال. وقرّ عزمه على أن يطوف حوله، ولمّا كان عذاب الظمأ يعتصره، فقد التهم قضماتٍ صغيرة من قشر الثلج المتجمد الصلب.

وفي الجانب الآخر من الجبل عثر في توه على قرية، وكان الوقت قرب المساء، فذهب إلى غابة كثيفة من أشجار التَّنُّوب ينتظر فيها. بعد ذلك راح يتقدم ببطء في رفق وحذر حول أسوار الحدائق متتبعاً رائحة الاصطبلات الدافئة. ولم يكن في الشارع أحد، فأخذ يرمش بعينيه في رهبة وتلهف خلال البيوت، وعندئذ دوَّى صوت طلقة، فأومأ برأسه لأعلى في سرعة خاطفة وعدا مسرعاً، عندما دوَّت رصاصة ثانية. لقد كان مصاباً، وكان الجزء الأسفل من بطنه المائل للون الأبيض مُضرَّج من ناحيةٍ بالدم الذي كان يتساقط متجمداً في قطرات غليظة. إلا أن نجح في الهروب بوثبات واسعة وأن يصل إلى الغابة في الجانب الآخر من الجبل، وهناك انتظر منصتاً للحظة فسمع أصواتاً وخُطى أقدام قادمة من ناحيتين اثنتين، وفي نظره يملأها الخوف نظر عالياً إلى الجبل، فظهر سامقاً مكسو بالغابات وصعوده شاق، إلا أنه لم يكن لديه خيار.

وتسلق الجدار الجبلي القائم لاهث الأنفاس بينما كان أسفل الجبل يموج بخليطٍ من... الأوامر وأنوار المصابيح، وشق الذئب المجروح طريقه صاعداً خلال غابة التَّنُّوب الوانية

الظلمة، في حين كان الدم البني اللون ينسال من جانبه.

كان البرد قد خفَّ وصفحة الغرب من السماء يغشاها الضباب وتلوح منها بشائر سقوط الثلج. وأخيراً بلغ الحيوان المنهوك القوى رابية الجبل وأصبح الآن يقف على أرض واسعة من الجليد منحدرة بعض الشيء على مقربة من مونت كروزان وتقع في أعلى القرية التي فر منها. ولم يكن يشعر بالجوع وإنما بألم صعب ومُنغِّص من الجرح، وينطلق من فمه المُعلق نُباح خافت سقيم وقلبه كان ينبض في صعوبة وألم وشعر بأن يد الموت تضغط عليه كحمل ثقيل لا يوصف. وجذبته شجرة من أشجار التَّنُّوب قائمة بمفردها وفروعها عريضة، فأحلَّ هناك وأخذ يحملق بتشاؤم في هذه الليلة المثلجة القاتمة. ومضى من الوقت نصف ساعة وبدأ نور أحمر خافت يسقط على الجليد، وكان هذا النور عجيباً خفيفاً. وفي توجع نهض الذئب وتوجه برأسه الرقيقة إلى النور، فقد كان ذلك القمر الذي أطل هائلاً في لون أحمر قان من ناحية الجنوب الشرقي وعلا متمهلاً في السماء الملبدة بالغيوم، ومنذ أسابيع لم يكن أبداً ذا لون أحمر وكبير هكذا.

وفي أسى تعلق بصر الحيوان المحتضر بقرص القمر الشاحب، وعاد عواءه الضعيف يُحشرج ثانية في ألم وخفاء إبّان الليل.

وهنالك أتت أنوار وخُطى أقدام متلاحقة. فأتى فلاحون

يرتدون معاطف ثقيلة وصيادون وغلمان يرتدون طواقٍ من الفرو ويلبسون أحذية ضخمة ذات رقبة، جاؤوا جميعهم تغوص أقدامهم في الثلج، وتعالى الهتاف بالتهليل، فقد عثروا على الذئب الميت، وتم إطلاق رصاصتين عليه ولكن لم يُصيبا هدفهما. بعد ذلك رأوا أنه مُشرِف على الموت فانهالوا عليه ضرباً بالعصيّ والهراوى ولكنه كان لم يعد يشعر بشيء.

وقاموا بجره بأعضائه المتكسرة لأسفل إلى سانت إمَّر، وأخذوا يضحكون، يتباهون، ينتظرون مسرورون احتساء الشراب والقهوة، ويغنون، ويفروا ذاهبين. وما من أحد منهم رأى جمال الغابة المكسوّة بالثلوج ولا لمعان السهول العالية ولا القمر ذي اللون الأحمر الذي أطل على جبل شاسِرال، وضوئه الخافت ينحرف في مواسير بنادقهم وفي بلور الثلج وأعين الذئب المقتول الكسيرة.



أغنية من أجل «جيني»

جون ريفنسكروفت(❖)

John Ravenscroft

ترجمة فاطمة ناعوت

كان «توم» يتجه صوب غرفة المعيشة، بحرص رجل عجوز يحمل صينية شاي، حين سمع «جيني» تتكلم. توقف فجأة حتى أن صحن البسكويت وفنجانيّ الشاي جميعها انزلقت إلى الأمام

(❖) قاص وروائي إنجليزي معاصر ولد عام 1954 في بريمنجام بإنجلترا، يعيش في «لينكون شاير» بالمملكة المتحدة. يشارك في تحرير مجلة «كادينزا» Cadenza magazine. له العديد من الأعمال مثل (نبتة صغيرة – المشي بالمقلوب – أشياء نهملُها – هدية من أجل باكو – أحوال المادة – البومة – الجين المدمر – الزنبقة المدهشة). حاصل على عدة جوائز من بينها جائزة الكومنولث.

واصطدمت بحاجز الصينية. بعض الشاي تناثر داخل طبق الفنجان، فوجد نفسه للحظة يحملق في الفوضى، قبل أن يرفع رأسه لينظر، عبر الغرفة، إلى زوجته.

كانت «جيني» تجلس على الأريكة ذات المقعدين، تماماً كما تركها، لكنه لمح الاختلاف واضحاً في عينيها. كانتا منتبهتين، مشتعلتين بذكاء مشوّش، وكانت تنظر نحوه مباشرة، بدت حاضرة على الحال التي لم تكنها منذ شهور. لقد حدث الأمر مجدداً، بينما كان في المطبخ يعد الشاي، حدث مجدداً.

فتح فمه ليتكلم، لكن كلمة لم تخرج، رأى «جيني» تمسح على تنورتها، ولاحظ ومضة زرقاء على الأرض جوار قدمها اليسرى. إحدى فردي قرطها. أصلح حنجرته وحاول من جديد.

- «جيني؟».

برقت عيناها وركزت، ثم رمت نظرة على الصينية.

- «لقد سكبت الشاي يا توم».

نظر إلى الأسفل مرة أخرى، ثم إلى الأعلى، بشفتيه تناضلان من أجل ابتسامة ما.

- «نعم فعلتُ يا حبيبتي. هكذا فعلتُ. وأنتِ أسقطتِ إحدى دلايتيْك».

عَبَر الغرفة، ووضع الصينية المرتبكة فوق مائدة القهوة، ثم انحنى ليلتقط قِرطها. طقطقت مفاصل فخذه عالياً وهو يعتدل،

وكذلك حين جلس جوارها، غير أنه لم يلحظ تقريباً. «خُذْ الأمر بهدوء»، هكذا قال لنفسه. خذه بهدوء وبطء وثبات.

خطفت «جيني» القرط من راحته.

- «لقد انخلع»، قالت فيما تريح يدها الأخرى فوق رسغه. نسي تقريباً كم كان صوتها جميلاً، كم كانت لمستُها رقيقة. قبل كل تلك الشهور.

- «هل حدث ذلك الآن، هذا لا يمكن أن يكون، لقد كلفني الأمر وقتاً طويلاً هذا الصباح كي أجعلك تبدين على هذا النحو الجيد، وها أنت تفسدين كل شيء، دعوني أضرب ظهرها عقاباً لها، إيه؟».

عقص شعرها خلف أذنها، وشبك قرطها في مكانه من جديد. ابتسمت له وبدت وكأنها ستتكلم، لكنها قطّبت حاجبيتها وتلاشت ابتسامتها. وجدها خاوية وغائبة من جديد، يدها ترتفع في الهواء وتبقى هناك، تحوم في حيرة، ثم فقاعة من اللعاب تنتفخ فوق شفتها السفلى. سحب «توم» منديلاً نظيفاً من جيبه ومسحها.

- «جيني؟» قالها بهدوء. «جيني حبيبتي، هل تسمعينني؟».

سيلٌ من قطرات العرق تشكّلت كحبات الخرز فوق فوديّه فيما ينتظر إجابتها. شعر بالدماء تخفق في عنقه. مغلقاً عينيه، أخذ يصلي من أجل أن يعود الضوء الهارب إلى عينيها.

كان لابد أن يلحظ هذا الصباح، حين كان يساعدها كي ترتدي ملابسها. كان من الواضح أنها أفضل من المعتاد، يكفي أنها اختارت فستاناً بعينه من بين العشرين المعلّقة في خزانتها. كان مسروراً، لسبب ثانوي هو أن ذاك الفستان كان المفضل لديه، أصفر باهت وعليه طباعة بالأزرق الخفيف، أما السبب الرئيسي فلأنها بدت وكأنها تذكرت أنه المفضل لديه. كما أن عملية إدخالها فيه كانت أقل صعوبة من المعتاد. وفيما عدا العقبة الوحيدة، حين أصرّت على إدخال قدمها اليمنى في حذائها الأيسر، ويسراها في الأيمن - وبالطبع لم تستطع أن تسير على هذا النحو - فانكفأت على السرير واستطاع «توم» أن يبدلهما، باستثناء ذلك لا عقبات على الإطلاق.

فتح عينيه، ورمق قدميها في الأسفل، وخاف أن ينظر إلى الأعلى، لم يُرِد أن يلتقي بذلك الخواء المفرّغ الرهيب. كان يفكر أن هذا الحذاء اللطيف، حذاءٌ محظوظ. كانت تلبسه حين حدث ذلك الأمر آخر مرة.

- «توم؟».

ارتجفت رأسه لأعلى. لقد عادت، النور في عينيها مرتعشٌ، وغير واثق مثل لهب شمعة في نسمة ليل، لكنه كان هناك برغم هذا. ركزت بصرها عليه، طوّحت يدها لأسفل وأراحتها من جديد فوق ذراعه.

- «الصورة يا توم، أريد صورتهم».

- «أي صورة يا طفلتي؟ أي صورة تعنين؟»

نتشت كم قميصه وهزّته، كما كانت تفعل أحياناً من قبل حين كان يبدو غبياً وغير متجاوب على وجه التحديد.

- «أنت تعلم! صورتهم وهم يرقصون! يرقصون من أجل جيني البائسة!».

عرفها، عرف الصورة فوراً.- «إنها في الطابق الأعلى يا طفلتي. في أحد ألبوماتك». لم يجل بخاطره أنَّ عليه أن يتركها.

- «هل تريدنني أن أحضرها لك؟».

- «نعم. الصورة».

انتصب متردداً على غير إرادته.

- «فقط ابقي كما أنت الآن، سأعود حالاً».

كانت أمتعتها محزَّمة، مثل عتاب صامتٍ أنيق، تنتظر جوار الباب الأمامي. لم يحاول أن ينظر إليها، بدلاً من ذلك راح يحدّق في الساعة المثبتة على الحائط في قاعدة السُّلَّم: 4.10 بعد الظهر. موعد «ديفيد» في الخامسة تماماً. خمسون دقيقة إذاً هي كل ما تبقى.

ترك باب غرفة المعيشة مفتوحاً كي يتمكن من رؤية «جيني». أما هي فقد التفتت لتنظر إليه، صانعة بيديها

تلويحات تستحثه، بنفاد صبر، على المضي. ابتسم لها، وبدأ رحلة الصعود الطويلة إلى حيث غرفة نومهما، بينما مفاصله تصطك مع كل خطوة.

سوف يأتي «ديفيد» في وقته بالطبع. اعتاد أن يكون دقيقاً في مواعيده، حتى حين كان صبياً. لم يكن هناك داع مطلقاً من أن يفوته باص المدرسة، وحين كان أكبر سناً، لم يخلفْ وعده إذ قال إنه سيهتم بالحديقة أو سيأخذهما للخروج في نزهة. طبيعته المتّزنة والعملية أفادته كثيراً. كانا دائماً فخورين بأسلوب تناوله لأعماله وجعلها تسير في طريقها، حتى في أوقات الركود. وكان ديفيد على حق بالطبع. دار «شجرة الأرز» للمسنين كانت الحل العملي الوحيد. جادل «توم» ضد ذلك طويلاً وبصوتٍ عالٍ، لكن «ديفيد» كان مقاوماً ومصراً على رأيه.

- «أبي، أنت نفسك لم تعد سليماً كما كنت، وأمي سوف تتدهور حالها إلى الأسوأ كل يوم، لن تتحسن أبداً. هذا هو الخيار الأصوب بلا شك. ويمكنك زيارتها كلما أحببت، ولا داعي للقلق بشأن الرسوم. سوف أعتني بالأمر كله».

لقد صمد. صمد وقاوم لأسابيع. إلى أن كانت الليلة التي صحا فيها على صوت الأجراس ليجد نفسه وحيداً في الفراش. لم ينس مطلقاً تلك القفزة المسعورة صوب الباب الأمامي (مفصل فخذه ظل يصرخ بسببها فيما بعد). مشهد «جيني» وهي تمشي في الحديقة لا ترتدي سوى معطف السيد

«داوسون»، والعلامات الدامية التي تركتها قدماها على أرضية المدخل، ومشهد ارتجاف جسدها في البرد - كان قلبه على وشك الانخلاع.

«ديفيد» على حق. هذا هو الحل العملي والأنسب فعله.

رغم ذلك، حين وصل «توم» إلى أعلى درجات الدرج وراح يترنح صوب غرفة النوم، وجد نفسه يتمنى للمرة الأولى في حياته أن يتأخر ابنه عن موعده.

ألبومات الصور - «جيني» ملأت العشرات منها خلال السنوات - كانت مكدسة فوق رفٍّ أسفل النافذة. جميعها مؤرخة بخطِّها الأنيق والمنتظم الذي كان لديها دوماً. لم يأخذ «توم» الكثير من الوقت ليجد الألبوم الذي يريد. فتحه وبدأ يقلّب صفحاته. الصورة التي أرادتها «جيني» كانت في منتصف الألبوم تقريباً. أخرجها من غلافها البلاستيكي وأخذ طريق العودة للأسفل.

الرابعة وخمس عشرة دقيقة.

شاهدته «جيني» يعبر الغرفة، ثمة تعبير على وجهها لم يستطع قراءته. جلس جوارها وعرض عليها الصورة.

- «هذه يا جين؟».

أومأت، أخذتها منه وقبضت عليها بأصابع مرتعشة. حين نظرت إلى الأعلى كانت عيناها مبتلتين بالدموع.

- «أوه يا توم! انظر! كانوا صغاراً جداً! صغاراً جدا!».

- «أعلم يا حبيبتي، أعلم».

كان حفل عشية عيد الميلاد، هو يتذكر. فريق «الإخوة دائماً» جيني البائسة. كلما أذيعت في الراديو كانت «جيني» تغني معها، وتريد أن ترقص. «توم» كان يرقص لإسعادها، ويشعر بنفسه قوياً واثقاً من نفسه.

- «صغارٌ جداً».

التقيا ثم جلسا ينظران إلى نفسيهما، ومارسا «الروك آند رول»، بين بالونات الجليد والطراطير الورقية، يضحكان عالياً في الصورة التي طال نسيانها. برهافة، وبصوت أعلى بالكاد من همسة، شرعت «جيني» في الغناء.

- «حسناً، جيني لديها أخٌ، وهو عنيف يتعقبني أينما ذهبت،

أبوها يريد أن يطردني خارج البلدة في شاحنة،

أتمنى أن أظلَّ هناك حتى تخرج «جيني» من المعتقل،

جيني البائسة.....».

أرخت رأسها على صدر «توم» الذي أخذ يهدهدها برقّة. حين تكلمت ثانية كانت همهمة خافتة داخل قميصه.

- «تلك الأشياء. تلك الأغراض جوار الباب. هل تخصّها يا توم؟».

أجابها بكلمات متكسرة وغير واضحة.

- «نعم يا حبيبتي». أحس أنها أومأت. «إنه مكان رائع وفسيح، كما تعلمين. سوف تقضي «جين» أسعد أيام حياتها قبل أن تستوعبه!».
- «هل (ديفيدهم) سوف يأتي الآن؟».
- «أجل، يا حبيبتي، بين لحظة وأخرى».
- «هل ستبدو هي... هل سأبدو أنا... لطيفة في عينيه؟».
- «لطيفة» ليست الكلمة المناسبة، تبدين كقطة مدللة. جميلة مثل لوحة».

رفعت رأسها وابتسمت، وفيما ينظر في عينيها، فيما ينحني ليقبّلها، لمح النور يرتعد ثم ينطفئ. لهب الشمعة ارتعش ثم خبا. قبّلها على كل حال، آملاً...، غير أن شفتيها غير مستجيبتين.

حين انسحب ونظر إلى وجهها ثانية، وجد الخواء العميق العميق قد عاد.

- «جين؟».

لا شيء. احتضنها، أرجحها بلطفٍ.

- «جيني البائسة»! قال: «جيني حبيبتي التعسة البائسة».



رن جرس الباب في الساعة الخامسة تماماً، حين فتح «توم» الباب كان «ديفيد» واقفاً عند العتبة. مسح بعينيه القاعة بحثاً عن أغراض أمه، وبدا منزعجاً قليلاً حين لم يجد أياً منها.

- «أبي؟ ماذا هناك؟ أليست مستعدة؟

نظر «توم» ملياً إلى ولده. كانت به ملامح من «جيني»، منعكسة في جبهته العالية الناصعة، وفي زرقة عينيه الوفيرة. هزّ «توم» رأسه.

- «لا، ليست مستعدة.، ولا أحد من كلينا مستعد إذا أردت الحقيقة. لقد أعدنا التفكير قليلاً، والدتك وأنا، ربما كان تحولاً في القلب، يمكنك قول هذا».

- «لكن يا أبي.....».

- «توم؟ توم هل هذا هو (ديفيدنا)؟

جال صوت «جيني» خلال غرفة المعيشة، فتوقف ولدها في منتصف الجملة. حملق في والده، فابتسم «توم» في وجهه.

- «هل أخبرك بأمر يا فتى»، قال له فيما يأخذه من ذراعه، «لماذا لا تأتي للداخل؟ سأضع غلاية الشاي على النار. أمك تبتهج برؤيتك دوماً، سواء أظهرت هذا أم لم تظهره. وبعد ذلك سنمضي ثلاثتنا في الدردشة، ما رأيك؟».



مقالات

- مهمة الترجمة
- مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية
- ما المقصود بـ «ما بعد الحداثة»
- جاك ريدا، مقدمة
- التحليل البلاغي
- الرواية الصينية في التسعينات

قصائد

* خمس قصائد
* حياة
* كلمات
* قصيدتان
* الصحف

قصص قصيرة

* الجدار
* اليانصيب
* الميزانية
* الذئب
* أغنية من أجل جيني

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
نزار التجديتي
إبراهيم صحراوي
يوسف عبدالعزيز علي
عبدالعزيز السراج
الزهرة رميج
رضوان السائحي
محمد العطوي
شهاب غانم
أمين يغمور
علي بدر
علاء فتحي حسن
خالد العوض
شعبان محمد مرسي
محمد أحمد القشلان
فاطمة ناعوت

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بــــــدءاً

تشعر نوافذ بصعوبة كبيرة في التعبير عن احتفائها بالمترجمين والمترجمات، الذين يمدون نوافذ بمادتها الأساسية. ودون هذا التواصل المبهج، لايمكن لنوافذ أن تحقق هذا النجاح الذي يعبر عنه القراء في أرجاء الوطن العربي وخارجه. إن التعبير عن الاحتفاء يكون بسرعة النشر، وهذا حق لجميع المتعاونين معنا. غير أننا نود أن نذكر بالسياسة التي تتعمدها نوافذ وتعمل بها خلال جميع أعدادها.

نعترف أن الوصول الأسبق لا يمنح الحق الأسرع في النشر. وإذا كان هذا الأمر لا يبدو عادلاً في مفاهيم البعض، فإنه له ما يبرره لدى التحرير. ونود التأكيد عليه في هذا العدد.

إن فكرة العدد الخاص، وفكرة الملفات التي تصدر في أعداد مختلفة، تجعلنا نؤجل بعض الأعمال، حتى يتوفر ملف متكامل عن فن معين في أدب ثقافة واحدة. وحين ننشر مقالاً لأحد الكتاب، فإن وصول مقال لنفس الكاتب، سيتم تأجيله، لمنح فرص التعبير لأكبر قدر من الكتاب. الترجمات لأعمال أحدث صدوراً، من عوامل الاحتفاء بها نشراً. الترجمات من أداب العالم الثالث، خصوصاً تلك الآداب التي لم تحظ بترجمات إلى العربية، سيجعلها تأخذ الأولوية في النشر.

كثير من الأعمال، يبعثها أصحابها دون مراجعة لصياغتها بعد الترجمة، فتكون ذات أسلوب لا يتسم بالسلاسة، وأحياناً لا تبدو الجمل مترابطة، وهذا ينعكس على فهم المعنى. وفي هذا العدد بعض الأعمال التي احتاجت من التحرير إلى جهود مضاعفة، من أجل أن تخرج بصورة أفضل.

رسالتنا إلى الأعزاء المترجمين أن يتكرموا ببذل جهد أفضل، لضمان مستوى أفضل لهذه الدورية. وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من المترجمين يبذلون جهداً كبيراً، ويقدمون أعمالاً ذات قيمة كبرى في محتواها وأسلوبها العربي. ولهؤلاء نقدم خالص التحية والتقدير.

تأكيداً لوعد سابق أعلنته نوافذ، يتمثل في أن يكون عدد يونيو/ حزيران، عدداً خاصاً بثقافة محددة، أو منطقة جغرافية معينة، فإننا نقدم هذا العدد حول الأدب في أمريكا اللاتينية. ونرحب بكثير من الأفكار المتصلة بالأعداد الخاصة، أو بالملفات التي تحتويها أعداد نوافذ.

نعبر للجميع عن خالص التقدير، ونسأله تعالى العون والتوفيق.

رئيس التحرير

العدد الثاني والثلاثون ربيع الآخر 1426هـ - يونيو 2005

32

لوحة الغلاف للفنان نايل ملا (السعودية)

بعنوان : «**تقاسيم**»

ما هي المودرنيزم (Modernismo) وما هي دلالتها كمدرسة في الفن بعامة وفي الأدب بخاصة(❖)؟

إدواردو ل. تشاباري

Eduardo L. Chavarri

ترجمة علي المنوفي

لم يكد يولد المودرنيزم حتى عده السيد/ إيرموخنيس Hermogenes ميتاً وأراد كل التجار وصناع موضة الملابس، ومصففو الشعر وكذلك الخادمات مواراته التراب، ولا يكاد

(❖) نشر هذا المقال لأول مرة فى مدريد فى العاشر من إبريل عام 1902، وأعيد نشره ضمن مجموعة أخرى من المقالات التى تؤصل لهذه الحركة الفنية وترصد تطورها فى كتاب صدرت طبعته الثانية فى مدريد بعنوان «المودرنيزم» عام 1981 (المترجم).

اليوم يوجد أحد رجال الأعمال إلا وقد سخر من مبدعي هذا الفن، وكذلك الأمر عند أنصاف المواهب الغنائية الذين يتسابقون فى إطلاق النكات البذيئة على هذا الفن.

من الصعوبة بمكان وضع ملامح محددة للمودرنيزم، فقد اعتبر بيننا كفن من فنون الخروج على المألوف والرغبة العاجزة فى البحث عن الأصالة وعن اللامعقول بشكل متعمد... يالها من عادة نسير عليها، تلك المتمثلة فى أننا نهتم بالكلمات أكثر من الأفكار، ولا ندرك من الأشياء إلا أنصافها! هناك حقاً من يمكن أن نطلق عليه «فناناً مودرنست» مثلما هى الحال عندما يطلق على الكثير من المواطنين صفة الكاثوليكية نظراً لعدم وجود مسمى آخر يطلق عليهم، لكن الزوائد فى الأشجار ليست زهورها أو ثمارها ومن هنا لابد من التمييز.

(1)

يعتبر المودرنيزم، كحركة فنية، نوعاً من التطور وهو بدرجة ما بعث جديد.

وهو ليس بالضرورة رد فعل على الطبيعية بل هو مضاد للروح النفعية للعصر، وهو يناهض اللامبالاة الفظة التى عليها العامة، إنه خروج من عالم شغله الشاغل إرضاء رغبات البطن، وهو البحث عن الانفعال بفن يعيد الحياة إلى أرواحنا التى أفناها الصراع العنيف من أجل الحياة، وهو تأصيل للمشاعر

التى تسليها سلالة الأنانيين المنتشرة فى كل مكان.. هذه هى روح المودرنيزم.

فالفنان الذى ولد من جيل أضناه العمل العملاق يجب أن يشعر بالشوق إلى الحرية، وهو الذى تأثر بذلك الكدر العام الناجم عن سرعة إيقاع الحياة وماديتها... لقد أدى ذلك إلى سقم الخيال وهروب الشعر، اختفت الأساطير الغامضة العميقة الإنسانية بمعانيها الحميمة، وأصاب البكم الغناء الشعبي الحر المفعم بالطبعية، وحالت المدن والمنازل ذات الطوابق الستة دون تأمل لألأة النجوم وحالت أسلاك التليفون دون أن تغرق العيون فى العمق الأزرق، وتمكن البيانو في الحارات من وأد الإبداع الشعبي: نحن نعيش عصر التطور الصناعي! ووسط هذا الجو «نرى الابتذال»، وقد تمكن شيئاً فشيئاً من أرواح الناس، وهو نوع من البرص يعدي كل شيء ويصيبه بالتدهور: ويترجم هذا بيننا بالعامية والفلامنكية (نوع من الفن الشعبي) واتباع هذا التوجه بحنون أرضاً بموسيقاهم «الباثولوجية» و«شعرهم» الفظ وقد أسهموا بشكل متزايد في الوقوف دون أية محاولة للارتقاء العام... وأمام كل هذا تدخل «كوميديا الفن» Nella Comedia Dell art الأقنعة الجروتسك (الفظة) للحذلقة ويدخل المرضى والشواذ وما أشبههم. وها نحن أمام المادة المستخدمة فى تشكيل الجمهور (أي كل ما هو مضاد للشعب) تلك الكتلة البشرية المبتذلة واللاهية والمنعدمة «الرغبة» في العمل الفني. إنها كتلة

لامبالية وخلو من أى شئ، كتلة تحتج بلا صبر عندما يراد منها أن تشعر، أليس على الأرواح الصريحة أن تثور على هذا الوباء؟

هذه هى الغاية التى من أجلها ولد هذا التيار الفني الجديد، وهو تيار يمكن أن ينظر إليه على أية حال، على أنه واحد من نبضات الرومانسية، وليلاحظ القارئ أننا هنا نضفي على لفظة الرومانسية معناها العام الذي يشير إلى الوقوف ضد الروح الخطابية والمرتبطة بالقواعد، وإلى التراكيب العقيمة التي تحجرت. ألا تعتبر الحضارة الرومانسية هي المحرك لروح فننا الأوروبي؟ لقد كان من بناتها تلك التوجهات الطبيعية الواقعية منها والمتشائمة التي لازالت حية حتى الآن. إن المودرنيزم هو تطور آخر جديد لتلك الحضارة.

من الطبيعي إذاً وجود هذا التطلع لإنشاء فن جديد يعبر عن روح عصرنا طالما أن الحضارة الحديثة لم تتوفر حتى الآن على طريقة فنية خاصة (باستثناء الموسيقى) لقد ورثنا من القرن التاسع عشر حمى الاختراعات، ولم يكن لدى ذلك القرن وقت لغير ذلك فلم تأت لنا قوة البخار والكهرباء بفنيهما، إذ يتم جسر حديدي بخطوطه البسيطة وتتم الإفادة من عيدان الحديد الصلب في إقامة الطريق، إنها الأمور النفعية والآنية فقط، ولنتذكر الآن أن هناك رجالاً آخرين قد تمكنوا من تحويل خندق كمجرى للمياه إلى جسر مياه acueducto وإلى نوافير رائعة. وقد ولدت المخرمات afiligranda من بين رحم ضرورة

اجتماع عدد كبير من الناس تحت قبة واحدة. وهذه المخرمات تعتبر من ركائز العمارة القوطية «إنها آلاف الأساطير القديمة»، إلا أن الطرق الحديدية لم تسهم إلا فى إنشاء الاستقامة المملة التى تقتل بلا رحمة خطوط المنظر الطبيعي، ولم تتمكن السيارات من التوصل إلى شكل خاص لها على شاكلة العربات اليونانية القديمة أو العربات الرفيعة طراز لويس الخامس عشر، إذاً نجد أن فى جوهر المودرنيزم يولد نبت هو الرغبة فى صياغة أشكال جديدة فى الفن لم تتوصل إليها حتى الآن حضارتنا الشديدة «النفعية».

(2)

إن أصول المودرنيزم تشير إلى حقيقة ما نقول، فقد ولد فى إنجلترا مع النظريات الفنية لروسكين Ruskin فالروح الإنجليزية منذ قرن (شبيهة بالروح الأسبانية المعاصرة طبقاً لملاحظة صائبة (د. ج. تريمان J. Treman) قد أرهقتها الحروب الأهلية واللاأخلاقية السياسية والجهل بالحقوق العامة وما يترتب على ذلك من فقدان الأراضي، الأمر الذي جعلها تعيش في أنانية استبدادية ولم تتمكن حتى الآن من التخلص منها بشكل مطلق، كانت روحاً أكثر جفافاً ورمادية من قضيب سكة حديدية: كانت فظة وفردية، وكانت تبدو بملامح رسمها لنار سام الكاريكاتور الألماني البارز برونوبول Bruno Paul، فهناك الأطراف الضخمة وهناك الفك العظيم ولكن بلا قلب.

إذاً فوسط هذا المناخ الغريب ولد الاحتجاج الصارخ الذى يحاول أن يقف ضد غيبة الحسّ الجمالى. معروفة للجميع حياة روسكين ونبوءته التى لا تكل والتى يدعو إليها بالقدوة، ثم تلاه بورن جونس Burne Jones وأصدقاؤه الفنانون وبدأ عصر البعث وحمل هذا العصر رؤيته الرقيقة وتفسيره للطبيعة إلى المباني وإلى العناصر الزخرفية والأثاث، وهبت نسمة حيوية مرحة «على المنزل الشعبي» الذي كان حتى ذلك الحين نموذجاً للذوق الرديء وللجفاف.

وسرعان ما سرت التيارات الجديدة في أوروبا وكانت بمثابة رد فعل على اللامبالاة التى سادت عصراً ترك ضمير الشعوب ينام بين الاستبدادية والتجاريين والسياسيين، وقد أسهم في هذا التوسع العسكرة الألمانية والثقافة الفرنسية وكل ثمار التلهف لحياة مفعمة بالشوق والتوقد.

هكذا تشكل المنظور الفني المعاصر متخذاً أشكالاً مختلفة جعلت من الصعب وضع فواصل محددة، المودرنيزم هو الرغبة العامة غير أننا يمكن أن نميز من بين مراحله المتعددة شكلين كبيرين: أحدهما جاء من أصوله ومن تطوره فى دول شرق أوروبا، أما الثاني فقد ولد في باريس وهو شيء شبيه بما حدث بأول فورة رومانسية كبرى أى أنه سار نحو الروح ومسار آخر نحو الشكل الخارجي الذي يتسم بالزخرفية بشكل ما.

(3)

التعبير هو إحدى سمات الفن الجديد، أي أنه يجعل من العمل الفني شيئاً أكثر من مجرد منتج نفعي، إنه إنتاج لجزء من الحياة، وتغذية الموسيقى بحرارة العاطفة بدلاً من مجرد النظر إليها على أنها بنية صوتية فقط، إنه رسم روح الأشياء حتى لا ينحصر دور الفنان فى دور المصور الفوتوغرافي وهو جعل الكلمة مشحونة بالعاطفة الحميمة التى تنتقل من وجدان لآخر، الأمر إذاً هو البساطة والوصول إلى أكبر قدر من الانفعال من خلال استخدام الوسائل الضرورية التي تجعله يأخذ هذا المسار، الأمر فى المحصلة هو البحث عن الوسائل من أجل الغاية وليس العكس، أو بمعنى آخر العمل على إحداث التأثير من أجل التأثير نفسه.

وإذا ما كانت الروح المعاصرة تتأرجح بين العديد من التناقضات كما أنها مفعمة بالشكوك والغموض، فإنها فى حاجة إلى وسائل للتعبير شديدة الاختلاف، وحتى يصور لنا الفنان الحقيقي التنويهات والتمحيصات المتنوعة للمشاعر المعاصرة فما عليه إلا اللجوء إلى صيغ جديدة أي كلمات أو تراكيب لغوية مختلفة، واللجوء إلى مقابلات محددة بين الألوان، أو إلى تتابع فيه انسجام... ومكمن الخطر هنا أن من ليست لهم شخصية متميزة أو هم ليسوا على قدر كبير من الألمعية ليكونوا مستقلين فلا يفعلون شيئاً إلا التقليد، ولما كان التقليد لا يمس

إلا الطريقة فقد ولد ما يسمى بعدوى الأسلوب الأمر الذى جلب معه مجموعة من أشباه المودرنيزميين الذين يجوبون صفحات كتب ومجلات من الدرجة الثالثة، وقد جعل هؤلاء غايتهم ما هو مجرد طريقة عمل، وبالتالي جعلوا مثلهم الأعلى التأثير مهما كلف الأمر. هم إذاً نوع Neo- Meyerbeerismo الذين نزلوا إلى ساحة الفنون التشكيلية من خلال المبالغة فى الأشكال الانطباعية والإغراق فى التفاصيل والأمور التكميلية... الخ. أما فى مجال الأدب فقد عبروا عن أنفسهم من خلال البرناسية "والغزارة" على طريقة "دانونسيو D, Annunzio أي أنهم من أضداد البساطة الصريحة التي ينحو إليها الفن «التعبيري» وانتصار الانطباع على المشاعر، لكن هل لهذا نرفض قيمة مثل هذه الحركة الفنية؟ لقد انتشرت بشكل سريع وخاصة فى الفنون الزخرفية انطلاقاً من شكل ولادتها ومن هذه الرغبة فى تجميل الحياة، وها نحن نرى اليوم السجاجيد وقطع الأثاث وهي تحمل بصمة الجهابذة، وإلى الحركة الفنية يرجع السر فى التطبيقات الجديدة التي يمكن أن تحدث تأثيراً كبيراً فى الثقافة الشعبية فهاهي لوحة الإعلان الفنية الخطية تحمل لنا أنباء أعمال عظيمة لمؤلفين مشهورين مثل بريفات Privat وليفمونت Livemont وإيدل Edel وموتشا Mucha وستارتي Startey وهونستين Hoenstien وإبيلس Ibels وآخرين غيرهم. الفن الحديث يحمل معه كبار الفنانين في كل من ألمانيا والسويد وروسيا وإنجلترا، وها هم أفضل الرسامين الذين يقدمون لنا

نماذج لزخرفة المباني وقطع الأثاث والمنسوجات والحلي: ويكفي أن نقول بول بيرك Paul Berck وهونجر Hunger وهانزكريستيانسن H. Cristiansen وألبرت رايسمان A. Reismann وهـ. فارنستين H. Varenstien وكولو Kolo وموسن Mosen... القائمة لن تنتهي.

(4)

أما فيما يتعلق بالأدب فمن الواضح تعدد الصيغ بشكل كبير، غير أننا فى حقيقة الأمر نرى نفس حالة الشوق لإنتاج أدب من أجل الأدب، فكافة صيغ التعبير الكلاسيكية وتلك الأخرى التى جاءت من رحم الأشكال الطبعية ومن الواقعية والتشاؤمية تحاول جميعها أن تترابط من خلال المشاعر الحديثة وذلك للإسهام فى صدق التعبير الفني، ومن هنا نرى العديد من التوجهات التي تطلق على نفسها مصطلح «لمودرنيزم» والأمر المثير للانتباه هو ميلاد الروح الشعبية «المميزة» حيث نلاحظ فى الأدب ما لاحظناه فى الموسيقى (أليس الفنان ابن زمانه وسلالته؟) وما فعله فنانون من أمثال شومان Suchmann نراه اليوم معاصراً عند جريج Grieg وهانسرجر Hansorger وسندنج Sinding ووينجارتنر Weingartner وهومبردنك Humperdink... إلخ. كما ظهر كتّاب مثل جوركي وجالويز Jalowiez وتييكوف Techekhof وويلز Weils وشيبمان Shipmann وماكس برونس

M. Bruns، أما بالنسبة للمسرح الذي يصور لنا روح العصر فإننا نتساءل هل من الضروري ذكر أعمال مؤلفين مثل بيرجنت Peer Gynt وهداجابلر Hedda Gabler والدخيلة، وما جدا، ومثل الورقات والزوجة الثانية لتانجراي وهي كلها من الأعمال الشهيرة بيننا؟

لقد كان لحركة المودرنيزم فى أسبانيا انعكاسها أيضاً فنحن نعيش في ظروف فقر روحي حاد من شأنها أن تساعد على حدوث بعث جديد إذا ما شاء لها الحظ، ونحن نشهد التأثير المذكور في ميدان الرسم عند بيناثو Pinazo وسوروليا Sorolla وكاساس Casas وروسينول Rusinol.

كما أن هناك الكثير من الأعمال الأدبية التي ترجع إلى هذا الفن رغم احتجاج البعض ومن هذه الأعمال، العجوز المتصابي، ومُخَادع الفقراء، وهناك أعمال أخرى للجيل الشاب مثل «آثار الأرواح» وقصة الحياة، ونماذج باسكية، وأرواح غائبة... إلخ. أما فى المسرح فمن يدري فربما استطاع الفن الجديد أن يساعد على اجتياز الأزمة التى يمر بها المسرح بفضل مجموعة من الأعمال البرلمانية، التي كتبت لتظل تعرض على خشبة المسرح مدة طويلة.. ربما امتدت لموسم مسرحي بكامله ومن غير المجدي أن نشير أيضاً إلى ما أنتجه مؤلفو أعمال مثل الفرحة الزائلة وحرية!، وبيكوريل، والمُوجَهَّون.. هانحن نرى أمامنا العديد من الأشكال والصيغ التي تتقذنا من

الانحطاط السائد، وبالنسبة للشعر فلماذا يقتصر مسمى المودرنيزم على ما هو من زخرف القول والمحسنات البديعية ولا يشمل الشعرية الصريحة؟ إن من يطلع على الانطباعات الرائعة لخوان ماراجال وعلى انطباعات إبليس مسترس وعلى الكثير من أعمال كل من ماركينا وبيثتى ميدينا سوف يقول إن هذا الشعر إما أنه خليط غير متجانس أو مصدر طازج للغاية للجماليات.

لنترك كل من يريد أن يقول شيئاً أصيلاً أن ينضم إلى المودرنيزم فوسط كافة المبالغات التي ينسبها الكثيرون لهذه المدرسة الفنية نرى هناك جهداً دؤوباً وكفاحاً وحياة، وأياً كان ذلك مبالغاً فيه أو متأنياً متوقداً أو مقلاً فهذا أفضل من العيش في العدم الذى هو صنوان أكذوبة كبيرة والموت بسبب البلادة لابد أنه أسوء شيء في الدنيا.



ملاحظات حول مسار القصة القصيرة في أسبانوأمريكا ودلالته؟

إنريكي بوبو والكر

Enrique Pupo-Walker

ترجمة علي المنوفي

أسفر النجاح المثير الذي حققه السرد القصصي في أسبانوأمريكا المعاصرة عن موجة من التعليقات التي تحاول أن تفسر الكثير من الأمور فيه ومن بينها خصوصية هذا الفن، وبصفة عامة فقد سيطر على هذه التعليقات في بداية الأمر – وربما لم يكن هناك مناص من ذلك – الجدل المثير والتوقعات المتضاربة، وبعد انقضاء ساعة الفورة الأولى والتوجهات التعميمية، ظهرت الحاجة لاتخاذ منظور أكثر اتساقاً مع الحدث

التاريخي ومع النصوص الإبداعية على ما هي عليه؛ من الضروري إذاً القيام بتحليل منتظم لذلك الجنس الأدبي ولتلك المجموعة المهمة من الأعمال، فلازلنا حتى الآن نعيش تحت تأثير نظرة سطحية إزاء قضايا تهم كل من القارئ ودارس الأدب، وهنا أرى وجود أمر جوهري لم يبرزه النقد بوضوح كاف وهو المكانة التي يستحقها فن القصة القصيرة ضمن نمو وازدهار السرد القصصي الأسباني الأمريكي، وهو موضوع مهم لأسباب عديدة، أولها - رغم أن أنه ليس أكثرها أهمية هو ذلك المتعلق بذلك الفهم الخاطئ الذي ليس له ما يبرره، وأقصد بما أقول أنه لبضع سنوات أريد النظر إلى القصة القصيرة كتابع ومجرد مكمل للرواية، رغم أنها في واقع الأمر ليست هذا ولا ذاك، فهي حقيقة الأمر جنس له سماته الخاصة به التي تتطلب مهارة غير عادية في تنظيم المادة القصصية.

وعندئذ سوف يُفهم أن اتخاذ منظور إزاء الخيال الإبداعي الأسباني الأمريكي يعمل على إبراز الإنجازات المثيرة للإعجاب يتسم بالنقصان. ومن هنا يجب أن نضع في الحسبان أن عملية النهضة الشكلية التي حققها السرد الأسباني الأمريكي، إنما كانت بداياتها في القوالب القوية الخاصة بالقصة القصيرة، وكانت بالفعل هي الحقيقة ولو بشكل جزئي ذلك أن القصة القصيرة كانت بمثابة الورشة الأولية التي عمل بها عدد غير قليل من كتاب الرواية الأسبانوأمريكية، كما كانت القصة

القصيرة بالنسبة للكثيرين أول تحدٍّ في طريق إبداع لحظة حيوية مردها للحياة بكاملها.

وعندما نقوم بعملية مراجعة مختصرة للبيليوغرافيا الخاصة بالقصة القصيرة في أسبانوأمريكا سرعان ما نكتشف التطور الهائل الذي يعيشه الجيش في كافة أنحاء القارة. غير أن هذا الانتشار الضخم للقصة القصيرة لا يمكن تفسيره ولا يجب أن يكون من خلال التصنيف الذي يعنى فقط بكتابة بيانات المبدعين، ورأيت أنه من الأجدى أن أركز على عدة نقاط أسهمت في هذا التطور الهائل، فمن الأمور ذات الدلالة فيما يتعلق بآلية التطور أنه كانت هناك - ولازالت - الوسائل الضرورية التي هيأت المناخ لهذا الإنتاج فهناك الكثير من الصحف الأسبوعية والمجلات والملاحق الأدبية في الدول المتحدثة بالأسبانية وهي مصادر جعلت من القصة القصيرة مكوناً أساسياً من مادتها، وهذا مثار دهشة للكثيرين إذ هو عكس ما يحدث اليوم في بلاد مثل إنجلترا والولايات المتحدة حيث تزداد كل يوم الصعوبات في طريق نشر قصة قصيرة.

وإذا ما نظرنا إلى جذور السرد القصصي في أسبانوأمريكا فسوف نجد أنها ترجع إلى الثقافات السابقة على العصر السابق على اكتشاف أمريكا، فالميل إلى ما هو سردي وقصصي نراه فى أمريكا، وفي مناطق أخرى في العالم، وقد نشأ إلى جوار الفأس والنار، ومن البدهيات أنه بمرور القرون

نجد الأسطورة المحلية انتقلت – بعد أن مرت بمراحل معقدة من التلاقح الثقافي – إلى القوالب الأكثر فنية في السرد القصصي الأسباني والأوربي. ومن الأمثلة الواضحة على هذا المسار ما نراه في كتاب «التعليقات الملكية» لغارثيلا سودي لابيجا ابن حضارة الأنك Inca. ومع مرور الزمن نجد أن دمج كل هذه المادة الأسطورية تمخض عن وجود كم هائل من النماذج السردية التي تحولت بدورها لتكون قاعدة مهمة للأدب في أسبانوأمريكا، وإذا ما كان لنا أن نذكر بعض الأمثلة نشير إلى أنه خلال القرن العشرين تمكن كل من إنريكي لوبيث ألبوخار E.L. Albujar (1872) وخوسيه ماريا أرجيداس J.M. Arguedas (1911) (كلاهما من بيرو) من تحويل أساطير غاية فى القدم تنسب لحضارة الأنك إلى قصص قصيرة أصبحت مادة من المواد التي يعتمد عليها فى إعداد المختارات القصصية، كما تمكن ميجل أنخل استوريا (من جواتيمالا) (1899) من إدخال الغموض الذي هو أحد خصوصيات أساطير حضارة المايا Maya إلى عالم قصصه القصيرة، أضف إلى ما سبق أن الفلكلور الأفريقي استطاع النفاذ إلى أعمال عدد من الكتاب المهمين في ميدان السرد القصصي في كل من كوبا والبرازيل وبورتوريكو، فهناك القصص القصيرة «الأفريقية الكوبية» التى ألفتها ليديا كابريرا Cabrera (1900) وهي فى نظري تمثل أفضل ما يمكن أن يقدمه هذا الصنف من السرد القصصي، وكثيراً ما يتم تشكيل هذه القصص بحيث تدور حول

معتقدات موروثة منذ العهود القديمة وهي عادة ما تعاود ظهورها شعرياً في الشعوذة المتعلقة بالطيور أو الأخشاب المسحورة.

غير أن الأمر المعروف هو أن فن القصة القصيرة في أسبانوأمريكا هو مثل غيره في مناطق أخرى في العالم إبداع من إبداعات الرومانسية. وقد كانت القصة القصيرة موجودة على مدى قرون عديدة ولو أنها كانت في شكل جنيني، وكانت عبارة عن سرد يدخل ضمن نصوص كلاسيكية، وابتداء من القرن التاسع عشر نجد أن القصة القصيرة غالباً ما كانت مرتبطة بأدب العادات والتقاليد، ومن هنا فإن ريكاردو بالما R. Palma (بيرو 1833-1919) ربما كان في هذا الإطار – العادات – الكاتب الأسبانوأمريكي الوحيد الذي تمكن من تحويل ذلك الصنف الأدبي الذي يتسم بالخروج عن المألوف إلى قصص قصيرة ذات حيوية تخيلية لا نقاش فيها، ويعتبر كتابه «موروثات من بيرو Tradiciones Peruanas (1872-1911) الذي يعتمد في الأساس على المورث الشعبي من الكتب التي أحيت الإعجاب بالأساطير التي تقادمت وكادت تدخل طي النسيان، فقد تمكن هذا الكاتب من تحويل «الموروث» إلى جنس فرعي وإلى نمط من أنماط السرد القصصي الذي يتخذ لنفسه مكاناً بين القصة القصيرة وبين الأسطورة الرومانسية. غير أن بالما ومقلديه أسهموا في إطالة أمد الموروث الوصفي الذي سيطر على جزء

مهم من الأدب الأسبانو أمريكي، ولقد تمكن الطابع المثير الذي عليه العالم الأمريكي من الدعوة إلى التأمل والتسجيل الدقيق لعالم المحسوسات، وهذا التوجه نحو كتابة تعنى في المقام الأول بالوصف أدى إلى خلق موقف غير متزن عاشه الإبداع الأسبانوأمريكي خلال سنوات طويلة، ففى ميدان الرواية – على الأقل – نجد أنه كان من المسموح به وصف المشاهد الحيوية، وظل هذا الاتجاه قائماً حتى عام 1940 ومع ذلك فإن الاتجاه المذكور بالنسبة للقصة القصيرة أدى إلى إحداث خلل في البنية السردية، ويلاحظ أيضاً أن القصة القصيرة خلال القرن التاسع عشر بصفة عامة – وكذلك بالنسبة للأسبان – تقاوم هذا التوجه المبالغ فيه والخاص بالعناية بتفاصيل المشهد، والأمر المؤسف أن هناك أكثر من مؤلف في أسبانو أمريكا قد تصوروا خلال القرن التاسع عشر أن المشهد العام والمشاهد المحلية هي الغاية القصوى في الإبداع القصصي.

ورغم هذه المبالغات فقد استطاعت القصة القصيرة في أسبانو أمريكا أن تتلاقى في بداية القرن العشرين مع الإبداع الذي بدأه ألان بويه وموباسان وتشيكوف وهي نماذج قد أسهمت فى هذه الفترة قبل أي وقت مضى في تحديد آفاق وإمكانيات ذلك الجنس الأدبي. وكان أوراثيو كيروجا H. Quiroga (1828-1937) أول و احد من كبار كتاب القصة القصيرة في أسبانوأمريكا، وقد اعترف قائلاً: «كان بويه خلال

تلك الفترة الكاتب الوحيد الذي كنت أقرؤه، ولقد تمكن هذا المجنون من أن يملك عليّ جماع نفسي بالكامل، فلم يكن هناك أي كتاب على المنضدة إلا وكان له، وكانت رأسي كلها ممتلئة بالآن بويه». وفى مؤلفه «وصايا لكاتب القصة القصيرة الحصيف» ينصح الكاتب الشاب بأن «يؤمن بالأستاذ – بويه وموباسان وتشيكوف – مثل إيمانه بالرمز تماماً» وعلى أية حال فإننا عندما نتدبر حال تطور القصة القصيرة سنجد أنه من الصعب أن ننكر أن هذا الوعي بالآفاق الشكلية أسهم بشكل كبير فى تطورها.

يتضح لنا إذن أنه مع نهاية القرن التاسع عشر أخذت ملامح القصة القصيرة تتحدد غير أنه من المجدي الاعتراف بأن هذه الفترة قد شهدت أيضاً ظهور تيارات أدبية أسهمت بدورها في تطور القصة القصيرة، فمن الأمور المسلم بها أن المودرنيزم – في النثر – قد فضل الميل إلى السرد المختصر – وربما فرض الناثر، الذي هو من مدرسة المودرنيزم على القصة القصيرة الإيجاز الشديد في اللغة الشعرية وجعل القصة القصيرة تميل إلى ذلك الحقل الذي هو دائرة الخيال الشعري، وربما كان ذلك منه دون أن يدري، وعلى أية حال فإن القصص القصيرة التى ألفها المكسيكي جوتيرث ناخيرا G. Najera (1859-1895) وكذلك روبين داريو (1967-1916) وآخرين غيرهما إنما هى نموذج لهذا الإبداع الذي يعنى بالكلمة ويتوخى غاية الدقة في انتقائها.

وبالتوازي مع مدرسة المودرنيزم كان هناك إبداع القصة القصيرة الطبيعية التي أصبحت بمثابة الوجه الآخر للعملة، فالتوثيق الموضوعي لمظاهر الظلم والبؤس والتجارب الفظيعة أصبح العصب الرئيسي فى القصة القصيرة الطبيعية، وبشكل ما فإن ذلك الإبداع أصبح الترياق المر الذى يداوي الآثار التي يحدثها «الكاتب المودرنيزمي» ومن هنا نجد أن القصص القصيرة التي ألفها بالدوميروليو (1923-1967) B. Lillo وخابيير دى بيانا J. Deviana (1868-1926) تؤكد كلها بوضوح كيف أنه عندما تصبح الوثيقة غير المفهومة في يد الكاتب المبدع فإنه يحولها إلى إبداع فني. ولا شك أن القصة القصيرة في أسبانوأمريكي هي أفضل تجليات النثر الطبيعي، وقد شهد نسيج هذا الفن القصصي تطوراً مهما وهنا فإن لويس ليال L. Leal على حق عندما يقول: «بالنسبة للتقنية فإن كتاب القصة القصيرة الطبيعية تتجاوز قاماتهم قامات الكتاب ذوي التوجهات التقليدية. وها هي القصة القصيرة قد أصبحت ذات بنية محددة، ولها شخوصها من ذوي الملامح الواضحة وهناك توظيف للمناخ العام في إطار الحبكة، وأصبحت الظروف المتعلقة بالمناخ العام المحرك الأول الذي يسهم في تطور الشخصيات». وإذا ما تأملنا بعض النصوص المهمة التي ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لشهدنا ميلاد عملية دمج بين الاتجاهين السردين الأكثر شيوعاً في تلك الفترة، فهناك قصة «البالة El Fardo» (1887) لروبين داريو،

«وقصيدة رعوية صيفية» للفنزويلي مانويل دياث رودريجيث M. D. Radriguez (1868-19276) تتسمان بجمعهما جمالية اللغة على طريقة المودنيزم وبين الأحداث العنيفة والفظة التي أبرزها الاتجاه الطبيعي.

هناك عنصر آخر، هو الثالث، أسهم بدوره في التأثير على مسار على القصة القصيرة في أسبانوأمريكيا، وأعني هنا الثورة المكسيكية عام 1910، فهي حدث مهم للغاية في العالم الأمريكي وقد تمخض عن هذا التحول الاجتماعي إنتاج أدبي غاية في الأهمية حيث شغلت القصة القصيرة فيه مكانة مهمة، وقد استطاعت القصة القصيرة على يد الجيل الأدبي الذي يمثله كل من ماريانو أثويلا M. Azuela (1873-1951) وخيرارد وموريو G. Murillo (1877-1964) وخوسيه باسكونثيلوس (1881-1959) من أن تصبح حقلاً للأحداث أو مجرد ريبورتاج للأحداث الثورية. وبعد تجاوز مرحلة الكفاح المسلح جاءت أجيال جديدة وقدمت لنا سرداً قصصياً حاز فيه الإبداع التخيلي قصب السبق. ومع هذا ظل قائماً حتى اليوم الإيجاز واللغة المقتضبة التي كانت سمة النصوص الأولى في عهد الثورة، وعموماً فإن القصة القصيرة في المكسيك، قد استلهمت الثورة مثلها مثل باقي الفنون المكسيكية خلال القرن العشرين. ومن هنا فإن لغة القصص القصيرة ترفض التنميق في العبارة التي عادة ما كانت تميل إليها الثقافة البرجوازية، وبهذا ظهر

شكل جديد هو الكتابة الثورية التي سبقت زمنياً حركات ثورية أخرى خلال القرن العشرين، وإلى هذا الموقف الأدبي الجديد تنسب بعض القصص القصيرة الرائعة لكل من فرانثيسكو روخاس جونثاليث (1904-1954) وخورخي فيرتس J. Ferretis (1902-1962) وخوسيه ريبويلاس (1914) وخوان رولفو (1918).

وإذا ما ألقينا نظرة عامة على هذا الجنس الأدبي سنجد أن الفترة من 1880 حتى 1940 شهدت تطوراً قادته ثلاث قوى دافعة وغير متجانسة فيما بينها وهي الشغف بالشكل الذي عليه مدرسة المودرنيزم وكذلك الكتابة المقتضبة التي عليها الطبيعيون، وبعد ذلك جاء عنصر السرد القصصي الثوري المكسيكي وأحدث أثره التجديدي في كافة أنحاء القارة، وهذه ليست الاتجاهات الوحيدة التي أحدثت تأثيرها على فن القصة القصيرة بل هي الأكثر أهمية. فقد اتسم السرد القصصي الواقعي المحلي (Criolla) بالوفرة منذ بداية القرن العشرين غير أنه من الصعب تحديد الملامح الرئيسية في هذا السرد، ومرد هذه الصعوبة هي أن النص – في أغلب الحالات – يبدو وكأنه مفعم بالمحلية التي لا تفارق المحسوسات، التي تتوقف عند ما هو زائل أو تظل في دائرة الاحتجاج الاجتماعي بكل ما تحمله من أولية.

وابتداء من عقد الأربعينات خلال القرن العشرين أخذت

القصة القصيرة تسبر أغوار إمكانيات متنوعة، وعلى ذلك أخذت الإقليمية تتراجع وتستنفذ طاقاتها الفقيرة ولأسباب لا أستطيع ذكرها في هذا السياق أخذت تنشأ تيارات جديدة وتظهر جماهير أخرى. وهنا يمكن الحديث عن القصة القصيرة الفانتازيا والواقعية السحرية والقصة القصيرة النفسية وغيرها. غير أن العناوين أو التوجهات الرئيسية تتسم بأنها شديدة الإيحائية ومن هنا لن نتمكن في حقيقة الأمر من معرفة ما يجري خلال تلك الحقبة، وقد سيطر على القصة القصيرة خلال فترة ما بعد الحرب إسهامات كبار المبدعين، فخلال الفترة من 1944 وحتى 1954 ظهرت كتب مهمة هي إبداعات Ficciones (1944) لخورخي لويس بورخيس (1899) وإبداع متنوع Varia Invencion (1949) لخوسيه أرويولا J. Arreolea (1918) وكتاب مصارع الوحوش Bestiaro (1951) لخوليو كورتاثار (1914) والسهل يحترق (1953) لخوان رولفو... إلخ. وفي هذه الفترة يمكن الحديث عن ظهور طاقة وقوة خلاقة في الإبداع القصصي في أسبانوأمريكا المعاصرة، إذ نرى في كل مكان أثر القدرة الإبداعية لجيل جديد من القصاصين، وإلى هذه الثلة ينسب بورخيس أول كاتب من أسبانوأمريكا يتمكن من الفوز بشهرة عالمية، فقد بدأ إنتاجه القصصي عام 1953 من خلال كتابه «التاريخ العام للسَّبّ» إلا أن كتبه ظلت لأعوام طويلة مصدراً لمتعة الأقلية المختارة، وفي عام 1961 شارك بورخيس مع صموئيل بيكت في أول

Formenter وابتداء من هذا تحولت شخصيته ونصوصه إلى الموضوعات المفضلة في نظر النقاد. وأخذ إنتاج بورخيس يزداد كأنه طحلب ضخم، وأخذ يعقد المقابلات التي يتحدث ويتحاور فيها دون كلل، وبألمعية حول الأدب والفلسفة والموضوعات المهمة التي يتخيلها القارئ واستمرت حواراته الممتدة مع الصحافة والنقاد في رسم نسيج أسطوري حول شخصيته وأعماله. ولم يكن الحوار كما يتصور البعض هامشياً على أعماله بل يمكن أن ينظر إليه من زوايا مختلفة على أنه جزء منها. وأصبحت حواراته وأعماله منجماً لا يغيض له معين للبحث العلمي الذي عنى بالتمعن فى أعماله، ويحاصره بشكل لا رحمة فيه ولا هوادة، ومع ذلك فإن إبداعاته السردية وقصائده الرائعة هى التي حازت إعجاب جماهير غفيرة من القراء، وقد ساعدت البساطة الشفافة لنثره وعالمية الموضوعات التي يعالجها على ترجمتها ترجمة أمينة، ومن المناسب أيضاً القول بأن بورخيس عندما سار على نهج خط واضح من خطوط السرد القصصي الأسبانوأمريكي جعل كتبه تحظى بتحليل يقوم على بحث طبيعة إبداعاته، ومن هنا فإن قصصه القصيرة كشفت من المتعة السردية ومن فعالية الجدلية الداخلية للإبداع، ومن الممكن أن تكون الدقة التحليلية لنثره قد أسهمت في إحداث الخلط عند الكثير من القراء الذين لم يعتادوا على كتابة من هذا الطراز.

هناك بعض النقاد الذين لم يريدوا أو لم يتمكنوا من فهم إنتاج بورخيس وبالتالي وصفوه بالتصنع أو الإغراق فيما هو

أجنبي واتهموه أيضاً بأنه يسيء استخدام عبقريته في تأملات ميتافيزيقية ربما ليس لها إلا القليل من الصلة بالواقع المعاش، ومن هؤلاء نجد أن كارلوس فوينتس ذلك الروائي والناقد المكسيكي والرجل اليساري وصاحب ثقافة أدبية عظيمة يقول عنه:

«إن من يعرف مدينة بوينوس إيرس يدرك أن أبرز شطحات الخيال عند بورخيس قد ولد فى صحنها أو في دهليز أو على إحدى نواصي شوارع العاصمة الأرجنتينية، إلا أن من يعرف بوينوس إيرس يعرف أيضاً أن ليس هناك مدينة أخرى في العالم تعبر بأعلى صوت قائلة عبر عني! هناك واحدة من المسنات boutade تقول بأن المكسيكين هم من أبناء حضارة الأثتيك Azteca وأن أهل بيرو هم من حضارة الأنك Incasأما أبناء نهر الفضة فهم من أبناء المراكب إنها مدينة بلا تاريخ وبلا مصنع، وهي حاضرة فى مرحلة انتقالية، إن بوينوس إيرس فى حاجة إلى تسمية نفسها لتعرف أنها موجودة وذلك حتى تبتكر لنفسها ماضياً ومستقبلاً». ثم يضيف المؤلف المذكور في موضع آخر قائلاً: إن المعنى الحقيقي لنثر بورخيس – والذى لولاه لم يكن ليوجد سرد قصصي أسبانوأمريكي حديث – هو القول بأن أمريكا اللاتينية تفتقر إلى لغة وبالتالي عليها أن تنشئها.

ويبدأ السرد القصصي الأسبانوأمريكي مع بورخيس عملية

مكثفة لسبر أغوار اللغة والتي تستمر حتى اليوم في النصوص الرئيسية لكل من خوليو كورتاثار وكارلوس فوينتس (1929) وجيرموكابريرا إنفانتس (1929) ويمكن القول بأنه قد تأصلت كتابة تتناول نفسها ومن أعماقها تناقش طبيعة العمل الأدبي، ويشرح لنا خوليو كورتاثار جزءاً من هذه الغاية اللغوية عندما يتحدث عن روايته الرئيسية:

إن قصة «لعبة الحجلة» قد تمت من خلال اللغة، أي أن هناك هجوماً مباشراً على اللغة بنفس الدرجة التي تخادعنا هي كما أشرت إلى ذلك في أكثر من موضع فى الرواية، فشخصيات الرواية تصر على الإيمان بأن اللغة عائق بين الإنسان وكيانه الأكثر عمقاً، والسبب جد معروف أننا نستخدم لغة هامشيه بالكامل بالنسبة لنمط معين من الواقع الأكثر عمقاً، الذي يمكن أن نصل إليه إذ ما تمكنا من الحيلولة دون خداع أنفسنا بالسهولة القائلة بأن اللغة تفسر كل شيء أو أنها تحاول ذلك.

واليوم نجد أن هذا التوجه الثوري أو المتمرد على اللغة هو واحد من الملامح الرئيسية للسرد القصصي الأسبانوأمريكي، فانطلاقاً من النص يتم الهجوم على معقل الخطابة المصطنعة والفارغة التي أسهمت في تشويه المناخ الأدبي والثقافي للبلاد المتحدثة بالأسبانية منذ أعوام طويلة، وهو نقد إذا ما تم توجيهه في المقام الأول للغة كما هي فإنه أيضاً نوع من الإدانة

للقيم الزائفة والقديمة التي يقوم عليها البنيان الاجتماعي والسياسي في الكثير من دول أسبانوأمريكا، غير أن الأمر المثير للإعجاب في هذا الجهد النقدي هو أنه يفصح عن نفسه اعتباراً من نفس النسيج السردي وليس انطلاقاً مفاهيم أيدولوجية يمكن أن تكون هي الأخرى سبباً لخنق القيمة الجمالية للنص.

إن الإنتاج الإبداعي لكل من بورخيس، وخوان كارلوس أونيتي (1909) وخوان رولفو، وخوليو كورتاثار، وجابريل جارثيا ماركيز (1927) وآخرين غيرهم قد زود القارئ المعاصر ببيان رفيع لعالم يتسم بالتنوع والأصالة وهو بيان لا تكاد الكثير من الآداب في بعض الدول الغربية تضارعه، وإذا ما ركزنا انتباهنا على القصة القصيرة فى أسبانوأمريكا المعاصرة لوجدنا أنها تقدم لنا العديد من الموضوعات وتقنيات السرد التي تخلب الألباب، ذلك أنه يتلاقى في هذا الإبداع الكثير من الكتاب من ذوي الأصول والأعمار والتكوين الثقافي الشديد التنوع، وبذلك فليس هو الأدب الذي يقدم لنا مجرد جيل قوى من المبدعين، الأمر عكس ذلك تماماً فالسرد القصصي الأسبانوأمريكي يمكن أن يكون اليوم في مجموعة أمراً مثيراً للحيرة عند قراء يجدون أنفسهم فجأة أمام عالم عظيم لكل من بورخيس وجارثيا ماركيز وأريولا، وأمام بساطة مثيرة لخوان رولفو وأمام جنسية وأخيلة لغوية لسيبيرو ساردوي S.Sarduy (1937) وليثاما ليما L. Lima (1910) وأمام كابريرا إنفاتني .C. Infante

هذه هي أول مجموعة من الكتاب الأسبانوأمريكيين (في زيادة مستمرة) الذين تمكنوا من العيش من وراء ما يكتبون وهم ليسوا على شاكلة سابقيهم من الكتاب الذين وقعوا فى أسر البيروقراطية التى تقضي للأسف على القدرة الإبداعية، ومحصلة هذا المناخ الجديد من الحرية، نجد أن الكثيرين من مبدعي فن السرد القصصي يمكن أن يكرسوا كل جهدهم أو جله لحرفة الكتابة الجيدة، وهذا أمر يختلف كثيراً عن الكتابة دفاعاً عن القضايا المهمة كما يقول جارثيا ماركيز:

«إنني أرى أن إسهامنا الذي يساعد على أن يكون لأمريكا معيشة أفضل لن يكون أكثر فعالية إلا إذا كتبنا قصصاً جيدة، وبالنسبة للأصدقاء الذين يشعرون بأنهم مجبرون – لحسن النية عندهم – على أن يسدوا إلينا النصائح المتعلقة بطرائق الكتابة، أود أن أنبههم أن هذه النصائح تحد من حرية الإبداع وكل ما يقيد الحرية هو أمر رجعي».

ولأسباب بدهية كان من المنتظر أن يكون للسرد القصصي الأسبانوأمريكي صدى طيب في أسبانيا مثلما هي الحال في أسبانوأمريكا، وقد حدث نفس الشيء في فترات أخرى حيث مر الأدب الأسبانوأمريكي بمراحل تتسم بحيوية إبداعية كبيرة، فكل من بارجاس يوسا V. Llosa وجابريل جارثيا ماركيز، وخوسيه دونوسو (شيلي) (1924) يعيشون في مدينة برشلونة، ومن هناك نشروا بعض مؤلفاتهم الرئيسية، وفاز الكثير من

الكتاب الأسبانوأمريكيين بجائزة المكتبة الوجيزة، التي تمنحها دار نشر Seix Barral (برشلونة) وأصبحت كل من مدريد وبرشلونة اليوم ـ بهما كبريات دور النشر ـ مصدر بث للأدب الأسبانوأمريكي بنفس الفعالية، وربما أكثر ـ من تلك التي عليها دور النشر في كل من الأرجنتين أو المكسيك.

كما أن العديد من الجوائز المحلية والدولية التي حصدها هؤلاء الكتاب قد أسهم في نشر هذا الأدب بدرجة كبيرة. ففي إيطاليا – على سبيل المثال – نجد أن كتاباً مثل «عن الأبطال والمقابر» للأرجنتيني أرنستو ساباتا E. Sabata (1911) قد حاز انتشاراً واسعاً، وحدث نفس الشيء لكتب من تأليف بورخيس، وجارثيا ماركيز في الولايات المتحدة وبعض البلدان الأخرى. ومن الأمور ذات الدلالة أيضاً أن جزءاً من هذا الإبداع القصصي أصبح مادة تستخدمها السينما العالمية الجادة. وهنا أعتقد في وجود نجاح فني تجاوز حدود ميدان الأدب. ووسط كل هذا من العدل الاعتراف بأن السرد القصصي الأسبانوأمريكي المعاصر أصبح يحظى باهتمام لا لأصالته فحسب بل لأنه يعبر عن معايشات وقلق يتشارك فيها الملايين من البشر فى بلدان عديدة ومختلفة. ومنذ سنوات مضت نجد الكاتب المكسيكي الشهير ألفونسو رييس يعبر عن أسفه في أن أبناء أسبانوأمريكا «نصل دوماً إلى مائدة الحضارة متأخرين بمائة عام عن الموعد المحدد» ومع هذا يأتي بعده أوكتابيوباث ـ كاتب مكسيكي آخر شهير – يؤكد عن رضاه قائلاً «نحن

معاصرون - ولأول مرة - لكافة البشرية» وتؤكد الوقائع هذه المقولة.

ومن السذاجة بمكان التفكير في أن النجاح الذي تحقق في ميدان السرد القصصي في أسبانوأمريكا يمكن تفسيره تفسيراً بسيطاً يقول بأن ذلك مرده إلى توفر وسائل أفضل للنشر في سوق الإنتاج الأدبي - غير أن الأمر المؤكد - مع هذا - هو أن كل العناصر تتضافر لو أن ذلك هو الجانب الميكانيكي للظاهرة ليس إلا، ولا نعدم أيضاً ضيق الأفق عند البعض الذين يعتقدون بأن الاهتمام الذي يولده هذا السرد القصصي هو محصلة التذبذب السياسي الصَّراح في عالم أمريكا، إلا أننا نعرف جيداً أن القبول العالمي لفن أدبي ما يتطلب ما هو أبعد من الذكاء التجاري أو الأيدلوجي الذي يمكن أن يكون موضة لحظة ما.

وخلاصة القول ليس علينا ولا يجب أن ننحو إلى تفريعات معتسفة اعتسافاً فى ميدان السرد القصصي الأسبانوأمريكي، لكن من الجدير أن يكون واضحاً في الأذهان أن القصة القصيرة تحتل ضمن هذا المنظور العام مكانة تتسم بثراء عظيم وليس من الضرورة أنها على صلة مباشرة بالرواية. فالكثير من كتاب السرد، الذين ورد ذكرهم، هم قبل كل شيء كتاب قصة قصيرة، رغم أن البعض منهم كتب الرواية. ومن أمثلة هؤلاء بورخيس وريبويلتاس Revueltas وأريولا ورولفو. وهناك آخرون

مثل جارثيا ماركيز وكورتاثار وهم أساتذة في كلا الفنين. ورغم ذلك علينا أن تتوفر أمامنا فكرة واضحة عن تطور التجديد الذي طرأ على السرد القصصي في أسبانوأميركا، وعلينا أن نعترف بالإسهامات المحددة التي جاءتنا بها القصة القصيرة ذلك أنها جنس أدبي له نبضه الخاص في إطار الحساسية المعاصرة، ولا يجب أن ننسى أيضاً أن القصة القصيرة ظلت طوال ما يقرب من قرن القوة الزلزالية ورمز الكمال عند عدد من أجيال كتاب النثر الأسبانوأمريكيين.



تقليد القطيعة

أوكتافيوباث
Octavio Paz(❖)

ترجمة محمد دربال

إن موضوع هذا الكتاب هو التقليد الشعري الحديث. هذا التعبير لايعني فقط وجود شعر حداثي ولكن أيضاً أن الحديث صار تقليداً. تقليد مكون من عدة قطيعات وكل قطيعة فيه بداية. ونعني بكلمة تقليد الأخبار والأساطير، الأحداث

(❖) شاعر ومفكر مكسيكي (1914-1998) حاز على نوبل الآداب سنة 1991. ترجمت جل دواوينه ومؤلفاته إلى لغات عديدة. من أهم مؤلفاته النقدية أبناء الطمي الذي نقدم ترجمة لفصله الأول.

التاريخية، المعتقدات والعادات، الأشكال الأدبية والفنية، الأفكار والأساليب التي يتوارثها جيل عن جيل؛ لهذا فكل قطيعة في هذا التواصل هي تكسير لهذا التقليد. وإذا كانت كل قطيعة هي عبارة عن تكسير لهذا الرباط الذي يجمعنا بالماضي، ونفي للاستمرارية بين جيل وجيل، فهل يمكننا أن نسمي ذلك الفعل الذي يقطع حبل التواصل ويوقف الاستمرارية تقليداً؟ وأكثر من هذا، إذا قبلنا أن ننفي التقليد على المدى الطويل، من خلال تكرار نفس الفعل من طرف أجيال من أعداء القديم، يمكن أن يشكل تقليداً، فكيف يمكنه أن يكون كذلك فعلياً إذا لم ينف نفسه، أي إذا لم يؤكد في لحظة ما، ليس القطعية، بل الاستمرارية؟ فتقليد القطيعة يعني ليس فقط نفي التقليد بل نفي مفهوم القطيعة أيضاً... فالتناقض يبقى كما هو ولو استعملنا بدلاً منه كلمات توقف أو قطيعة كلمة أخرى أقل عنفاً، كعبارة التقليد الحديث التي لاتتعارض بقوة مع فكرتي التواصل والاستمرارية. فإذا كان كل تقليد هو حتماً القديم، فكيف يمكن للحديث أن يصبح تقليداً؟ وإذا كانت كلمة تقليد تعني استمرار الماضي في الحاضر كيف يمكننا أن نتحدث عن تقليد بدون ماض، تقليد مبني على تمجيد ذلك الشيء الذي هو نفيه: الراهنية الخالصة؟

منذ بداية القرن 19 وعلى الرغم من التناقض الذي يكتنف هذا اللفظ وأحياناً بكامل الواعي بهذا التناقض كما هو حال بودلير Baudelaire في الفن الرومانسي، ونحن نتحدث عن

الحداثة وكأنها تقليد ونعتقد أن القطيعة هي أرقى أشكال التغيير.

وحين أقول أن الحداثة تقليد أكون غير دقيق شيئاً ما: كان علي أن أقول تقليداً آخر. فالحداثة تقليد جدالي يزيح التقليد المهيمن – مهما كان هذا التقليد. ويزيحه فقط ليحل محله، لحظة بعد ذلك، تقليد جديد يكون بدوره تمظهراً آنياً للراهنية. فالحداثة ليست أبداً هي نفسها. هي دائماً شيء آخر. والحداثي لايتصف فقط بجدته بل بعدم تجانسه. تقليد غير متجانس أو تقليد اللاتجانس والمغايرة، فالحداثة محكوم عليها بالتعدد: التقليد القديم كان دائماً نفسه، التقليد الجديد مختلف دوماً. الأول ينطلق من وحدة الماضي والحاضر والثاني، غير راض بالاختلافات التي أبرزها بينهما، يؤكد أن هذا الماضي ليس واحداً بل متعدداً.

تقليد الحداثة: لا تجانس، تعدد الماضيات، غربة جذرية. لا الحديث هو استمرار للماضي في الحاضر ولا الآن ابن البارحة: إنهما قطيعته، نفيه. الحديث يكتفي بذاته: كلما يظهر يؤسس تقليده الخاص. مثال قريب على هذه الطريقة في التفكير هو المؤلف الذي نشره الناقد الأمريكي هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg The Tradition of the New (تقليد الحداثة). ورغم أن الجديد ليس بالضبط هو الحديث – كثير من المستجدات ليست حديثة – فعنوان كتاب روزنبرغ يعبر

بوقاحة محمودة وشفافة عن المفارقة التي قام عليه فن وشعر مرحلتنا الحالية. مفارقة هي أيضاً، وفي نفس الآن، المبدأ الفكري الذي يبررهما وينفيهما، طعامهما وسمهما. إن فن وشعر زماننا يعيشان بالحداثة ويموتان بها.

يظهر تبجيل الجديد وحب المستجد في تاريخ الشعر الغربي بشكل متواتر. لا أقول أنه دوري، ولكنه ليس اعتباطياً. هناك فترات يكون فيها النموذج الجمالي هو محاكاة القدماء، وفترات أخرى يُمجد فيها الجديد المدهش. وليس ضرورياً التذكير على سبيل المثال، بالشعراء «الميتافيزيقيين» الإنجليز والباروكيين الإسبان الذين مارسوا مايمكن أن نطلق عليه جمالية المفاجأة والدهشة. الجديد والمفاجئ كلمات متقاربة، غير مترادفة. فالمفاهيم والاستعارات، الحذاقات والتراكيب اللغوية الأخرى التي تميز القصيدة الباروكية هدفها هو خلق الدهشة أو المفاجأة: الجديد جديد إذا كان غير منتظر. وجديد القرن السابع عشر لم يكن نقداً ولانفياً للتقليد. كان بالعكس تأكيداً لاستمراريته، يقول غراثيان Gracian[1] أن المحدثين أكثر حذقاً من القدماء ولم يقل مختلفين. يتحمس لبعض أعمال معاصريه ليس لأن كتابها استغنوا عن الأسلوب القديم ولكن لأنهم أتوا بتراكيب جديدة ومفاجئة انطلاقاً من العناصر نفسها.

فلا غونغرا[2] (Gongora) ولاغراثيان Gracian كانا

ثوريين بالمعنى المتداول الآن، لم يهتما بتغيير النماذج الجمالية التي كانت سائدة في عصرهما، رغم أن غونغرا غيرها بالفعل: الجدة بالنسبة لهما لم تكن رديفاً للتغيير بل للدهشة. ولكي نجد هذا التحالف الغريب بين جمالية الدهشة وجمالية النفي يجب أن نصل إلى نهاية القرن 18 أي إلى بداية العصر الحديث. فالحداثة منذ ولادتها تظهر كشغف بالنقد وبهذا الشكل فهي نفي مزدوج، كنقد وكشغف، اتجاه الأشكال الكلاسيكية والمتاهات البراوكية. شغف جنوني بحيث إنها تصل إلى درجة نفي ذاتها: فالحداثة هي شكل من أشكال الهدم الذاتي الخلاق. ومنذ قرنين من الزمن بنى الخيال الشعري معماره فوق أرض ملغمة بالنقد. يفعل ذلك وهو على علم بأنها ملغمة... إن مايميز حداثتنا عن حداثة عصور سابقة ليس الاحتفال بالجديد المفاجئ، رغم أن هذا مهم أيضاً، بل كونها قطيعة: نقد الماضي القريب، توقف الاستمرارية. فالفن الحديث ليس فقط وريث عصر النقد بل أيضاً ناقد ذاته.

قلت من قبل أن الجديد ليس بالضبط هو الحديث، اللهم إذا كان محملاً بالشحنة المزدوجة: نفي الماضي وتأكيد شيء مختلف. وهذا الشيء غير اسمه وشكله خلال القرنين الأخيرين – من حساسية الشعراء الماقبل رومانسيين إلى سخرية دي شان(3) Duchamp الواصفة – ولكنه كان دائماً ذلك الشيء المختلف والغريب بالنسبة للتقليد المهيمن، اللاتجانس الذي

يقتحم الحاضر ويغير مجراه في اتجاه غير متوقع. فهو ليس المختلف فقط بل ذلك الشيء الذي يعارض الأذواق التقليدية: غرابة جدالية، معارضة فاعلة. فالجديد يستهوينا ليس فقط لأنه جديد ولكن لأنه مختلف، والمختلف هو النفي، السكين التي تشطر الزمن شطرين: الماقبل والآن.

والقديم الغابر يمكنه أيضاً أن يلج إلى الحداثة: يكفي أن يُقدم كنفي للتقاليد وأن يقترح علينا تقليداً آخر. مشعاً بنفس القوى الجدلية، فالتليد ليس ماضياً: هو البداية. الشغف المتناقض يبعثه، يحييه ويجعله معاصراً لنا. في فنون وآداب العصر الحديث يوجد تيار عتيق ملح ينطلق من شعر هردر[4] Herder الجرماني إلى الشعر الصيني الذي استعاده باوند[5] Pound من رفاته، من شرق دولاكروا[6] Delacroix إلى فن أقيانونيسا Oceania المحبب لبرتو[7] Breton. كل هذه الأشياء، سواء كانت رسومات، منحوتات أو أشعار فلها نفس القاسم المشترك: مهما كانت الحضارة التي تنتمي إليها فظهورها في أفقنا الجمالي كان بمثابة قطيعة، تحول. هذه المستجدات التي تعود لمئات أو آلاف السنين خلقت قطيعة ولمرات عديدة داخل تقاليدنا لدرجة أن تاريخ الفن الغربي الحديث هو أيضاً انبعاث لفنون حضارات كثيرة طواها النسيان. تمظهرات لجمالية الدهشة وقوتها المعدية ولكن أساساً تجسيد آني للنفي النقدي، فأعمال الفن العتيق والحضارات البعيدة في

الزمن تتدرج وبشكل طبيعي في تقليد القطيعة. هو واحد من الأقنعة التي تستعيرها الحداثة.

التقليد الحديث يمحو التعارض بين القديم والمعاصر وبين البعيد والقريب. فالحامض الذي يذيب كل هذه التعارضات هو النقد. غير أن كلمة نقد لها إيحاءات فكرية وبالتالي أفضل أن أربطها بكلمة أخرى: شغف. اجتماع الشغف بالنقد يظهر الطابع المتناقض لتقديرنا الشديد لما هو حديث. شغف نقدي: حب متطرف وجياش للنقد ولآلياته التفكيكية الدقيقة، ولكنه أيضاً نقد مغرم بموضوعه، نقد مولع بالشيء الذي ينفيه. مغرم بنفسه وفي حرب مستمرة مع ذاته، لا يؤكد شيئاً ثابتاً ولايقوم على أي مبدأ: نفي كل المبادئ، التحول المستمر هو مبدؤه. نقد بهذا الشكل لا يمكنه إلا أن يُتوج بشغف وجداني اتجاه المظهر الأكثر صفاء ومباشرة للتحول: الآن. حاضر لا نظير له، مختلف عن كل الآخرين. فالمعنى الفريد لهذا التقدير للماضي سينفلت منا إذا لم نلاحظ أنه يقوم على مفهوم غريب للزمن. غريب لأنه قبل العصر الحديث لم يكن موجوداً إلا بشكل معزول واستثنائي: بالنسبة للقدماء الحاضر يعيد الماضي، بالنسبة لنا ينفيه. في الحالة الأولى يظهر الزمن ويعاش كاطراد، كنظام تبدو فيه التحولات والاستثناءات كتحولات واستثناءات، وفي الحالة الأخرى يبدو الزمن كنسيج من التحولات لأن التحول والاستثناء صار هو القاعدة. فالزمن بالنسبة لنا ليس هو تكرار

اللحظات أو القرون. كل قرن وكل لحظة هو شيء فريد، مختلف، آخر.

إن التقليد الحديث ينبني على مفارقة أكبر من تلك التي تبدو بين القديم والجديد، بين الحداثة والتقليد. فالتعارض بين الماضي والحاضر يتبخر تماماً لأن الزمن أصبح يمر بسرعة كبيرة لدرجة أصبحت معها الاختلافات بين الأزمنة المختلفة – الماضي، الحاضر المستقبل – تمحو أو على الأقل تبدو آنية، طفيفة وبدون وزن، وبالتالي يمكننا أن نتكلم عن تقليد حداثي بدون أن يبدو ذلك متناقضاً لأن العصر الحديث صقل لدرجة التلاشي التعارض بين القديم والراهن، بين الجديد والتقليدي. فتسارع وتيرة الزمن لم يجعل الاختلافات بين ما مضى وما يحدث بدون جدوى فقط بل ألغى الفوارق بين الشيخوخة والشباب. فعصرنا مجد الشباب وقيمه بشكل جنوني وإن لم يجعل من هذا التمجيد ديناً فهو أضحى أسطورة. ومع ذلك فنحن لم نحس بالشيخوخة وبسرعة كبيرة أكثر من الآن. فسلسلاتنا الفنية، المختارات الشعرية، الحركات الأدبية والفنية، اللوحات والمنحوتات، الروايات والقصائد، كلها شاخت بشكل مبتسر.

إحساس مزدوج وجنوني: ماحدث للتو قد أصبح ينتمي للبعيد الغابر وفي نفس الوقت، القديم السحيق قريب جداً... يمكننا أن نستنتج من كل هذا أن التقليد الحديث والأفكار

والصور المتناقضة التي يولدها هذا التعبير ليست إلا نتيجة لظاهرة محيرة أكثر: العصر الحديث هو عصر تسارع وتيرة الزمن التاريخي. ولا أعني بطبيعة الحال أن السنوات والأيام تمر الآن بسرعة أكبر، بل تحدث فيها أشياء أكثر، تحدث أشياء أكثر وتحدث في نفس الوقت تقريباً، وليست الواحدة تلو الأخرى بل متزامنة. فالتسارع انصهار: كل الأزمنة وكل الأمكنة تصب في الهنا والآن.

وسيتساءل البعض هل التاريخ يمر فعلاً بوتيرة أسرع من الماضي. أعترف أني لا أملك الإجابة على هذا السؤال وأعتقد ألا أحد باستطاعته الإجابة عليه بشكل قاطع. ليس من المستبعد أن يكون تسارع الزمن التاريخي وهماً. فهذه التحولات والاضطرابات التي تخيفنا أحياناً وتدهشنا أحياناً أخرى هي ربما أقل عمقاً وأقل وطأة مما نعتقد. فالثورة الروسية مثلاً بدت لنا كقطيعة جذرية بين الماضي والمستقبل لدرجة أن رحلة إلى روسيا تحمل إن لم تخني الذاكرة عنوان زيارة إلى المستقبل. والآن، وبعد نصف قرن على هذا الحدث الذي رأينا فيه تجسيداً ساطعاً للمستقبل، ما يفاجئ الباحث أو المسافر العادي هو استمرار الخصائص التقليدية للمجتمع الروسي القديم. فكتاب جون ريد John Reed الشهير الذي يتكلم فيه عن أيام 1917 المكهربة يبدو لنا أنه يصف ماضياً غابراً، وفي نفس الوقت يبدو الماركيزدي كوستين Marques De Coustine الذي يتحدث عن العالم البيروقراطي والبوليسي القيصري أكثر

راهنية في كثير من مظاهره. مثال الثورة المكسيكية أيضاً يدفعنا للشك في تسارع وتيرة التاريخ المزعوم. فقد كانت رجة كبيرة هدفها تحديث المجتمع ومع ذلك مايلاحظ في المكسيك المعاصر هو أساساً وجود أشكال من التفكير والإحساس تعود لأيام الحكم الإسباني بل أيضاً لفترة ما قبل الإسبان. ونفس الشيء يمكن قوله عن الفن والأدب: خلال القرن ونصف الأخير تتابعت التحولات والثورات الجمالية ولكن كيف لايمكننا أن نلاحظ أن تتالي القطعيات هو أيضاً استمرارية؟ فموضوع هذا الكتاب هو إبراز أن نفس المبدأ يلهم الرومانسيين الألمان والإنجليز، الرمزيين الفرنسيين والطليعة العالمية خلال النصف الأول من القرن العشرين. وسنعطي مثالاً واحداً من بين أمثلة كثيرة: يحدد فريدريك فان شليغل **Freidrich Von Schlegel** في مناسبات عديدة معنى الحب، الشعر والسخرية عند الرومانسيين بكلمات ليست بعيدة عن تلك التي يستعملها، قرناً بعد ذلك، أندري برتون **Andre Breton** عند حديثه عن الإيروسية، الخيال وروح الدعابة لدى السرياليين. تأثير أم صدفة؟ لاهذا ولا ذاك: استمرار أشكال من التفكير والنظر والإحساس.

شكوكنا ستزداد وتتحصن إذا ماساءلنا فترات بعيدة وحضارات مختلفة عن حضارتنا، عوض الاعتماد على أمثلة من الماضي القريب. ففي دراساته حول علم الأساطير المقارن أوضح جورج دوميزيل **Georges Dumezil** وجود «أيدولوجية»

مشتركة عند كل من الشعوب الهندوأوروبية، من الهند وإيران، والعالم السلتي الجرماني الذي قاوم ولازال يقاوم التعرية المزدوجة للعزلة الجغرافية والتاريخية. فرقتهم آلاف الكيلومترات والسنين ومع ذلك مازالت الشعوب الهندوأوربية محافظة على بقايا تصور ثلاثي للكون. وعندي اليقين أن شيئاً مماثلاً يحدث في المجال الماغولي، سواء الآسيوي منه أو الأمريكي. هذا العالم لازال ينتظر دوميزيلا آخر ليظهر وحدته الدفينة. وقبل بنجمان لى ورف Benjamin lee Whorf، أول من عبر بشكل منهجي عن التفاوت بين البنى الذهنية العميقة عند الأوروبيين وعند قبائل الهوبي Hopi، لاحظت مجموعة من الباحثين وجود استمرارية لتصور رباعي للكون مشترك لدى الهنود الأمريكيين. ومع ذلك فالتعارضات الموجودة بين الحضارات تخفي ربما وحدة خفية: وحدة الإنسان. فالاختلافات الثقافية والتاريخية هي ربما عمل لفاعل واحد لايتغير كثيراً. فالطبيعة الإنسانية ليست وهما: هي العنصر اللامتغير الذي يحدث التغيير وتعدد الثقافات، التواريخ والديانات والفنون.

إن الأفكار السالفة يمكنها أن تقودنا إلى القول بأن تسارع وتيرة التاريخ هو أمر وهمي، أو ربما من الراجح أن التحولات لاتلمس إلا السطح دون الإخلال بالواقع العميق. فالأحداث تتابع الواحدة تلو الأخرى وعتو الموج التاريخي يخفي عنا منظر الأعماق البحرية بوديانها وجبالها الثابتة التي تدعمه. إذن بأي

معنى يمكننا أن نتكلم عن التقليد الحديث؟ فرغم أن تسارع التاريخ يمكن أن يكون وهماً أو حقيقة - فهنا الشك مباح - يمكننا أن نقول بنوع من الثقة أن المجتمع الذي اخترع عبارة تقليد الحداثة هو مجتمع فريد. فهذه العبارة تنطوي على شيء أكثر من المفارقة المنطقية أو اللغوية: هي تعبير عن الشرط التراجيدي لحضارتنا التي تبحث عن ركيزتها، ليس في الماضي ولا في أي مبدأ ثابت، بل في التحول. أن نعتقد أن البنى الاجتماعية تتغير ببطء شديد وأن البنى الذهنية ثابتة، أو أن نؤمن بالتاريخ وتحولاته المستمرة، فهناك شيء أكيد: تصورنا للزمن تغير. يكفي أن نقارن فكرتنا عن الزمن مع تلك التي كانت لدى مسيحيي القرن الثاني عشر لنلاحظ الفرق بسرعة.

عندما تغيرت صورة الزمن لدينا، تغيرت علاقتنا بالتقاليد، أو بشكل أدق، بما أن تصورنا للزمن تغير أصبح لنا وعي بالتقاليد. إن المجتمعات التقليدية يغمرها ماضيها بدون أن تسائله؛ أكثر من وعي بالتقاليد، هو عيش معها وفيها. فالذي يعلم أنه ينتمي إلى تقليد يعرف بشكل ضمني، أنه مختلف عنه، وهذه المعرفة تدفعه عاجلاً أم آجلاً إلى مساءلته وأحياناً إلى نفيه. فنقد التقليد يبدأ كوعي بالانتماء إلى تقليد آخر. زماننا يختلف عن عصور مجتمعات أخرى بالصورة التي لدينا عن مرور الزمن: وعينا بالتاريخ. يظهر الآن بشكل واضح معنى عبارة التقليد الحديث: هي تعبير عن وعينا التاريخي. فهي من

جهة نقد للماضي، نقد للتقاليد، ومن جهة أخرى هي محاولة تكررت مرات عديدة خلال القرنين الآخرين من أجل تأسيس تقليد على المبدأ الوحيد المنيع على النقد لأنه يتماهى معه: التحول، التاريخ.

إن العلاقة بين الأزمنة الثلاثة – ماضي، حاضر، مستقبل – تتباين من حضارة إلى أخرى. بالنسبة للمجتمعات البدائية، فالصورة المثالية للزمن، نموذج الحاضر والمستقبل هو الماضي، ليس الماضي القريب ولكن الماضي الغابر الموجود وراء كل الماضيات، في بداية البدايات. ينساب هذا الماضي البدائي كنبع مستمر فيصب في الحاضر ويتماهى معه ليصبح الراهن الوحيد الذي له قيمة. والحياة الاجتماعية ليست تاريخية بل طقوسية، لاتتشكل من تحولات مستمرة بل هي تكرار إيقاعي للماضي اللازمني. فالماضي صورة نمطية والحاضر يجب أن يتطابق مع هذا النموذج الثابت؛ بالإضافة إلى ذلك فهذا الماضي هو حاضر دوماً لأنه يعود في الشعيرة وفي العيد. هكذا، ولأنه نموذج يحاكى دوماً ولأن الشعيرة تجعله راهناً بشكل منتظم ودوري، فالماضي يقي المجتمع من التغيير. فهو يملك خاصية مزدوجة: إنه زمن لايتغير، لا يعرف التحول، ليس ماحدث مرة بل مايحدث دوماً: إنه حاضر. فالزمن النمطي المثالي، بشكل أو بآخر، لايخضع للعَرض أو لإمكانية الحدوث، فرغم أنه زمن إلا أنه أيضاً نفي للزمن: يذيب التناقض بين ما حدث بالأمس وما يحدث الآن، يزيل الاختلافات ويمنح النصر للانتظام

والمطابقة، لايأبه بالتحول، فهو القاعدة العليا: الأشياء يجب أن تحدث كما حدثت في ذلك الماضي السحيق.

لا شيء يتعارض مع نظرتنا للزمن كنظرة البدائيين: الزمن بالنسبة لنا هو سبب التحول. أما بالنسبة لهم فهو العامل الذي يلغيه. فالماضي النمطي البدائي هو أكثر من مقولة زمنية، إنه واقع يتجاوز الزمن، إنه البداية الأصلية. كل المجتمعات، ماعدا مجتمعنا، تخيلت عالماً آخر حيث الزمن متوقف، متصالح مع نفسه: لايتغير لأنه أصبح شفافية ثابتة، لا يمر أو رغم أنه يمر بدون توقف فهو دائماً مطابق لنفسه. انتصار غريب لمبدأ التطابق: تختفي التناقضات لأن الزمن المكتمل هو لازمني. النموذج الزمني، بالنسبة للبدائيين، لا يوجد بعد، بل قبل، ليس في نهاية الأزمنة بل في البدايات الأولى. فليست تلك الحالة التي يجب أن يصلها المسيحي، سواء لنجاته أو لعذابه نهاية الزمن: هي ذلك الشيء الذي يجب أن نحاكيه منذ الأزل.

ينظر المجتمع البدائي برهبة شديدة للتحولات الحتمية التي تترتب على مرور الزمن، فهو لايعتبرها حميدة بل شريرة، ومانسميه نحن تاريخاً هو بالنسبة للبدائي ذنباً وخطيئة. فالحضارات الشرقية وحضارات حوض المتوسط وكذلك الحضارات الأمريكية القديمة نظرت كلها بنفس الريبة والشك إلى التاريخ، ولكنها لم تنفيه بهذا الشكل الجذري. بالنسبة لها كلها، ماضي البدائيين الثابت والحاضر دوماً، يتحرك على شكل

دوائر أو خطوط حلزونية: أعمار الكون. تحول مفاجئ للماضي اللازمني: إنه يمر، أصبح محكوماً بالتحول، أي أنه أصبح زمنياً. الماضي يحيا، إنه البذرة الأصلية التي تنبت، تنمو، تستنزف وتموت ـ لتبعث من جديد. النموذج لازال هو الماضي الذي يوجد قبل كل الأزمنة، فترة السعادة الأولى القائمة على الانسجام بين السماء والأرض. إنه ماض له نفس الخاصيات التي لدى النباتات والكائنات الحية، إنه مادة حية، شيء يتحول، وخاصة، شيء يخلق ويموت. والتاريخ هو نوع من التلف الذي يصيب الزمن الأصلي، سيرورة بطيئة من الانحطاط لا رجعة فيها تنتهي بالموت.

والعلاج ضد التحول والانقراض هو التكرار: الماضي زمن يظهر من جديد وينتظرنا عند نهاية كل دورة، الماضي عصر آت. بهذا الشكل يمنحنا المستقبل صورة مزدوجة: هو نهاية الأزمنة وبدايتها، هو تلف الزمن النمطي وانبعاثه. نهاية الدورة الزمنية هو حلول الزمن الأصلي والبداية الحتمية للانحطاط. الاختلاف بين هذا التصور وتصورات المسيحيين والحداثيين واضحة: الزمن المكتمل بالنسبة للمسيحيين هو البقاء: إلغاء الزمن وإبطال التاريخ. أما الكمال بالنسبة للمحدثين فلا يمكنه أن يوجد في مكان آخر، إن وجد أصلاً في مكان ما، ما عدا في المستقبل. اختلاف آخر: مستقبلنا هو تحديداً ما لا يشبه لا الماضي ولا الحاضر: إنه منطقة اللامنتظر، بينما مستقبل

قدماء حوض المتوسط والشرقيين يصب دائماً في الماضي. الزمن الدائري يمر، إنه تاريخ، وفي نفس الوقت هو عودة كلما تكررت تنفي مرور الزمن وتنفي التاريخ.

إن الزمن الأصلي، نموذج كل الأزمنة، عصر الوئام بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والبشر يسمى في الغرب العصر الذهبي. بالنسبة لحضارات أخرى ـ الصينية وحضارات أمريكا الوسطى ـ لم يكن هذا المعدن (الذهب) بل اليشم هورمز الوفاق بين المجتمع البشري والمجتمع الطبيعي. في اليشم يتكثف اخضرار الطبيعة الدائم كما أن الذهب هو استحضار وتجسيد لنور الشمس. إن اليشم والذهب رمزان مزدوجان ككل مايعبر عن ميتات وانبعاثات الزمن الدائري المتتالية. في المرحلة الأولى يتكثف ويتحول مادة صلبة وثمينة كما لو أنه يحاول أن ينفلت من التحول وتلفه. وفي الطور الثاني يلين الحجر والمعدن، يتفتت الزمن ويفسد ويصير برازاً ونتانة نباتية وحيوانية، ولكن لحظة التفتت والنتانة هي أيضاً لحظة الانبعاث والخصوبة: كان المكسيكيون القدامى يضعون على أفواه الموتى حبة من اليشم.

إن التباس الذهب واليشم يعكس التباس الزمن الدائري: فالنمط الزمني يوجد في الزمن ويأخذ شكل ماض يعود ـ لكنه يعود فقط ليبتعد من جديد. أخضر أو ذهبي، فالعصر السعيد هو زمن الوداد، التقاء كل الأزمنة الذي لا يدوم إلا برهة. إنه تناغم فعلى: تكثيف الزمن بشكل مدهش في نقطة يشم أو في

خيط ذهبي يليه التفتت والفساد. إن التكرار يحمينا من تغيرات التاريخ فقط ليجعلنا خاضعين لها بشكل قاس: لم تعد عرضاً، خطيئة أو ذنباً لتتحول إلى لحظات متتالية في سيرورة حتمية. فحتى الرموز لاتنجو من هذه الحلقة. كيتثالكوالت[8] Quetzalcoalt يختفي في نفس المكان الذي ضلت فيه الرموز التي يتضرع لها نيرفال[9] Nerval سدى: هذا المكان تقول القصيدة النوالتية[10] «حيث تلتقي مياه البحر بمياه السماء» هذا الأفق حيث الفجر هو الغسق.

ألا توجد طريقة للخروج من دائرة الزمن؟ منذ فجر الحضارات تخيل الهنود عالماً آخر ليس زمناً بمعنى الكلمة، بل إلغاؤه: الكائن اللامتحرك. المطابق لنفسه أبداً (براهمان) أو الفراغ غير المتحرك أيضاً (نيرفانا). براهمان لايتغير ولايمكن قول أي شيء عنه سوى أنه كائن (موجود)، وعن نيرفانا أيضاً لايمكن قول أي شيء، ولا حتى أنه غير كائن، وفي كلتا الحالتين: واقع وراء الزمن واللغة، واقع لايقبل كلمات أخرى سوى النفي الكوني: ليس هذا ولا ذاك ومع ذلك فهو هو. الحضارة الهندية لاتكسر طوق الزمن الدائري: دون أن تنفي حقيقته التجريبية تصهره، تجعل منه خيالاً هلامياً (فارغاً). نقد الزمن يجعل التحول وهماً وهكذا لايصير إلا طريقة أخرى، ربما الأكثر جذرية، لمعارضة التاريخ. ماضي البدائي اللاوقتي يصبح زمناً، يتجسد ويصير زمناً دائرياً في الحضارات الكبرى

الشرقية والمتوسطية، أما الهند فتبدد الدوائر: هي حرفياً حلم براهما. وكلما استيقظ بعظمته يتبدد الحلم. مدة هذا الحلم ترعبني؛ فحسب الهنود، هذا العصر الذي نعيش فيه الآن والذي يتميز بالامتلاك غير العادل للثروات سيدوم 432.000 سنة. ويرعبني أكثر أن أعرف أن صاحب هذه القوة محكوم عليه، كلما استيقظ، أن يعود إلى سباته وأن يحلم نفس الحلم. فهذا الحلم الدائري الهائل، غير الحقيقي بالنسبة للذي يحلمه ولكن الحقيقي بالنسبة للمحلوم به هو رتيب: تكرار عنيد لنفس الفظاعات. خطورة هذا التطرف الميتافيزيقي هو أن الإنسان نفسه لاينجو من عدميته، فبين التاريخ بدوائره غير الواقعية وواقع بلا لون أو طعم أو صفات، ماذا يبقى للإنسان؟ لا هذا ولا ذاك قابل أن يقطنه الإنسان.

الهندي بدد الحلقات، المسيحي كسرها: كل شيء يحدث مرة واحدة فقط. قبل أن يصل إلى الرؤيا يتذكر غاوتاما (Gautama) حياته الماضية ويرى في عوالم أخرى وفي عصور كونية أخرى غاوتامات آخرين يتلاشون في الفراغ. أما المسيح فقد جاء إلى الأرض مرة واحدة، والعالم الذي انتشرت فيه المسيحية كان مهووساً بتدهوره الحتمي وكان الناس مقتنعين أنهم يعيشون نهاية طور زمني. كان التعبير عن هذه الفكرة يتم بشكل مسيحي تقريباً: «كل المكونات الدنيوية سيصيبها الانحلال وكل شيء سيصير خراباً ليخلق كل شيء من جديد في

براءته الأصلية..». يتلاءم الجزء الأول من هذه الجملة التي كتبها سينيكا Seneca مع ماكان يعتقده وينتظره المسيحيون: نهاية العالم القريبة. وقد كان هذا الاعتقاد بقرب النهاية من بين الأسباب التي جعلت الناس يعتنقون المسيحية بشكل مكثف، فهي كانت تعطي الجواب عن التهديد الذي يحيق بالبشرية. هل كان الناس سيعتنقون المسيحية بذلك الشكل لو كانوا يعلمون أن العالم سيستمر لبضعة آلاف من السنين؟ كان القديس أغسطس يعتقد أن عصر الإنسانية الأول، منذ خطيئة آدم إلى صلب المسيح، دام أقل من ستة آلاف سنة بقليل وأن العصر الثاني، عصرنا هذا، سيكون الأخير ولن يدوم إلا بضعة قرون.

الاعتقاد باقتراب النهاية كان في حاجة إلى مذهب يتلاءم بشكل قوي مع هواجس ورغبات الإنسان، فزمن الفلاسفة الوثنيين الدائري يعد برجوع عصر ذهبي ولكن هذا الانبعاث الكوني، رغم أنه هدنة فقط في الحركة الحتمية في اتجاه الانحطاط، لم يكن يعني بشكل أساسي خلاص الإنسان. أما المسيحية فكانت تعد بخلاص الإنسان وبالتالي فظهورها أحدث تحولاً جوهرياً: بطل الدراما الكونية لم يعد هو العالم بل الإنسان. مركز جاذبية التاريخ تغير: زمن الوثنيين الدائري كان لانهائياً وغير إنساني، زمن المسيحي أضحى محدودا وإنسانياً.

يرفض القديس أغسطس فكرة الدوائر. كان يبدو له غير منطقي أن الأرواح العقلانية لن تتذكر أنها عاشت كل هذه

الحيوات التي يتحدث عنها الفلاسفة الوثنيون، وكان يبدو له غير منطقي أكثر، الاعتقاد في نفس الوقت في الحكمة وفي العودة الأبدية: كيف يمكن للروح الأزلية التي وصلت إلى درجة الحكمة أن تظل خاضعة لهذا الرحيل المستمر بين راحة وهمية وبؤس حقيقي(11)؟ فالرسم الذي يخطه الزمن الدائري شيطاني وسيجعل رامون لول(12) Ramon Lull يقول: «هكذا هو عذاب جهنم، حركة دائرية». فزمن المسيحي محدود وفردي، لارجعة فيه. ليس حقيقة، يقول القديس أغسطس، إن الفيلسوف أفلاطون محكوم عليه لقرون عديدة أن يدرس في أكاديمية أثينا لنفس الطلاب نفس المواد: «مات المسيح مرة واحدة بسبب خطايانا، بعث بين الموتى ولن يموت ثانية». لما كسر المسيحي الدوائر وأدخل فكرة زمن منته وغير رجعي أكد لاتجانس الزمن، أعني أنه أبرز هذه الخاصية التي تجعل الزمن ينشطر عن ذاته، يتجزأ ويفترق ويصبح آخر مختلفاً دوماً. فخطيئة آدم تعني القطيعة مع حاضر أزلي عدني: بداية التعاقب هي بداية الانفصال. فالزمن، في انقسامه المستمر، لا يكرر إلا الانفصال الأول، قطعية البداية: تقسيم الحاضر السرمدي المطابق لنفسه إلى أمس وحاضر وغد، كل واحد مختلف، فريد. هذا التحول المستمر هو علامة على النقصان، علامة على الخطيئة. منته، لارجعة فيه وغير متجانس، هذه هي مظاهر وصفات النقصان: كل دقيقة هي فريدة ومختلفة لأنها منفصلة، منشطرة عن الوحدة. التاريخ مرادف للخطيئة.

لا تجانس الزمن التاريخي تعارضه وحدة الزمن الموجود بعد كل الأزمنة: في الزمن السرمدي تتوقف كل التناقضات، كل شيء يتصالح مع نفسه وفي هذا الوئام يحقق كل شيء كماله الدائم، وحدته الأصلية والنهائية. عودة الماضي الأبدي، بعد يوم الحساب، تعني موت التحول - موت الموت -. فالتأكيد الأنطولوجي للبقاء المسيحي ليس أقل رعباً من العدمية الهندية، كما يمكننا أن نلاحظ من خلال أحد مقاطع الكوميديا الإلهية. في واحدة من دوائر الجحيم الأولى، الثالثة، حيث يعاقب الشرهون بالغوص في بحيرة من براز، يلتقي دانتي Dante مع واحد من أبناء بلده، رجل فقير اسمه Ciacco (الخنيزر)[13]. طلب منه هذا الأخير، الذي كان محكوما عليه إلى الأبد، بعد أن تنبأ من جديد بمصائب أخرى ستضرب مدينة فلورنسا الإيطالية، أن يبلغ سلامه إلى عائلته هناك قبل أن يغوص ثانية في المياه النتنه. «لن يطفو من جديد - قال فيرجيليوس - حتى يسمع صوت نفير الملائكة» إعلاناً عن بدء المحاكمة الأخيرة. فسأل دانتي دليله هل بعد «الحكم النهائي الكبير» سيكون عذاب هذا البائس أشد أم أخف، فأجابه فيرجيليوس بمنطق صائب: سيعذب أكثر لأن الكمال التام تقابله متعة كبيرة أو عذاب كبير. ففي نهاية الزمن سيكون كل شيء وكل كائن أكثر كمالاً مما هو عليه الآن: وفرة المتعة في الجنة تقابلها في كل تفاصيلها وفرة العذاب في الجحيم.

زمن البدائيين السرمدي، الزمن الدائري، العدمية البوذية،

انعدام التناقض عند براهمان أو البقاء المسيحي: إن مروحة المفاهيم الزمنية شاسعة، ولكن كل هذا التعدد العجيب يمكن اختزاله في مبدأ واحد. كل هذه الأنماط مهما اختلفت يجمعها هذا القاسم المشترك: هي محاولات لإبطال التحولات أو على الأقل تحجيمها. فتعدد الأزمنة الواقعي تقابله وحدة زمن مثالي أو نمطي. واللاتجانس الذي يميز التتابع الزمني يعارضه تطابق وتماثل زمن فوق كل الأزمنة، مطابق لنفسه أبداً. في الطرف الأول، المحاولات المتطرفة، كالعدمية البوذية أو البقاء المسيحي، تقول بمفاهيم مفادها أن التحول والتناقض الملازمين لمرور الزمن تختفي نهائياً لصالح زمن لازمني. وفي الطرف الأخر تميل الأنماط الزمنية نحو تصالح الأضداد بدون أن تلغيها كلية سواء بالتقاء كل الأزمنة في ماضٍ سحيق يصبح حاضراً في كل لحظة أو بفكرة الدوائر أو أعمارٍ الكون. أما عصرنا هذا فقد وضع قطيعة مفاجئة مع كل هذه الأفكار والمفاهيم. بما أنه وريث للزمن الخطي المسيحي الذي لا رجعة فيه فهو يعارض، مثل هذا الأخير، كل المفاهيم الدائرية وفي نفس الوقت ينفي النمط المسيحي ويؤكد نمطاً آخر هو إلغاء لكل الأفكار والمفاهيم التي تصورها الإنسان حول الزمن. فالعصر الحديث – الذي بدأ في القرن الثامن عشر والذي وصل الآن ربما إلى نهايته – هو أول عصر يمجد التغيير ويجعل منه دعامته الأساسية. اختلاف، افتراق، عدم تجانس، تعدد، جدة، تطور، نمو، ثورة، تاريخ: كل هذه التسميات تتكثف في واحدة: مستقبل. لا الماضي

ولا الخلود، ليس الزمن الكائن، ولكن الزمن الذي لم يتشكل بعد والذي هو دائماً على وشك أن يكون.

في نهاية القرن الثامن عشر زار هندي مسلم ذو ذكاء حاد يدعى ميرزا أبو طالب خان إنجلترا، وبعد عودته كتب كتاباً، بالفارسية، - يحكي فيه انطباعاته. ومن بين الأشياء التي أدهشته أكثر - بجانب التقدم التقني وتطور العلوم، فنون الحوار وخفة الفتيات الإنجليزيات اللاتي يسميهن «أشجار السرو الدنيوية التي تلغي كل رغبة في الاستلقاء تحت ظلال أشجار علوية» – نجد مفهوم التقدم: «للإنجليز آراء غريبة حول ماهية الكمال. يلحون أنها صفة مثالية، وأنها تقوم كلية على المقارنة، ويقولون إن الإنسانية نهضت بشكل تدريجي من الحالة الهمجية إلى كرامة الفيلسوف نيوتن Newton العظيمة. وبما أن هذه العظمة لازالت بعيدة عن الكمال، يمكن أن يرى الفلاسفة في المستقبل اكتشافات نيوتن بنفس الازدراء الذي ننظر به نحن الآن إلى حالة الفنون عند البدائيين»[14]. فكمالنا بالنسبة لأبي طالب مثالي ونسبي: لم ولن يتحقق وسيكون دوماً غير كاف وغير كامل. كمالنا ليس ما هو كائن بل ما سيكون. كان القدماء ينظرون بتوجس إلى المستقبل ويرددون تعازيم واهية لدرء أخطاره، أما نحن فمستعدون أن نهب حياتنا لمعرفة وجهه المنير – وجه لن نراه أبداً.

الهوامش

1) شاعر إسباني (1601-1658).

2) شاعر إسباني (1561-1627).

3) رسام فرنسي معاصر.

4) كاتب وفيلسوف ألماني (1744-1803).

5) شاعر أمريكي (1885-1927).

6) رسام فرنسي شهير (1798-1863).

7) شاعر فرنسي سوريالي (1893-1966).

8) رمز مكسيكي قديم.

9) شاعر فرنسي رومانسي (1808-1855).

10) لغة أمريكية قديمة، كانت سائدة في المكسيك.

11) San Agustin, De Civitate Dei.

12) متكلم وفيلسوف كطلاني (1235-1315).

13) الكوميديا الإلهية «الجحيم» 4.

14) "The Travels of Mirza Abu Taleb" en Source of Indian Tradition (New York - Columbia University Press-1958



خوصي مارتي
شاعر النضال والحرية

خوصي مارتي(❖)

قصائد(❖)

(1)

أنا إنسان صادق

(❖) ولد خوصي مارتي سنة 1853 في العاصمة هافانا. تلقى تعليمه الأولي والثانوي في كوبا. بعد اندلاع الثورة التحررية الأولى في كوبا (1868) انخرط في العمل السياسي. نفته السلطات الاستعمارية من كوبا إلى إسبانيا، ثم غادرهاعام 1875، وحل بالمكسيك بعد فترة قضاها بباريس ونيويورك. وتعتبر إقامته في المكسيك محطة غنية، فخلالها أصدر العديد من المسرحيات والقصائد والمقالات الأدبية والفنية والسياسية. عاد بعدها إلى كوبا، وفي عام 1880 اتخذ خوصي مارتي مدينة نيويورك مقراً له، وقام بجولات في أنحاء أمريكا وفنزويلا وأمريكا الوسطى للتعريف بقضية بلاده. =

من ذاتي ينبت النخل

وقبل أن أموت أود

أن أخرج القصائد من روحي.

من الجهات كلها أنا قادم

وإلى الجهات كلها أنا ذاهب

أنا فن من الفنون

أنا جبل بين الجبال.

= ابتداء من 1892 كثف من استعداده الحربي لمواجهة المستعمر فانتخب زعيما للحزب الثوري الكوبي. ودخل خوصي مارتي إلى كوبا منتصراً بوصفه بطلا للتحرير وزعيماً قومياً، لكن سرعان ما سقط في ساحة القتال.

يمتزج مساره الفكري والفني بالعمل النضالي، وقد أثر ذلك على تصوره الشخصي للفن ودوره في الحياة حيث يقول: «يجب أن تكون للشعر جذور في الأرض، وأرضية مستوحاة من الواقع». ينظر الكوبيون بمختلف مشاربهم الإيديولوجية واختلافاتهم السياسية إلى خوصي مارتي كرمز وطني، إذ يمثل بالنسبة لهم جميعا الشهيد القومي.

كتب المسرحية والرواية والنقد الأدبي والفني. وأصدر للأطفال مجلة العصر الذهبي. وقد جمعت أعماله الكاملة في سبعة وعشرين مجلداً.

من دووانيه، إسماعيل الصغير (1882)، قصائد حرة (1882)، قصائد بسيطة (1891).

(❖) اقتطفت هذه القصائد من دواوينه الثلاثة (إسماعيل الصغير، قصائد حرة، قصائد بسيطة) التي صدرت في كتاب واحد، كاتيدرا، مدريد، 1992، ص 179-205.

أعرف الأسماء الغريبة
للأعشاب والنباتات
أعرف الخداع القاتل
والآلام المتعالية
رأيت في الليل الداجي
أشعة الضوء الصافي
للجمال الإلهي
تنثال كالمطر فوق رأسي.
رأيت الأجنحة تنبت فوق أكتاف
النساء الحسناوات
ورأيت الفراشات تطير
منبعثة من الأنقاض.
رأيت المتعة مرة
على نحو ما رأيته في حياتي
حين نطق مأمور السجن باكياً
بالحكم علي بالإعدام.

❖ ❖ ❖ ❖

أخفي في صدري المقدام
حزناً يدميه

ابن الشعب المستعبد

يعيش من أجل وطنه، يصمت ثم يموت.

❖ ❖ ❖ ❖

أكره قناع ورذيلة

ممر هذا الفندق،

فأعود إلى الصخب الهادئ

في جبلي المكلل بالرند.

بين فقراء الأرض

أريد أن أجرب حظي،

غدير الجبل

يستهويني أكثر من البحر.

(2)

إذا رأيت جبلاً من الزبد

فذاك شعري،

شعري جبل

ومروحة من ريش.

شعري كالخنجر

تنبت الزهرة في مقبضه،

شعري فوارة
يصعد منها ماء مرجاني.
شعري أخضر يانع
وقرمزي مشتعل
شعري ظبي جريح
يبحث عن ملجأ في الجبل.
شعري يستسيغه الشجاع
فهو مختصر وصادق
له قوة الفولاذ
التي ينصهر بها الحسام.

(3)

أتوق إلى مغادرة الدنيا
عبر الباب الطبيعي:
عليهم أن يحملوني ميتا
في عربة من الأوراق الخضراء.
لا تتركوني في الظلام
لأموت كما لو كنت خائنا
أنا طيب، وكذلك

سأموت ووجهي تجاه الشمس.

(4)

عن المرأة؟ قد
تموت من لدغتها
لكن لا تعكر صفو حياتك
بأن تقول عنها شراً.

تقديم وترجمة سعيد بنعبدالواحد

فن الشعر

خورخي لويس بورخيص

أن ننظر إلى النهر الذي هو من زمن و من ماء
ونتذكر أن الزمن نهر آخر
وأن نعلم أننا نضيع كالنهر
وأن الوجوه تمر كالماء.

أن نحس أن اليقظة هي نوم آخر
يحلم أنه غير نائم و أن الموت
الذي يخشاه لحمنا هو هذا الموت

الليلي، الذي يسمى نوماً.

أن نرى في اليوم أو السنة رمزاً
لأيام الإنسان و سنينه،
أن نجعل من إهانة السنين
موسيقى، همساً ورمزاً،

أن نرى في الموت حلماً،
وفي الغروب ذهباً حزيناً،
هذا هو الشعر
الخالد والبئيس.
الشعر الذي يعود كالفجر والغروب.

في بعض المساءات ينظر إلينا أحياناً
وجه من قعر المرآة؛
الفن يجب أن يكون هذه المرآة
التي ترينا وجهنا الحقيقي.

يحكى أن عوليس، لما تعب من المعجزات

بكى من الحب لما مر على إيطاكاه
الخضراء البسيطة. الفن هو إيطاكاهاته
باخضرارها الدائم و ليس بمعجزاتها.

الفن أيضا كالنهر اللامنتهي
الذي يمر ويبقى بلوراً لنفس
هيراقليدس المتقلب، الذي هو نفسه
وهو آخر، كالنهر اللامنتهي.

رباعية(❖)

مات آخرون ، لكن ذلك حدث في الماضي،
الذي – لا أحد يجهل ذلك – هو أفضل فصل للموت.
أيمكن أن أموت أنا، خادم يعقوب المنصور،
كما تموت الورود وأرسطو؟

شاعر يعلن شهرته(❖)

دائرة السماء تقيس مجدي،

(❖) بورخيص، من ديوان المعتصم المغربي.
(❖) بورخيص، من ديوان أبي القاسم الحضرمي.

مكتبات الشرق تتهافت على أبياتي،

الأمراء يبحثون عني ليملأوا فمي ذهبا،

الناس تحفظ عن ظهر قلب آخر أجزالي.

أدوات اشتغالي الإهانة والجزع،

ليتني خلقت ميتا!

ترجمة محمد دربال

قصيدة رقم 5(❖)

بابلو نيرودا(❖)

حتى تسمعين

كلماتي

(❖) ولد بابلو نيرودا (1904-1973) ولد فى شيلي وهو أحد أبرز الشعراء وأكثرهم تأثيراً فى الشعر المعاصر الأسبانوأمريكي. عاش مراحله الأولى فى حضن شعر ما بعد المودرنيزم وشعر الرومانسية الجديدة، وبعد ذلك بدأ مرحلة من أكثر مراحله غنى وأصالة فى التعبير وهى مرحلة قريبة من التعبيرية. في مرحلة لاحقة أراد أن ينفتح على الواقع التاريخي الأليم وأن يعيش مشاعر التضامن الإنساني. من أعماله أغنية المهرجان (1921)، عشرون قصيدة حب وأغنية فاقدة الأمل (1924) وأسبانيا فى القلب (1937)، والمقر الثالث (1947)، وأناشيد بسيطة (1954).

(❖) من ديوان عشرون قصيدة وأغنية فاقدة الأمل.

أحياناً ما تتحف

مثل آثار أرجل النوارس على الشواطئ

عقد، وجرس مترع

ليديك الناعمتين مثل حبات العنب

وانظر إلى كلماتي بعيدة

هى كلماتك أكثر منها كلماتي،

أخذت تتسلق ألمي القديم مثل نبات القسّوس

أنت المسؤولة عن هذه اللعبة الدموية

إنها تهرب أيضاً من عريني المظلم،

تملئين كل شيء، تملئين كل شيء

قبلك سكن الوحدة التى تشغلنيها

وهو أكثر اعتياداً منك على حزني

أريد الآن أن يقول ما أريد أن أقوله لك

حتى تسمعين كيف أريد أن تسمعيني

ولازالت رياح الكدر تنتزعه

هناك براكين نوم

لازالت حتى الآن تتمكن من السيطرة عليه

تسمعين أصواتاً أخرى فى صوتي المتألم

إنه نواح أفواه قديمة، ودم تضرعات قديمة

أحبيني أيتها الرفيقة فى موجة الكدر هذه

غير أن كلماتي تتلون بحبك

تشغلين كل شئ أنت ، تشغلين كل شئ

أقوم بصنع عقد لا ينتهي

ليديك البيضاويتين، الناعمتين مثل حبات العنب

ترجمة علي المنوفي

سوف أتحدث عن الأمل(❖)

ثيسار باييجو(❖)

أتألم الآن دون تفسير،

(❖) ولد C. Vallejo فى بيرو (1893-1938)، وكان الشعر يمثل عنده البحث الدؤوب عن حقيقته الإنسانية من خلال لغة جديدة. حملت أشعاره في المرحلة الأولى أصداء مدرسة المودرنيزم وما بعدها ثم وصل بعد ذلك إلى تحديد ملامحه الذاتية من خلال ديوانه «قصائد إنسانية» غير أن الأمر الأكثر أهمية لا يتمثل فى طرائقه الشعرية بل فى المشاعر العميقة والدفينة التى نلمحها فى إنتاجه. وقد نشرت أعماله الشعرية الكاملة فى ليما عام 1968. له إسهامات فى السرد القصصي والنقد الأدبي. ومن بين الأولى نجد عمله القصصي «درجات» (1923) وحديث متوحش (1923)، وقد نشرت له أيضاً الأعمال الكاملة فى القصة القصيرة والرواية عام 1967.

(❖) من ديوانه قصائد نثرية.

وألمي عميق

ولم يكن له سبب ولا يفتقر إليه،

فما هو السبب؟

أين ذلك الأمر المهم

الذى يمكن أن يكون السبب؟

لا شيء كان سببا،

ولا شيء أمكنه أن يكون سببا،

هل ولد هذا الأمر من تلقاء ذاته؟

ألمي من رياح الشمال

ومن رياح الجنوب

مثل هذا البيض المحايد

الذى تضعه بعض الطيور الغريبة من الريح،

لو كانت خطيبتي قد ماتت،

لظل ألمي كما هو،

وإذا قطعت الرقبة من جذورها

فسوف يظل ألمي كما هو،

وإذا ما كانت الحياة على شاكلة أخرى

فسوف يظل ألمي كما هو،

اليوم أعاني من أعلى،
اليوم أعاني فقط

أنظر إلى ألم الجوعان
وأرى أن جوعه
بعيد جداً عن معاناتي
وحتى إذا ما صمت حتى الموت
سوف تخرج دوما من قبرى
حزمة حشائش كحد أدنى،
هذا ما يحدث للعاشق،
ليدمي هو من أجل دمي
الذى ليس له مصدر أو زوال!

ترجمة علي المنوفي

باكو يونكي

ثيسر باييجو - بيرو

Cesar Vallejo

ترجمة علي المنوفي

كان الأطفال يلهون فى الفناء عندما وصل باكو يونكي برفقة أمه إلى باب المدرسة؛ هناك تركته أمه ثم ذهبت لحالها، وأخذ باكو يتقدم بخطوات وئيدة صوب وسط الفناء وهو يحمل كتابه الأول وكراسته وقلم الرصاص. غير أن الخوف كان يرافقه فتلك هى المرة الأولى التى يذهب فيها إلى مدرسة، كما أنه لم ير قبل ذلك هذا العدد الكبير من الأطفال في مكان واحد.

اقترب منه بعض الأطفال الذين هم فى مثل سنه، وهنا

تزايد شعوره بالخوف وأخذ يلتصق بالحائط، واحمر وجهه. كم هم أذكياء هؤلاء الأطفال! إنهم يتصرفون بتلقائية وكأنهم فى منازلهم. لقد كانوا يتصايحون ويجرون ويقهقهون كثيراً، كانوا يتقافزون ويتلاكمون، كان ذلك كله عبارة عن خليط غريب.

كان باكو يشعر بالذهول. في الريف، لم يسمع كل هذه الأصوات مجتمعة؛ كان أحدهم يبدأ بالحديث أولاً، ويعقبه الثاني، ثم الثالث والرابع وهكذا، وقد سمع فى بعض الحالات أربعة أشخاص أو خمسة وهم يتحدثون سوياً، وكان هؤلاء هم والده ووالدته والسيد خوسيه وانسلمو الأعرج وتوماسا، لكن العدد فى حالة الدجاج يزيد على ذلك. والأكثر من هذا فى حالة قناة الري عندما يزيد منسوب المياه، لكن لا لم يكن ذلك صوت أشخاص، بل كان نوعاً آخر من الجلبة مختلفاً تماماً. أما هذا الذى يراه فى المدرسة فليس إلا صخباً قوياً صادراً عن كثيرين. كان باكو يشعر بصمم فى أذنيه. يتحدث إليه طفل أشقر سمين يرتدى ملابس بيضاء، كما يتحدث إليه طفل آخر أصغر منه يرتدى قميصاً أزرق اللون، وبصوته حشرجة. وكان هناك بعض الأطفال الذين ينسلّون من المجموعات المختلفة – ويأتون لرؤية باكو وينهالون عليه بالأسئلة. غير أن باكو لم يكن قادراً على أن يسمع شيئاً بسبب الجلبة التى يحدثها الآخرون! قام طفل قمحي اللون ومستدير الوجه، يرتدى معطفا أخضر اللون ضيقا عند منطقة الخصر، بإمساك باكو من أحد ذراعيه وأراد أن يجذبه، لكن باكو لم يستجب، فعاد الطفل وجذبه بقوة

أكثر وتمكن من زحزحته، فما كان من باكو إلا أن ازداد التصاقاً بالحائط وازداد وجهه احمرارا. رن الجرس فى هذه اللحظة فدخل الجميع كل إلى فصله.

قام طفلان هما الأخوان توميجا بالإمساك بباكو كل من يد واقتاداه إلى الفصل المخصص لتلاميذ الصف الأول. لم يشأ باكو طاعتهما فى بداية الأمر لكنه انصاع، وذلك أنه رأى أن الجميع كانوا يفعلون نفس الشيء. امتقع وجهه عندما دخل الفصل، وكان الأخوان توميجا يَجرّانه كل من جانب، وفجأة تركاه وحيداً. خيم الصمت فجأة على المكان، وكان هذا يخيفه.

دخل المدرس الفصل ووقف الأطفال، كل واحد منهم قد رفع يده اليمنى إلى صدره، يحيون فى صمت وأجسامهم ممشوقة.

لم يترك باكو كتابه وكراسته وقلمه الرصاص، وتوقف وسط قاعة الدرس بين مقاعد التلاميذ ومنضدة المدرس. أصيب رأسه بالدوار، فهناك أطفال وحوائط صفراء اللون ومجموعات من الأطفال وأصوات وصمت وصفوف من المقاعد. شعر باكو برغبة في البكاء. أمسك المدرس بيده، وأخذه إلى واحد من المقاعد الكائنة فى الصفوف الأولى حيث أجلسه إلى جوار طفل فى مثل حجمه ثم سأله المدرس:

- ما اسم حضرتك؟

فأجاب باكو بصوت مرتعش وشديد الانخفاض:

- باكو.

- وما لقب حضرتك؟ واسمك بالكامل؟

- باكو يونكي.

- حسناً.

عاد المدرس إلى منضدته ثم ألقى نظرة جادة للغاية على تلاميذه، وقال بصوت كأنه صوت أحد العسكريين:

- اجلسوا حضراتكم.

يسمع صوت جلوس التلاميذ على المقاعد.

جلس المدرس بدوره بضع لحظات وكتب عبارات فى عدة كتب، كان بانكو يونكي لا زال يحمل كتابه فى يده ومعه كراسته وقلمه الرصاص، فقال له زميله فى المقعد:

- ضع كتبك مثلي على الدرج.

لكن باكو يونكي لايزال مندهشاً فلم يعره اهتماماً وعندئذ انتزع منه زميله ما يحمله فى يده ووضعه على الدرج ثم قال بصوت مرح:

أنا أيضاً اسمي باكو، اسمي باكو فارينيا وعليك ألا تتألم كثيراً، فسوف نلعب باللوح الذى معي ففيه أبراج ذات لون أسود، وقد أهدته لي خالتي سوسانا، أين تعيش أسرتك؟

لم ينبس باكو يونكي بشيء، وكان باكو هذا الآخر يضايقه

ومن المؤكد أن باقي التلاميذ مثله، كثيرو الكلام وفرحون ولا يخشون المدرسة، فلماذا هم كذلك؟

أما باكو يونكي فلماذا كان شديد الخوف؟ كان يرمق المدرس بين حين وآخر، ويفعل نفس الشئ بالنسبة للمقعد وللحائط الكائن خلف المدرس وكذلك للسقف كما نظر بطرف عينيه من خلال النافذة للفناء الذى أصبح الآن صامتاً ومهجوراً، كانت الشمس ساطعة خارج الفصل. وكان بين الحين والآخر أصوات قادمة من فصول أخرى أو جلبة عربات كانت تمر فى الشارع.

يا له من أمر عجيب أن يكون المرء فى المدرسة! كان باكو يونكي قد أخذ يفيق بعض الشيء من رعدته، وفكر فى منزله وفى والدته، وسأل باكو فارينيا:

- متى سنعود إلى منازلنا؟

- فى الحادية عشرة، أين منزلك؟

- هناك

- هل هو بعيد؟

- نعم... لا...

لم يكن باكو يعرف الشارع الذى يقع فيه منزله، إذ قد أتوا به منذ أيام قليلة من الريف ولم يكن يعرف المدينة.

- سُمع صوت أقدام تجري فى الفناء ثم ظهر أومبرتو عند باب

الفصل وهو ابن السيد دوريان جريف الإنجليزي الذى كان يقوم بكفالة أسرة يونكي، ومدير شركة السكك الحديدية The Peruvian Corportaion وعمدة القرية، ولقد جاء بباكو يونكي من الريف لكي يكون رفيقاً لأومبرتو فى المدرسة ويلعب معه، فهما فى سن واحدة والفارق هو أن أومبرتو كان معتاداً على المجئ متأخراً إلى المدرسة، ولما كانت هذه هى المرة الأولى فإن السيدة جريف كانت قد قالت لوالدة باكو:

– اذهبي حضرتك بباكو إلى المدرسة إذ لا يجوز أن يذهب متأخراً فى اليوم الأول، واعتباراً من يوم غد سوف تنتظرين حتى يستيقظ أومبرتو من نومه وتذهبين بهما معاً إلى المدرسة.

عندما رأى المدرس أومبرتو جريف قال له:

– تأتي اليوم أيضاً متأخراً؟

فأجاب أومبرتو بمرح واضح:

– «لقد راحت علي نومة».

فقال المدرس: حسنا يجب أن تكون المرة الأخيرة، تفضل واجلس.

جال أومبرتو جريف ببصره ليرى أين يجلس باكو يونكي، وعندما وجده اقترب منه وقال له بصوت آمر:

– تعال واجلس معي فى مقعدي.

فقال باكو فارينيا لأومبرتو جريف:

لا، السيد المدرس أمره بالجلوس هنا.

فرد عليه أومبرتو جريف بعنف، وجذب باكو يونكي من ذراعه متوجهاً به إلى مقعده، وقال لباكو الآخر:

- وما الذى يهمك؟

عندئذ صاح باكو فارينيا وقال:

- يا أستاذ! إن جريف يأخذ باكو يونكي إلى مقعده:

توقف المدرس عن الكتابة وسأل بصوت قاطع:

- اصمتوا! ما الذى يحدث هناك؟

فعاد فارينيا ليقول:

- لقد أخذ جريف باكو يونكي إلى مقعده.

كان أومبرتو قد جلس على المقعد واجلس باكو يونكي معه ثم قال:

- نعم يا سيدي والسبب أن باكو يونكي خادمي.

كان المدرس يعرف الأمر جيداً وقال لأومبرتو جريف:

- حسناً، لكنني أجلسته مع باكو فارينيا وذلك حتى يفهم الشرح جيداً، اتركه يعود إلى مقعده.

كان التلاميذ ينظرون فى صمت إلى المدرس وإلى أومبرتو جريف وإلى باكو يونكي.

ذهب فارينيا وأمسك بيد باكو يونكي وأراد أن يعود به إلى مقعده، إلا أن جريف أمسك بباكو يونكي من ذراعه الآخر ولم يتركه يتزحزح.

فقال المدرس مرة أخرى:

- يا جريف! ما هذا؟

احمر وجه جريف غضباً وقال:

- لا سيدي إنني أريد أن يبقى يونكي معي.

- قلت لك أن تتركه.

- لا يا سيدي.

- كيف؟

- لا.

كان المدرس يشعر بالغضب وكان يكرر بلهجة جادة

- يا جريف! يا جريف!

كان جريف ينظر بعينيه إلى أسفل بينما يمسك بذراع باكو يونكي بقوة، الأمر الذى جعله يرتعد وترك نفسه يَنْجَرّ مع كل من فارينيا وجريف وكأنه خرقة، كان خوف باكو يونكي من أومبرتو جريف أكثر من خوفه من المدرس ومن كافة التلاميذ ومن المدرسة بكاملها، فلماذا كان باكو يونكي يخاف كثيراً من أومبرتو جريف؟

اقترب المدرس من باكو يونكي وأخذه من ذراعه ثم ذهب به إلى مقعد فارينيا، فأخذ جريف يبكي ويضرب مقعده بقدميه تعبيراً عن غضبه الشديد.

سُمعت أصوات خُطَى فى الفناء وبعدها ظهر طفل جديد على باب الفصل هو أنطونيو خيلدرس ابن أحد البنائين، فقال له المدرس:

- لماذا تأتي حضرتك متأخراً؟

- لأنني ذهبت لشراء خبز للإفطار.

- ولماذا لم تذهب حضرتك فى وقت مبكر؟

- لأنني كنت أتولى إيقاظ أخي الصغير، لأن أمي مريضة، كما أن أبي ذهب مبكراً لعمله.

فقال المدرس بلهجة شديدة الجدية:

- حسناً توقف حضرتك هناك... أضف إلى ذلك أن عقابك هو ساعة حبس.

وأشار إليه أن يقف فى ركن بالقرب من السبورة

عندئذ نهض باكو فارينيا وقال:

- لقد جاء جريف متأخراً هو أيضاً يا أستاذ .

وسرعان ما أجاب أومبرتو جريف قائلاً:

- إنه يكذب يا أستاذ فأنا لم آت متأخراً.

فقال جميع التلاميذ فى صوت واحد كأنه الكورس:

- نعم يا أستاذ! نعم يا أستاذ ! لقد جاء جريف متأخراً!

فقال المدرس بلهجة فيها غيظ وكدر:

- هُسْ، سكوت.

فسكت جميع التلاميذ، كان المدرس يخطو خطوات وهو يفكر

كان فارينيا يقول ليونكي بصوت هامس:

- لقد جاء جريف متأخراً ولم يعاقبوه، والسبب هو أن والده غني، وهو يأتي إلى المدرسة كل يوم متأخراً، هل تعيش فى منزله؟ هل حقاً أنت خادمه؟

فأجاب يونكي:

- إنني أعيش مع أمي...

- هل تعيش فى منزل أومبرتو جريف؟

- إنه منزل جميل للغاية وهناك تعيش السيدة وهناك تعيش أمي إنني أعيش مع أمي.

كان أومبرتو جريف ينظر بحنق إلى باكو يونكي ويلوح له بقبضتيه، لأنه نزل على كلام المدرس بالذهاب إلى مقعد باكو فارينيا.

لم يكن باكو يونكي يدري ماذا يفعل، فهل عندما يخرج،

سيضربه الطفل أومبرتو، على صدره ويركله فى فخذيه لأنه لم يبق معه فى مقعده؟ كان الطفل أومبرتو سيئاً وسرعان ما يلجأ إلى الضرب، ويحدث ذلك كثيراً سواء كان فى الشارع أو دهليز المنزل أو على السلم ويوجه إليه نظرات حادة.

قال يونكي لفارينيا:

- إني ذاهب إلى مقعد الطفل أومبرتو.

فقال له باكو فارينيا:

- لا تذهب، لا تكن أبلهاً فالأستاذ سيعاقبك.

التفت فارينيا إلى جريف ولوح هذا بدوره له بقبضتيه، وأخذ يزمجر بأشياء من وراء ظهر المدرس فصاح فارينيا:

- يا أستاذ، إن جريف يهددني بقبضته.

فقال المدرس:

- هُس! هُسّ، صمت لنر... سوف نتحدث اليوم عن الأسماك وبعد ذلك سوف نقوم جميعاً بأداء تمرين كتابي على ورقة من أوراق الكراسات ثم تعطوني إياها لأصححها إنني أريد أن أعرف من هو الأفضل بينكم فى عمل الواجب وذلك حتى نسجل اسمه فى صحيفة السنة الأولى، هل سمعتموني جيداً؟ إننا سوف نقوم بعمل نفس ما فعلناه الأسبوع الماضي، نفس الشيء، ويجب عليكم الانتباه جيداً للدرس، كما يجب

عليكم نقل التمرين الذى سوف أكتبه لاحقاً على السبورة هل فهمتموني جيداً؟

فأجاب التلاميذ فى صوت جماعي كورالي:

- نعم يا سيدي.

فقال المدرس:

- حسناً، لنر سوف نتحدث الآن عن الأسماك.

أراد بعض الأطفال التحدث، فقال المدرس لواحد من الأخوين ثوميجا أن يتكلم، فقال الطفل:

- يا سيدي كان هناك على الشاطئ الكثير من الرمال وذات يوم جلسنا على الرمل ووجدنا هناك سمكة تكاد تكون حية فأخذناها إلى منزلي لكنها ماتت فى الطريق..

فقال أومبرتو جريف:

- يا أستاذ، لقد تمكنت من اصطياد الكثير من الأسماك وذهبت بها إلى منزلي ثم أطلقتها فى غرفتي ولم تمت أبداً.

فسأل المدرس:

- هل تركتها يا سيدي فى إناء به ماء؟

- لا يا سيدي لقد تركتها وسط الأثاث.

فأخذ التلاميذ يضحكون، ثم قال فتى نحيل الجسم وممتقع اللون:

- هذا كذب يا سيدي فالأسماك سرعان ما تموت عندما يتم إخراجها من الماء، فقال أومبرتو جريف:

- لا يا سيدي والسبب أنها لا تموت فى غرفتي ذلك أن والدي قال لي أن أجلب أسماكاً وأنه يمكنني أن أتركها طليقة بين الكراسي.

كان باكو فارينيا يضحك كثيراً وكذلك الأخوان ثوميجا، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفتى الأشقر السمين الذى يرتدى جاكتة بيضاء اللون، ومعه الآن ذى الوجه المستدير والجاكته الخضراء، وإذْ كانت تتعالى ضحكاتهم، يا له من فتى مُسَلّى هذا الجريف؟ الأسماك فى الغرفة ! بين قطع الأثاث ! وكأنها عصافير ! كان ما يحكيه جريف أكذوبة كبرى، وكان الأطفال يعبرون بشكل جماعي عن استغرابهم.

- إنها أكذوبة يا سيدي، أكذوبة! أكذوبة!...

انتاب أومبرتو جريف الغيظ لأن أحداً لم يصدق ما كان يحكيه، وكان الجميع يسخر مما قاله غير أن جريف تذكر أنه أحضر سمكتين صغيرتين إلى منزله وأطلقهما فى غرفته وظلتا فى المكان بضعة أيام، فقام بتحريكهما لكنهما لم تتحركا، فلم يكن متأكداً من أنهما عاشتا كثيراً أو أنهما ماتتا بعد وقت قصير، وعلى أية حال فقد كان جريف يريد منهم أن يصدقوا ما كان يقوله، ووسط ضحكات الجميع توجه إلى واحد من الأخوين ثوميجا قائلاً:

– طبعاً ! لأن والدي لديه مال وفير! وقال لي بأنه سيأتي إلى المنزل بكل ما فى البحر من أسماك لي أنا وحدي وذلك حتى ألعب بها فى غرفتي الكبيرة.

فقال المدرس بصوت مرتفع:

– حسناً! حسناً! سكوت! إن جريف لم يتذكر جيداً، والأمر هو أن الأسماك تموت عندما...

فأضاف الأطفال بصوت كورالي:

– يتم إخراجها من الماء، فقال المدرس:

– هو ذاك.

فقال الطفل النحيل الممتقع اللون:

– ذلك أن الأسماك لها أمهاتها فى المياه وعندما يتم إخراجها تبقى بدون أمهات.

فقال المدرس:

– لا! لا! لا! إن الأسماك تموت عندما تخرج من المياه إذ لا يمكن لها أن تتنفس فهى تستنشق الهواء الموجود بالماء وعندما تخرج لا يمكن لها أن تمتص الهواء الموجود خارج المياه، فقال أحد الأطفال: لأنها تكون كالميتة.

فقال أومبرتو جريف:

- يمكن لوالدي أن يعطيها الهواء فى منزلي فهو يملك الكثير من المال الذى يمكنه من شراء كل شيء.

فقال الطفل الذى يرتدى المعطف الأخضر:

- إن والدي لديه مال أيضاً، وقال طفل أخر: ووالدي أيضاً.

قال الأطفال جميعاً: إن آباءهم يملكون الكثير من المال، لكن باكو يونكي لم يكن يقول شيئاً، وكان يفكر فى الأسماك التى تموت خارج الماء.

قال فارينيا لباكو يونكي:

- وأنت ألا يملك والدك المال؟

تمعن باكو يونكي فتذكر أنه رأى ذات يوم والدته وهى تحمل فى يدها عدة بيزتات (عملة أسبانية) ثم قال لفارينيا:

- إن والدتي تملك أيضاً الكثير من المال، فسأله فارينيا:

- كم؟

- حوالي أربعة بيزتات.

فقال فارينيا متوجهاً إلى المدرس بصوت عال:

- يقول بانكو يونكي إن والدته تملك الكثير من المال فأجاب أومبرتو قائلاً:

- هذا كذب يا سيدي، إن باكو يونكي يكذب لأن والدته خادمة لوالدتي ولا تملك شيئا.

أخذ المدرس الطباشير وبدأ يكتب على السبورة مديراً ظهره للأطفال، انتهز أومبرتو فرصة أن المدرس لا يراه فقفز وجذب شعر يونكي ثم عاد جرياً إلى مقعده، فأخذ يونكي يبكي، فقال المدرس وقد استدار ليرى ما حدث:

- ما هذا؟ فقال باكو فارينيا:

- لقد قام جريف بشد شعره يا سيدي، فقال جريف:

- لا يا سيدي، لم أفعل ذلك فأنا لم أتحرك من مقعدي، فقال المدرس:

- حسناً! حسناً! سكوت! اسكت من فضلك يا باكو يونك! اسكت!

ثم واصل الكتابة على السبورة وبعد ذلك سأل جريف:

- ما الذى يحدث للسمكة عندما نخرجها من الماء؟ فأجاب جريف:

- سوف تعيش فى غرفتي.

أخذ التلاميذ يضحكون على جريف من جديد، فهذا الفتى جريف لا يعرف شيئاً فهو لا يفكر فى شيء إلا فى منزله وفى غرفته وفى والده وأمواله، ودائماً ما يردد الترّهات، قال المدرس:

- لنر يا سيد باكو يونكي، ما الذى يحدث للسمكة عند إخراجها من الماء؟

فقال باكو يونكي وهو لا زال يبكي بسبب ما فعله به جريف بشده من شعره:

- إن الأسماك تموت خارج المياه لأنها فى حاجة إلى الهواء، قال ذلك دفعة واحدة مكرراً ما قاله المدرس، فقال المدرس.

- هذا هو! جيد جداً.

ثم عاد ليكتب على السبورة

انتهز أومبرتو جريف الفرصة مرة أخرى، وهى أن المدرس لا يراه فذهب لإعطاء باكو فارينيا لكمة فى فمه ثم عاد إلى مقعده بقفزة واحدة وبدلاً من أن يجهش فارينيا بالبكاء مثل باكو يونكي قال للمدرس بصوت عال:

- يا أستاذ لقد ضربني أومبرتو جريف، فقال التلاميذ بصوت واحد:

- حقاً يا أستاذ، حقا يا أستاذ.

ساد الفصل هرج ومرج كبيرين، فضرب المدرس بقبضتيه على منضدته وقال: سكوت!

ساد الفصل صمت كامل، وكان كل تلميذ يجلس فى مقعده جاداً ومعتدلاً وهو ينظر إلى المدرس بشغف؛ يا لها من أمور تلك التى يفعلها أومبرتو جريف! إنهم يرون ما كان يقوم بفعله! وقد حان الوقت ليروا ما الذى سيفعله المدرس الذى احمر وجهه غضباً! وكل هذا بسبب أومبرتو جريف!

فسأل المدرس باكو فارينيا قائلاً:

- ما هذا الهرج الذى حدث؟

فقال باكو فارينيا وعيناه تلمعان من الغيظ.

- لقد ضربني أومبرتو جريف بأن لكمني فى وجهي دون أن أفعل له شيئاً.

- هل حدث ذلك يا جريف؟ فقال أومبرتو جريف:

- لا يا سيدي، فأنا لم أضربه.

فنظر المدرس إلى التلاميذ دون أن يقرر مَنْ مِنَ التلاميذ يقول الحقيقة، هل هو فارينيا؟ أم جريف؟ فسأل المدرس فارينيا:

- من رآه؟

- لقد رآه الجميع كما رآه باكو يونكي أيضاً، فسأل المدرس باكو يونكي:

- هل صحيح ما يقوله فارينيا؟

فنظر باكو يونكي لأومبرتو جريف ولم يجرؤ على الجواب، لأنه إذا قال نعم فإن الطفل أومبرتو سوف يضربه عند الخروج، فلم يقل شيئاً وطأطأ رأسه، فقال فارينيا:

- إن يونكي لا يقول شيئاً يا سيدي ذلك أن أومبرتو جريف سوف يضربه لأنه خادمه كما أنه فى منزله.

فسأل المدرس باقي التلاميذ:

- من منكم رأى ما قاله فارينيا؟

فأجاب التلاميذ بصوت واحد:

- أنا يا أستاذ! أنا يا أستاذ! أنا يا أستاذ!

عاد المدرس ليسأل جريف:

- إذاً هل حقاً يا جريف أنك ضربت فارينيا؟

- لا يا سيدي أنا لم أضربه.

- حذار من الكذب يا جريف! فطفل برئ مثلك يجب ألا يكذب.

- لا يا سيدي، فأنا لم أضربه.

- حسناً أصدق ما تقوله حضرتك فأنا أعرف أنك لا تكذب أبداً، وعليك أن تكون شديد الحرص مستقبلاً.

أخذ المدرس يتمشى وهو مستغرق فى التفكير، أما كافة التلاميذ فقد ظلوا جالسين معتدلين فى مقاعدهم.

كان باكو فارينيا يزمجر بصوت خفيض وكأنه على وشك البكاء.

- إنهم لا يريدون عقابه لأن والده غني، وسأقول ذلك لأمي...

سمعه المدرس فتوقف غاضباً أمام فارينيا وقال له بصوت عال:

- ما الذى تقوله حضرتك؟ إن أومبرتو جريف تلميذ طيب ولا يكذب أبداً ولا يضايق أحداً، ولهذا أنا لا أعاقبه فالأطفال الذين هنا كلهم عندي سواء، رغم أنهم قد يكونون من أبناء الأغنياء أو الفقراء، وأنا أعاقبهم رغم أنهم قد يكونون من أبناء الأغنياء، وإذا ما كررت حضرتك ما سبق أن قلته عن والد جريف فسوف تعاقب بالحبس لمدة ساعتين، هل سمعتني حضرتك؟

كان باكو فارينيا مطرقاً وكذلك باكو يونكي، فكلاهما يعرف أن أومبرتو جريف هو الذي ضربهما وأنه كذاب أشر.

اتجه المدرس صوب السبورة وواصل الكتابة عليها

سأل باكو فارينيا باكو يونكي:

- لماذا لم تقل للأستاذ أن أومبرتو جريف هو الذى ضربني؟

- لأن الطفل أومبرتو سيضربني.

- ولماذا لا تقول ذلك لأمك؟

- لأنني إذا قلت لها ذلك فستضربني كما أن السيدة سوف تغضب.

أخذ اومبرتو جريف يملأ كراسته بالرسومات بينما المدرس يكتب على السبورة.

كان باكو يونكي يفكر فى أمه، وبعد ذلك تذكر السيدة،

وتذكر الطفل أومبرتو، فهل سيضربه عندما يعودان إلى المنزل؟ كان يونكي ينظر إلى الأطفال الآخرين، وهؤلاء لا يضربون يونكي أو فارينيا أو أي أحد كما أنهم لم يقوموا بجذب يونكي وهم في المقاعد الأخرى مثلما فعل الطفل أومبرتو، فلماذا يتصرف الطفل أومبرتو معه بهذا الشكل؟ سوف يقول يونكي ذلك الآن لأمه، وإذا ما ضربه الطفل أومبرتو فسوف يقول للمدرس لكن المدرس لا يفعل شيئاً مع الطفل أومبرتو، إذاً فسوف يقول لباكو فارينيا وسأل باكو فارينيا:

– هل سيضربك الطفل أومبرتو أنت أيضاً؟

أنا؟ يضربني أنا! إني قادر على لكمه في أنفه وإسالة الدماء منه! وسوف يرى ما سأفعله! فلو فعل بي شيئا! اترك الأمر وسوف ترى! وسوف أقول ذلك لأمي! وسوف يأتي والدي ويضرب والده ويضرب الآخرين!

كان باكو يونكي يستمع لباكو فارينيا وهو مفزوع، هل حقاً يمكنه أن يضرب الطفل أومبرتو؟ وهل حقاً أن والده قد يأتي ليضرب السيد جريف؟ لم يكن باكو يونكي يريد تصديق ذلك، فلم يضرب أحد الطفل أومبرتو، وإذا ما ضربه فارينيا فسوف يأتي السيد ويضرب فارينيا ويضرب والده كذلك، إن السيد سوف يضرب الجميع ذلك أنهم يخافونه، ولأن السيد جريف كان يتكلم بجدية كبيرة ويوجه الأوامر دائماً، وكان يذهب إلى منزله سادة وسيدات يخشونه ويطيعون السيد والسيدة،

والحِسْبة الجيدة هى أن السيد جريف يمكنه فعل الكثير بالمقارنة بالمدرس وبالباقين جميعاً.

نظر باكو يونكي للمدرس الذى كان يكتب على السبورة،من هو المدرس؟ ولماذا هو جاد ويبعث على الخوف؟ ظل يونكي ينظر إليه، فالمدرس لم يكن مثل والده أو مثل السيد جريف، غير أنه يميل فى الشبه من أناس آخرين كانوا يأتون إلى المنزل ويتحدثون مع السيد، كانت رقبته تميل إلى الحمرة أما أنفه فيبدو كأنه عرف ديك رومي، أما حذاؤه فكان يئززز يئززز عندما يطيل السير.

أخذ الغضب ينتاب يونكي متى سيعود إلى منزله؟ فالطفل أومبرتو سوف يركله عند الخروج من المدرسة، وسوف تقول والدة باكو يونكي للطفل أومبرتو: لا يا فتى لا تضرب حضرتك باكيتو، ولا تكن سيئاً، ولن تقول له أكثر من ذلك، غير أنه باكو سوف يحمر فخذه من الركلة التى كالها له الطفل أومبرتو وسوف يجهش باكو بالبكاء، والسبب هو أن أحداً لا يفعل شيئاً للطفل أومبرتو، كما أن السيد والسيدة يحبان الطفل أومبرتو كثيراً وكان باكو يونكي يشعر بالألم لأن الطفل أومبرتو يضربه كثيراً فالجميع، الجميع كانوا يخشون الطفل أومبرتو ويخشون والديه، والجميع، الجميع، الجميع وكذلك المدرس والطباخة وابنته ووالدة باكو وراعي لكنيسة، وكذلك ماريا التي تقوم بغسل الصناديق، ولقد كسرت بالأمس صندوقاً إلى ثلاث قطع كبيرة

فهل سيقوم السيد أيضاً يضرب والد باكو يونكي؟ يا له من أمر سيئ ذلك المتعلق بالسيد وبالطفل أومبرتو ! كان باكو يونكي يريد البكاء، متى سينتهي المدرس من الكتابة على السبورة؟

وفى نهاية المطاف توقف المدرس على الكتابة ثم توجه إلى التلاميذ قائلاً:

- حسنا، ها هو التمرين مكتوب على السبورة وعلى الجميع أن يستخرج الكراسات ونقل ما هو مدون على السبورة وعليكم أن تكتبوه كما هو.

فسأل باكو يونكي بصوت خائف:

- فى كراساتنا؟ فأجابه المدرس:

- نعم فى كراساتكم، هل تعرف سيادتك الكتابة قليلاً؟

- نعم يا سيدي. والدي علمني فى الريف.

- حسناً، على الجميع أن ينقل التمرين.

أخرج التلاميذ كراساتهم وأخذوا يكتبون التمرين الذى كتبه المدرس على السبورة، وقال المدرس:

- لا تكتبوا بسرعة اكتبوا بتؤدة حتى لا تخطئوا، سأل أومبرتو جريف:

- هل صحيح يا سيدي أن التمرين المكتوب هو الخاص بالأسماك؟

- نعم على الجميع أن يكتب.

ساد الفصل صمت عميق ولم يكن يسمع إلا حفيف أقلام الرصاص، وجلس المدرس على الطاولة وأخذ هو الآخر يدون فى بعض الكتب.

وبدلاً من أن يقوم أومبرتو جريف بنقل التمرين أخذ يرسم فى كراسته وملأها بالرسم عن أخرها بأشكال السمك والعرائس والمربعات الصغيرة.

وبعد هنيهة توقف المدرس وسأل:

- هل انتهيتم؟

فأجاب الجميع بصوت واحد: نعم يا أستاذ، فقال المدرس:

- حسناً، على كل واحد أن يكتب اسمه كاملاً فى نهاية الورقة.

ضرب جرس المدرسة فى هذه اللحظة إيذاناً بالفسحة.

عاد التلاميذ للهرج والمرج، وخرجوا مسرعين إلى الفناء.

كان باكو يونكي قد كتب تمرينه بشكل جيد وخرج للفناء وهو يحمل كتابه وكراسته وقلمه الرصاص وفى الفناء جاء الطفل أومبرتو وجذب باكو يونكي من ذراعه قائلاً له بغضب:

- تعال لنلعب لعبة الميلو Melo.

دفعه من وسطه فتسبب ذلك فى سقوط كتابه وكراسته وقلمه الرصاص.

كان يونكي يفعل ما يأمره به جريف غير أنه كان محمر الوجه ويشعر بالخجل لما يراه الأطفال الآخرون من أفعال الطفل أومبرتو معه، كان يونكي يريد البكاء

كان باكو فارينيا والأخوان ثوميجا وأطفال آخرون يتحلقون حول أومبرتو جريف وباكو يونكي، أخذ الطفل النحيل والممتقع اللون الكتاب والكراسة وقلم الرصاص الخاصة بيونكي غير أن أومبرتو جريف انتزعها منه بالقوة قائلاً له:

- اتركها! ولا تتدخل! لأن باكو يونكي هو خادمي.

حمل أومبرتو جريف الأشياء التى تخص باكو يونكي وذهب بها إلى الفصل واحتفظ بها فى درجه، ثم عاد إلى الفناء ليلعب مع يونكي وأمسك به من رقبته وجعله ينثني ويضع يديه مثل قدميه على الأرض وأمره قائلاً:

- اثبت على هذا الوضع حتى آمرك بتغييره.

ابتعد أومبرتو جريف إلى الوراء بعض الشيء ثم اقبل جرياً وقفز قفزة فوق باكو يونكي وقد أسند يديه أثناء القفز على ظهره وركله ركلة عنيفة فى عجزه ثم تراجع إلى الوراء وعاد للقفز مرة أخرى فوق باكو يونكي وركله ركلة أخرى وظل أومبرتو جريف يلعب وقتاً ليس بالقصير مع باكو يونكي إذ قفز فوقه عشرين مرة وركله عشرين ركلة.

وفجأة سمع صوت نحيب، كان يونكي يبكي وينتحب من

الألم الذى تحدثه ركلات الطفل أومبرتو وعندئذ خرج باكو فارينيا من الحلقة التى كونها الأطفال الآخرون ووقف أمام جريف قائلاً له:

– لا! لن أتركك تقفز فوق باكو يونكي!

فأجابه أومبرتو جريف مهدداً:

– اسمع! اسمع يا باكو فارينيا! يا باكو فارينيا! سوف أسدد لك لكمة!

لكن فارينيا لم يتحرك وظل ثابتاً أمام جريف وقال له:

– لما كان خادمك فإنك تضربه وتقفز فوقه وتبكيه! اقفز فوقه وسوف ترى!

كان الأخوان ثوميجا يعانقان باكو يونكي ويطلبان منه ألا يبكي ويعزيانه قائلين له:

– لماذا تتركه يقفز فوقك هكذا ويركلك؟ اضربه أنت أيضاً! اضربه! اقفز فوقه أنت أيضاً!

– لماذا تترك نفسك هكذا؟ لا تكن أبلهاً! اسكت! لا تبك! لقد آن الأوان لنذهب إلى منازلنا!

ظل باكو يونكي وبدا أنه يغرق وسط دموعه وتشكلت حلقة من الأطفال حول باكو يونكي وحلقة أخرى حول أومبرتو جريف وباكو فارينيا.

قام جريف بدفع باكو فارينيا دفعة عنيفة فأسقطته على الأرض فهب طفل أكبر من تلاميذ الصف الثاني ودفع فارينيا وركل جريف بمقدم قدمه، ثم جاء طفل آخر من الصف الثالث وهو أكبر من الجميع ودافع عن جريف وضرب تلميذ الصف الثاني ضربة غاضبة. واستمر الوضع فى تبادل اللكمات والركلات بين عدة أطفال حتى أنه لم يعد يعرف شيئاً عن تفاصيل الوضع.

رن جرس المدرسة فعاد التلاميذ جميعهم كل إلى فصله.

أمسك الأخوان ثوميجا بباكو يونكي من ذراعيه وذهبا به إلى الفصل، ساد فصل الصف الأول تصايح، وعندما دخل المدرس صمت الجميع، نظر المدرس إليهم جميعاً نظرة جادة وقال بلهجة عسكرية:

– اجلسوا حضراتكم.

سمع صوت جلوس التلاميذ على المقاعد، وبعد ذلك جلس المدرس على مكتبه وأخذ ينادي على الأطفال بأسمائهم، طبقا للقائمة، حتى يسلموه أوراق التمرين الذى كتبوه عن الأسماك وكان يقرأ تلك الأوراق ويكتب الدرجات فى كراساته.

اقترب أومبرتو جريف من درج باكو يونكي وسلم إليه كتابه وكراسته وقلمه الرصاص لكنه قبل ذلك قد انتزع ورقة التمرين التى كتبها يونكي ووضع اسمه عليها.

وعندما نطق المدرس باسم أومبرتو جريف ذهب إليه جريف وسلمه تمرين باكو يونكي على أنه تمرينه، وعندما قال المدرس باكو يونكي أخذ يونكي يبحث فى كراسته عن الورقة التى كتب فيها التمرين لكنه لم يجدها فسأله المدرس:

- هل ضاعت الورقة منك يا سيدي؟ أو أنك لم تكتب التمرين؟

لم يكن باكو يونكي يعرف ما الذى حدث مع ورقة التمرين الخاصة به فشعر بخجل شديد وصمت وطأطأ رأسه فقال المدرس:

- حسناً، ثم دون فى كراسته الخطأ الذى ارتكبه باكو يونكي.

وبعد ذلك واصل باقي التلاميذ تسليم تمريناتهم وعندما انتهى المدرس من الإطلاع عليها جميعها دخل ناظر المدرسة الفصل فجأة وهنا نهض المدرس والتلاميذ احتراماً، رمق الناظر التلاميذ بنظرة مغتاظة وقال بصوت عال:

- جلوس!

سأل الناظر المدرس:

- هل تعرف يا أستاذ من هو أفضل تلاميذ الصف الذى تُدرِّس له؟ وهل قام التلاميذ بأداء الواجب الأسبوعي حتى تعرف ترتيبهم؟ فقال المدرس:

- نعم يا سيدي لقد انتهوا بالفعل من أداء التمرين وقد حصل أومبرتو جريف على أعلى الدرجات.

- أين ورقة التمرين الخاصة به؟

- ها هي يا حضرة الناظر.

بحث المدرس بين أوراق التمارين الخاصة بالتلاميذ حتى عثر على التمرين الذى وقعه أومبرتو جريف وأعطاها للناظر الذى أخذ يتأملها فترة طويلة ثم قال سعيداً:

- شيء عظيم.

صعد إلى مكتب المدرس ونظر شزراً إلى التلاميذ ثم قال لهم بصوت فيه شئ من الحشرجة لكنه هادئ:

يجب على حضراتكم جميعاً أن تفعلوا مثلما فعل أومبرتو جريف وعليكم أن تكونوا تلاميذ جيدين مثله، وعليكم أن تدرسوا وتواظبوا مثله، وأن تكونوا جادين وملتزمين. وإذا ما فعلتم ذلك فسوف يكافأ كل واحد منكم بجائزة فى نهاية العام، كما أن اسمه سوف يسجل فى لوحة الشرف فى المدرسة مثل أومبرتو جريف، وآمل أن يكون هناك تلميذ آخر قد تمكن من استيعاب الدرس جيداً وكتابة التمرين بشكل جيد مثلما فعل اليوم أومبرتو جريف.

صمت الناظر برهة وكان التلاميذ ينظرون إلى أومبرتو جريف بإعجاب وذهول، يالجريف من تلميذ ممتاز! ويا له من تمرين كتبه جيداً! هذا أمر جيد! وهذا أفضل من باقي التلاميذ رغم أنه يصل متأخراً! ورغم أنه يضرب الجميع! لكنهم رأوه لقد

صافحه الناظر! إن أومبرتو جريف هو أفضل تلاميذ الصف الأول!

ودع الناظر المدرس وأومأ المدرس للتلاميذ الذين تهيأوا لوداعه ثم خرج وقال للمدرس بعد ذلك:

– جلوس، صوت جلوس التلاميذ على مقاعدهم، وأمر المدرس جريف:

– عد إلى مقعدك.

عاد أومبرتو جريف مسروراً إلى مقعده وعندما مر بجوار مقعد باكو فارينيا أخرج له لسانه.

صعد المدرس ليجلس على مكتبه وأخذ يدون عبارات فى بعض الكتب.

قال باكو فارينيا بصوت منخفض لباكو يونكي:

– انظر للأستاذ الذي قيد اسمك فى دفتره لأنك لم تكتب التمرين انظر إليه!

– إنهم سوف يعاقبونك بالحبس ولن تعود إلى منزلك، لماذا مزقت كراستك؟ أين وضعت التمرين؟

لم يجب باكو يونكي بشيء وكان مطرق الرأس، فعاد باكو فارينيا وقال له:

– أجب! لماذا لا تجيب؟ أين تركت ورقة الواجب!

انحنى باكو فارينيا ليتأمل وجه باكو يونكي ورأى أنه يبكي وهنا أخذ يربت على كتفه ويقول له:

- انس الأمر! لا تبك! انس الأمر! ولا تتألم! سوف نلعب سوياً باللوحة الخاصة بي! ففيها أبراج سوداء! انس الأمر! إنني أهديك اللوحة الخاصة بي! لا تكن أبلها! لا تبك!

لكن باكو ظل مطرق الرأس.



الآخـــــر

خورخي لويس بورخيص (❖)

Jorge Luis Borges

ترجمة إبراهيم الخطيب

وقعت الواقعة في فبراير عام 1969، شمال بوسطن

(❖) خورخي لويس بورخيص (1899-1986) كاتب أرجنتيني، كان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا. تحقق حلمه بالمجهودات التي اضطلع بها في التحصيل الثقافي والإنتاج الإبداعي والفكري المتميز. اشتغل مستخدماً في المكتبة البلدية (ميجيل كاني)، ثم مفتشاً للدجاج والأرانب في سوق عمومي بزقاق قرطبة بعد فوز برون Peron في الانتخابات، ثم مديراً للمكتبة الوطنية ببوينس آيرس. درّس مادة الأدب الإنجليزي في كلية الفلسفة والآداب بجامعة بوينس آيرس. كرم في عدة جامعات =

بكيمبردج. إنني لم أروها حينها لأن نيتي الأولى كانت نسيانها حتى لا أفقد صوابي. واليوم، في عام 1972، أعتقد أنني إذا رويتها فسيأخذها الناس مأخذ الجد، وربما صارت كذلك بالنسبة لي مع مرور الزمن.

أعلم أنها كانت فظيعة لحظة وقوعها، كما كانت أفظع طيلة الليالي المؤرقة التي تلتها. بيد أن ذلك لا يعني أن سردها يمكن أن يثير عواطف أحد دوني.

كانت الساعة العاشرة صباحاً، وكنت أستريح على مقعد أمام نهر شارل. وكان هناك عن يميني، وعلى بعد خمسمائة متر، بناية شاهقة لم أعرف أبداً لها اسماً. لقد كان الماء الرمادي يجرف قطعاً كبيرة من الثلج، كما كان النهر، لا مفر، يذكرني بالزمن، صورة هيراقليطس الألفية. كنت قد نمت جيدا، وبدا لي أن درس الظهيرة، أمس، استطاع أن يثير تلامذتي. أما حولي فلم تكن هناك نفس تتحرك.

بغتة استقر لدي انطباع (وهو يطابق حالة إعياء، حسب علماء النفس) بأنني قد عشت فيما قبل اللحظة. على الطرف الآخر من المقعد الذي يجلس عليه شخص ما. كنت أفضل

= ومحافل ثقافية وقدمت له أوسمة وجوائز وشهادات الدكتوراه الفخرية في مختلف بقاع العالم اعترافا بمؤهلاته المعرفية والإبداعية وعطاءاته الثقافية. من مؤلفاته: أبحاث ((1925، تاريخ الخلود (1936)، الكاتب (1960)، ذهب النمور (1972)، كتاب الرمل (1975)، تسع دراسات حول دانتي (1982) ، العدد (1981).

البقاء بمفردي، غير أنني لم أكن أريد الانصراف حيناً حتى لا أبدو عديم اللياقة. وشرع الآخر في إصدار صفير. إذ ذاك استولى علي أول شعور بالقلق في ذلك الصباح. فما كان يصفره، أو ما يحاول أن يصفره (إنني لم أكن جيد السمع أبداً) هو نغمة «لا طابيراً» الشعبية لصاحبها إلياس ريكوليس. لقد عادت بي هذه النغمة إلى بهو تلاشى، أو ذكرى ألفاروميليان لا فينور الذي قضى منذ أمد طويل. ثم تذكرت الكلمات، كلمات الشطرين الأولين. لم يكن الصوت صوت ألفارو، غير أنه كان يحاول أن يكونه، وتعرفت عليه برعب.

دنوت منه، وسألته:

– سيدي، هل أنت أوروكوايي أو أرجنتيني؟

– أرجنتيني، بيد أني أعيش بجنيف منذ عام 1914.

كذلك كانت إجابته، وحل صمت طويل، ثم واصلت:

– في رقم 17، شارع مالاكنو، إزاء الكنيسة الروسية؟

أجابني منعماً.

قلت له بحسم:

– في هذه الحال، أنت تدعى خورخي لويس بورخيص. أنا أيضا خورخي لويس بورخيص. نحن في عام 1969، وفي مدينة كيمبردج.

أجابني بصوتي:

– كلا، بل بعيداً بعض الشيء.

وبعد برهة ألح:

– إنني في جنيف، جالس على مقعد، وعلى بعد خطوات من الرون. الغريب هو أننا نتشابه، بيد أنك أكبر سناً مني وشعرك رمادي.

أجبته:

يمكن لي أن أبرهن لك بأنني لست كاذبا. وسأخبرك بأمور لا يستطيع مجهول أن يعلمها. ففي البيت. هناك ماطي من فضة قائم على حامل في شكل أفاعي، أحضره جدنا الأول من البيرو. هناك أيضا طشت من فضة يتدلى من قربوس. ويوجد، في صوان غرفتك، صفان من الكتب. مجلدات " ألف ليلة وليلة" الثلاثة في ترجمة لين Lane، مزينة بمحفورات، وبها تعاليق كتب، فيما بين الفصول، بحروف دقيقة، ومعجم كيتشيرات للغة اللاتينية، وكتاب Germinal لطاسيت باللاتينية وفي ترجمة كوردون، ونسخة Don Quijote في طبعة كارنني، وكتاب Tablas de Sangre لريفيرا إيندراتي، مع إهداء بخط المؤلف، وكتاب Sartos Resartus لكارلايل، وسيرة أميل، ووراء البقية الباقية كتاب خشن الشكل يتناول العادات الغريزية لشعوب البلقان. كذلك لم أنس نهاية الظهيرة في طابق أول بساحة دوبورج.

وصحح خطئي:

- دوفورن.

- بالضبط، دورفورن ألا يكفيك هذا؟

أجاب:

- كلا. هذه البراهين لا تدل على شيء. فإذا كنت بصدد رؤيتك في الحلم، من الطبيعي أن تعرف ما أعرف. إن لا ئحتك المطنبة باطلة تماماً.

لقد كان الاعتراض صائبا، فأجبته:

- إذا كانت هذه الصبيحة وهذا اللقاء حلمين، فكل منا لابد أن يعتقد أن الحالم هو ربما توقفنا عن الحلم، وربما لم نفعل. وبين هذا وذاك نحن مرغمان على قبول الحلم، مثلما قبلنا الكون، وقبلنا أن نكون مولدين، وقبلنا أن نرى بالأعين، ونتنفس.

قال بقلق:

- وإذا تواصل الحلم؟

- ولتهدئته، وتهدئة نفسي، ادعيت السكينة. كنت خاوي الوفاض منه في الواقع. قلت له:

- ها إن حلمي قد دام سبعين سنة. وعندما نتذكر، في نهاية المطاف، فإنه لا يكون بمستطاعنا إلا أن نتلقى ذواتنا. وذلك ما يحدث لنا الآن. عدا أننا اثنان. ألست تريد أن تعرف شيئا عن ماضي، الذي هو المستقبل الذي ينتظرك؟

- هز رأسه بالإيجاب دون أن ينبس ببنت شفة.

واصلت، وقد اختلط عليَّ الأمر قليلا:

- لاتزال أمنا معافاة، في بيتها بزاوية تشاركاس وما يبو، ببوينوس آيريس، أما أبونا فقد مات منذ ثلاثين سنة. مات من جراء مرض القلب. أودت بحياته أزمة فالج شقي؛ بحيث أن يده اليسرى حين وضعت على اليمين بدت أشبه بيد طفل فوق يد عملاق. لقد مات بفارغ صبر من يرغب في الموت، لكن دون شكوى. وكانت جدتنا قد قضت نحبها في البيت نفسه. وقبل بضعة أيام من نهايتها، دعتنا جميعاً إلى جوارها وقالت لنا: «إنني امرأة عجوز جدا تموت حاليا ببطء كبير. فلا يرتعب أحدكم من أمر عادي وبالغ الابتذال». لقد تزوجت أختك نورا، وأنجبت ولدين. بالمناسبة، كيف حالهم في البيت؟

- حسناً. أما أبونا فلايزال يواصل سخرياته من الدين. أمس، مساء، قال بأن يسوع كان أشبه بالكاوتشوس الذين لا يريدون توريط أنفسهم بتاتا. وأنه لذلك كان يعظ بواسطة الأمثال.

وتردد ثم قال لي:

- وأنت؟

- لست أدري كم عدد الكتب التي ستكتبها. وإن كنت أدري أنها مفرطة الكثرة. ستكتب أشعارا تخولك لذة لن يشاركك أحد فيها. وقصصاً مصطبغة بالخوارق، كما ستلقي دروسا شأن أبيك وشأن العديد من أقاربك.

لقد كنت سعيدا لكونه لم يسألني عن مدى فشل تلك الكتب أو نجاحها. فواصلت حديثي مبدلا نغمته:

- فيما يخص التاريخ... لقد وقعت حرب أخرى بين أنفس المتحاربين تقريباً، ولم تتأخر فرنسا عن الاستسلام؛ أما إنجلترا وأمريكا فقد خاضتا ضد مستبد ألماني، كان يدعى هتلر، معركة واترلو الدورية. وحوالي سنة 1946 أنجبت بوينوس أيريس روساس آخر، وهو مستبد بالغ الشبه بسلفنا. لقد أنقذنا، سنة 1955، إقليم قرطبة مثلما فعل ذلك من قبل إنطري ريوس، أما اليوم فالأمور تسير سيراً سيئاً. إن روسيا آخذة في الاستيلاء على الكرة الأرضية؛ بينما لم يصدر عن أمريكا أي قرار. يعوقها معتقد الديمقراطية الباطل، أن تصير إمبراطورية. ويوما فيوما يغدو بلدنا أكثر إقليمية، وأشد إعجابا بنفسه، كما لو كان يغمض عينية. وسوف لن أندهش لو عوض تعليم اللاتينية بتعليم الكواراني.

لاحظت أنه لم يكن يعيرني انتباها. ذلك أن الخوف الأولي من المستحيل الذي يبدو له يقينا يثير جزعه. أما أنا الذي لم أكن أبا، فقد شعرت بدفقة حب بهذا الفتى التعس كانت أشد حميمية مما لو كان ابني فلذة كبدي. رأيته يدعك بين يديه كتاباً، فسألته أي كتاب هو. أجاب، ليس دون غرور.

- «المسكونون» أو، حسب رأيي، «الشياطين» لفيودور دوستويفسكي.

- تلاشت معالمه لدي. كيف هو؟

بمجرد ما تحدثت. أدركت أن سؤالي كان شتيمة. وحسم قائلا:

- لقد تغلغل المعلم الروسي قبل الجميع في متاهات النفس السلافية.

وبدت لي هذه المحاولة البلاغية برهانا على أنه استعاد طمأنينته.

سألته أية كتب أخرى قرأها لهذا المعلم.

كتابان أو ثلاثة، من بينها «المضاعف».

سألته ما إذا كان يميز جيدا، أثناء قراءته لهذه الكتب، بين الشخصيات مثلما هو الشأن لدى جوزيف كونراد، وما إذا كان قد قرر مواصلة فحص الآثار الكاملة.

أجابني مندهشا بعض الدهشة:

- في الحقيقة كلا.

سألته ماذا يكتب حالياً فقال لي بأنه يعد مجموعة شعرية سيعنونها «الأناشيد الحمراء». ولقد فكر أيضا في وسمها بـ «الإيقاعات الحمراء».

قلت له:

- ولم لا؟ بإمكانك التعلل بسابقتين جيدتين: الشعر الأزرق لروبين داريو، والأنشودة الرمادية لفيرلين.

ودون أن يستمع إلي، شرح لي بأن كتابه سيتغنى بالإخوة بين جميع البشر. فالشاعر، في زماننا، لا يمكن أن يولي ظهره لعصره.

مكثت مفكرا ثم سألته ما إذا كان يشعر حقاً بأنه أخو الجميع. مثلاً: أخو جميع تجار النعوش، وجميع سعاة البريد، وجميع الغواصين، وجميع أولئك الذين يسكنون بيوتاً واطئة ذات أرقام زوجية، وجميع المبحوحين.. إلخ. فقال لي بأن كتابه يحيل على الكتلة الضخمة للمقهورين والمنبوذين، أجبته:

- كتلة مقهوريك ومنبوذيك ليست سوى مفهوم مجرد. الأفراد وحدهم موجودون، إذا وجد أحد، لقد أعلن أحد اليونانيين بأن «إنسان الأمس ليس إنسان اليوم». وربما كنا كلانا، على هذا المقعد في جنيف أو كيمبردج، برهانا على ذلك.

إذا استثنينا صفحات التاريخ الصارمة، فإن الوقائع الذائعة الصيت هي في غنى عن جمل ذائعة الصيت. هكذا يحاول رجل على أهبة الموت أن يتذكر حفرة شاهدها في طفولته؛ كما يتحدث الجنود المقبلون على المعركة عن الوحل والرقيب. أما وضعيتنا فكانت بدون نظير، ولم نكن، والحق يقال، مستعدين لها. تحدثنا عن الأدب ولا مفر؛ وأخشى ألا أكون قد قلت غير ما أقوله للصحفيين عادة، لقد كانت ذاتي الأخرى Altergo

تؤمن باختراع مجازات جديدة واكتشافها؛ وكنت أؤمن بالمجازات التي تطابق قرابات حميمية وبديهية قبلتها مخيلتنا: شيخوخة الرجال والغروب، الأحلام والحياة، الزمن الذي يمضي والماء. وعرضت عليه هذا الرأي، الذي سيعرضه في كتاب، سنوات بعد ذلك.

لم يكن يسمعني إلا لماماً. فجأة، قال:

- إذا كنت أنا، فكيف تفسر نسيانك سيدا مسنا لقيته وقال لك، سنة 1918، بأنه هو أيضا كان بورخيص؟

لم أفكر في هذا المأزق، فأجبته دون اقتناع:

- ربما كان الحدث بالغ الغرابة إلى حد أنني حاولت نسيانه.

وتجشم سؤالاً محيياً:

- كيف حال ذاكرتك؟

لقد أدركت أن رجلاً فاق السبعين لم يكن، بالنسبة لفتى لم يبلغ العشرين بعد، غير ميت على وجه التقريب، أجبته:

- أشبه بالنسيان في معظم الأوقات، بيد أنها لاتزال تعثر على ما تسأل عنه. إنني أتعلم اللغة الأنكلوسكسونية ولست آخر من في القسم.

كان حديثنا قد طال أكثر مما يلزم كي يكون حديث الحلم.

وعرتني فكرة مفاجئة. قلت له:

– أستطيع أن أبرهن لك حالا بأنك لا تراني في الحلم. لقد سمعت جيداً هذا السطر الشعري الذي تقرأه مطلقا، حسب ما أذكر:

وببطء رددت السطر الشعري المشهور: **L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres**(❖)

شعرت بذهوله الذي يكاد يكون جزعاً. ورددت البيت بصوت خفيض، وهو يتذوق كل كلمة مشعة فيه، همس:

– حقاً. لن أستطيع أبدا كتابة سطر شعري كهذا.

لقد وحدنا هيغو.

قبل ذلك كان قد ردد بحماس، أتذكره الآن، تلك القطعة الموجزة التي يتذكر فيها وولت ويتمان ليلة تقاسمها مع البحر، كان خلالها سعيدا بالفعل، ولاحظت:

– إذا غناها ويتمان فلأنه رغب فيها دون أن تحدث. والقصيدة تغتني إذا كانت تعبيرا عن رغبة لا عن قصة واقعة.

وحملق في، ثم هتف:

– إنك لا تعرفه. فويتمان عاجز عن الكذب.

لا يمر نصف قرن هباء. وتحت تأثير حديث شخصين ذوي قراءات متنوعة وأذواق مختلفة، أدركت أننا لا نستطيع أن

(❖) الهدرة – الكون، تلوي جسدها المقشر بالنجوم.

نتفاهم. كنا مختلفين بالغ الاختلاف، متشابهين عظيم التشابه. وما كان بإمكاننا أن نتخادع، الأمر الذي يجعل الحوار صعباً. لقد كان كل منا نحن الاثنين نسخة ساخرة من الآخر. وكانت الوضعية مفرطة في الشذوذ حتى تستمر مزيداً من الوقت. والنصح والمناقشة لم يكونا مجديين، لأن مصيرهما الحتمي كان أصير ما أنا هو.

وبغتة تذكرت تخييلا لكولريدج، إذ أرى أحدهم في المنام نفسه وهو يعبر الفردوس فيعطي زهرة برهاناً على ذلك. وحينما استيقظ كانت الزهرة هناك.

عن لي زخرف مشابه فقلت له:

- أنصت. هل لديك نقود؟

أجابني:

- نعم. لدي حوالي عشرين فرنكا. ولقد دعوت هذه الليلة سيمون جيكلينسكي للعشاء في الكروكوديل.

- قل لسيمون إنه سيمارس طبه في كاروخي، وسيحسن التصرف كثيرا.. الآن هات قطعك النقدية.

وأخرج ثلاث قطع فضية وفلوساً قليلة القيمة. ودون أن يفهم مرادي، قدم لي واحدة من الأوليات.

ومددت له إحدى تلك الورقات النقدية الأمريكية المتهورة،

ذات القيمة البالغة الاختلاف والحجم المتشابه، فحصها بلهفة، وهتف:

- أمر غير ممكن. إنها مؤرخة بسنة ألف وتسعمائة وأربع وسبعين.

(بعد ذلك بشهور أخبرني أحدهم بأن أوراق البنك لا تحمل تاريخاً).

وتمكن من القول:

كل هذا معجزة، والمعجز مخيف. إن أولئك الذين كانوا شهودا على بعث لعازر من موته لا بد وأنهم أصيبوا بهلع.

فكرت أننا لم نتغير قط، فالإحالات الكتابية هي هي.

مزق الورقة النقدية إربا واحتفظ بالقطعة المعدنية.

كنت أنوي إلقاءها في النهر. فالقوس الذي سترسمه القطعة الفضية قبل أن تضيع في النهر الفضي كان سيكسب قصتي صورة مدهشة، بيد أن الحظ لم يشأ ذلك.

أجبت بأن الواقعة غير العادية إذا حصلت مرتين فقدت خاصيتها المرعبة. ثم اقترحت عليه أن نلتقي في اليوم التالي. عند هذا المقعد الموجود في زمنيين ومكانيين.

وافق لتوه، وقال لي، دون أن ينظر إلى الساعة، بأنه قد تأخر. كان كلانا يكذب، وكل منا كان يعلم أن محدثه كاذب. قلت له بأنهم سيأتون لاصطحابي.

سألني:

- لاصطحابك؟

- أجل. فحينما ستبلغ سني، ستكون قد فقدت البصر كليا على وجه التقريب. ولن تر غير اللون الأصفر والظلال والأضواء. لا تقلق، فالعمى التدريجي ليس أمراً مأساوياً، بل هو أشبه بأمسية صيف بطيئة.

ودع أحدنا الآخر دون أن نتلامس. ولم أذهب في اليوم التالي. ومن المحتمل أن يكون الآخر قد فعل مثل ذلك.

لقد فكرت طويلا في هذه الواقعة التي لم أروها لأحد، وأعتقد أنني عثرت على مفتاح سرها. إن اللقاء كان حقيقيا، بيد أن الآخر حدثني في الحلم ولذلك تمكن من نسياني. أما أنا فقد حدثته في حالة يقظة ولاتزال ذكراه تؤرقني إلى اليوم.

لقد حلم الآخر بي، لكن دون صرامة. حلم، وذلك ما أدركه الآن، بالتاريخ المسجل على ورقة الدولار.



المـرأة والقنـــاع

خورخي لويس بورخيص

Jorge Luis Borges

ترجمة محمد دربال

كانت معركة كلونطارف **Clontarf** التي ذل فيها النرويجي قد بدأت. تحدث الملك السامي مع الشاعر وقال له:

– إن الانتصارات الأكثر وضوحاً تفقد بريقها إذا لم يتم سكها في كلمات. أريدك أن تغني انتصاراتي وأن تمدحني. سأكون أنا إنياس وستكون أنت فيرجيليوسي **Virgilios** . أتظن أنك قادر على هذه المغامرة؟

- أجاب الشاعر: نعم أيها الملك، فأنا أوليان Ollan درست خلال اثني عشر شتاء كل فروع العروض. أحفظ عن ظهر قلب الثلاثمائة والستين أسطورة التي هي عماد الشعر الحقيقي. ملاحم أو لستر ulster ومونستر Munster كلها في أوتار قيثارتي والقواعد تسمح لي باستعمال أكثر الألفاظ قدماً وأكثر الاستعارات تعقيداً. أجيد الكتابة السرية التي تصون فننا من الممارسات العامية المتطفلة. يمكنني أن أتغنى بالحب وبالنهب، بالإبحار وبالحرب. أعرف الأنساب الأسطورية لكل العائلات الملكية الأيرلندية. وأعرف خاصيات الأعشاب وعلم التنجيم الفضائي، الرياضيات والقانون الكنسي. أجيد أيضاً الهجاء الذي يسبب الأمراض الجلدية، حتى الجذام. وأتقن حمل السيف كما أظهرت في معركتك. أجهل شيئاً واحداً فقط: شكركم على الهبة التي منحتموني إياها.

قال الملك الذي تتعبه خطب الآخرين الطويلة:

- أعرف جيداً هذه الأشياء. قالوا لي منذ حين أن العندليب قد غرد في إنجلترا.

وحين تنتهي الأمطار والثلوج، ويعود العندليب من أراضيه الجنوبية ستنشد قصيدتك أمام الحاشية وأمام مجلس الشعراء. سأمنحك سنة كاملة لصقل كل حرف وكل كلمة. المكافأة كما تعلم، ستليق بمنزلتي كملك وبإلهام لياليك.

- رد الشاعر الوصيف: إن أكبر مكافأة أيها الملك، هي النظر في وجهك العزيز.

ودع الملك وانصرف، وهو يداعب ربما أول بيت من القصيدة. وحين وصل الأجل الذي كان مليئاً بالأوبئة والثورات قدم مدحته وقرأها بثقة بطيئة، دون أن ينظر إلى مخطوطته. كان الملك يحرك رأسه علامة الاستحسان، والجميع يقلدون حركته حتى الذين تكدسوا في الأبواب والذين لم يفهموا أية كلمة. وفي الأخير تكلم الملك:

- أقبل عملك هذا. إنه انتصار آخر. لقد أعطيت لكل لفظ معناه الأصيل ولكل اسم الصفة التي أعطاها إياه الشعراء الأولون. لا توجد في القصيدة صورة واحدة لم يستعملها الأقدمون. فالحرب نسيج جميل من الرجال وماء الحسام دم. البحر له أسرار، والغيوم تبشر بالغيب. استعملت القافية والجناس بمهارة والسجع والمد وكل المحسنات البلاغية. تغيير الإيقاعات كان حكيماً. إذا اندثرت كل الآداب الأيرلندية ـ لا سمح الله ـ يمكننا إعادة بنائها بدون أي نقصان من خلال قصيدتك الكلاسيكية هذه. ثلاثون من الكتبة سينسخونها اثنتي عشرة مرة.

خيم الصمت وتابع الملك:

- كل شيء على مايرام ومع ذلك لم يحدث أي شيء. الدم لم يجر في العروق بسرعة أكبر، والأيادي لم تبحث عن الأقواس

والنبال ولم يمتقع وجه أحد ولاصرخ أحد صرخة قتال، ولاأحد تصدى للفيدكنغ. خلال أجل مدته سنة سنصفق ثانية لقصيدة أخرى أيها الشاعر. وكدليل على رضانا خذ هذه المرآة الفضية.

– أشكركم وأفهم قصدكم.

كررت نجوم السماء سيرها الواضح. غرد العندليب ثانية في الأدغال السكسونية فعاد الشاعر بقرطاسه، كان أقل طولاً من الأول. لم يستظهره؛ قرأه بعدم ثقة واضحة، قافزاً على بعض المقاطع كما لو أنه هو نفسه لم يفهمها تماماً أو كأنه لم يرد أن يدنسها. كانت الصفحة غريبة. لم تكن وصفاً للمعركة، كانت هي المعركة. ففي فوضاها الحربية يهيج الرمز الذي هو ثلاثة وهو الواحد، الأرقام الأيرلندية الوثنية وكل الذي سيقاتلون مئات السنين بعد ذلك في بداية العهد العظيم. والشكل أيضاً لم يكن أقل غرابة. الاسم المفرد يمكن أن يعمل في فعل في صيغة الجمع وحروف الجر لم تعد خاضعة للقوانين المعروفة. الخشونة تتناوب مع الليونة والاستعارات كانت اعتباطية أو تبدو كذلك.

تبادل الملك بضع كلمات مع رجال الأدب، الذين يحيطون به وتحدث بهذا الشكل:

– عن قصيدتك الأولى قلت إنها كانت خلاصة لكل الأناشيد الأيرلندية. هذه تتجاوز كل ما قبلها وتنسفه أيضا، إنها

مشوقة، رائعة ومذهلة. لن يستحقها الجهلة بل العلماء القلائل. صندوق من العاج سيحفظ هذه النسخة الفريدة.

من القلم الذي أبدع هذا العمل الكبير يمكننا أن ننتظر عملاً أجل منه. وأضاف مبتسماً:

- نحن شخوص في حكاية ومن العدل أن نذكر أن الرقم ثلاثة سيد الحكايات.

تجرأ الشاعر على الهمس:

- هبات الساحر الثلاث، الثالوثات والثالوث الذي لاريب فيه.

وتابع الملك:

- كشهادة على إعجابنا خذ هذا القناع الذهبي.

- أشكركم، فقد فهمت القصد.

حلت الذكرى السنوية. أعلن حراس القصر أن الشاعر لايحمل معه أية مخطوطة. نظر إليه الملك بدهشة بادية. كان شخصاً آخر تقريباً. شيئاً، لم يكن. قد حفر الزمن ملامحه وغيرها. عيناه تبدوان وكأنهما تنظران بعيداً أو كأنهما أصبحتا عمياء.

طلب منه الشاعر كلمة على انفراد. انسحب العبيد من الديوان.

- سأله الملك: ألم تنفذ القصيدة؟

- بلى، وليت السيد المسيح منعني عن ذلك.

- هل يمكنك قراءتها؟

- لا أجرؤ على ذلك.

- أمنحك الشجاعة التي تنقصك.

قال الشاعرالقصيدة. كانت سطراً واحدا. بدون أن يتجرآ على نطقها بصوت مرتفع، كان الشاعر وملكه يتذوقانها كما لو كانت صلاة سرية أو تجديفاً. لم يمكن الملك أقل دهشة أو أقل رثاء من الآخر. نظرا إلى بعضيهما شاحبين.

- قال الملك: في أيام شبابي، أبحرت في اتجاه المغرب، وفي إحدى الجزر رأيت كلاباً من فضة تفترس خنازير برية من ذهب وفي جزيرة أخرى اقتتنا من طيب التفاح السحري. وفي واحدة أخرى شاهدت أسواراً من نار، وفي أبعدها رأيت نهراً مقوساً ومعلقاً يخترق السماء وفي مياهه تسير أسماك ومراكب. هذه عجائب لكنها لاتقارن بقصيدتك التي تحويها بشكل أو بآخر. أي سحر ألهمك إياها؟

- قال الشاعر: في الفجر استيقظت مردداً بعض الكلمات التي لم أفهم معناها في البداية. هذه الكلمات قصيدة. أحسست أني أرتكبت إثماً، ذلك الإثم الذي قد لا يغتفر.

- همس الملك بقوله: الإثم الذي نتقاسمه الآن، أعني معرفتنا للجمال الذي هو هبة محظورة على البشر. والآن علينا أن

نكفر عنه. أعطيتك مرآة وقناعاً من ذهب، والآن خذ هذه الهدية التي ستكون الأخيرة.

وضع في يمناه خنجراً.

عن الشاعر نعرف أنه قتل نفسه حينما خرج من القصر، وعن الملك نعرف أنه أصبح شحاذاً يجوب طرقات أيرلندا التي كانت مملكته وأنه لم يردد القصيدة قط.



قصص

أوغوستو مونتيروسو (❖)

Augusto Monterroso

ترجمة نهى أبو عرقوب

(1)
مقلاع ديفيد

يحكى أن ولداً يدعى (ديفيد. ن)، كان له من المهارة والدقة

(❖) ولد في غواتيمالا عام 1921، لكنه عاش حتى عام 1944 منفياً في المكسيك، حصل على جائزة ماجدا دونانتو (1970) وجائزة بيللاوروتيا (1975). في عام 1988. نال وسام (أنجيلا أزتيكا) المكسيكي لما أعطاه لثقافة ذلك البلد. من أعماله: (وحكايات أخرى، 1959)، (الماعز =

في استخدام المقلاع مما أثار كثيراً من الحسد والاعجاب لدى أصدقائه في الجيرة والمدرسة. كانوا يرون فيه (ديفيداً جديدا)، وهذا ما كانوا يسرون به لبعضهم البعض بعيداً عن الآباء.

مرت الايام.

سئم ديفيد الرماية التي كان يمارسها بقذف الحصى على العلب الفارغة، أو على الزجاجات المكسورة، اكتشف أن متعته ستكون أكبر، لو مارس تلك المهارة التي وهبه الله إياها ضد العصافير. منذ تلك اللحظة، شرع باستخدامها ضد كل العصافير، التي تقع على مرمى يده، وخاصة عصافير التفيفحي والقبرات والبلابل والحسون. كانت أجسادها الصغيرة الدامية بقلوب ما برحت ترتعد لهول المقذوفة الحجرية وعنفها، فتسقط بخفة فوق العشب.

كان ديفيد يركض نحوها مبتهجا ويواريها الثرى وفقاً للتعاليم الدينية.

انزعج والدا ديفيد عندما علما بهذه العادة التي يمارسها ابنهما الصالح. أعربا عن دهشتهما لهذا السلوك، ووبخاه

= السوداء وقصص خرافية أخرى، 1969)، (الحركة الدؤوبة، 1972)، (الكلمة السحرية، 1983). ترجمت نصوصه إلى الإنجليزية، الألمانية، البولندية، الإيطالية، البرتغالية. يعد الكاتب الغواتيمالي أوغوستو مونتيروسو أحد أبرز كتاب القصة القصيرة الساخرة في أمريكا اللاتينية. وقد تميزت كتاباته بالإيجاز والاقتضاب اللغوي، إضافة إلى تحققها من المجاز والزخرفة.

بألفاظ لاذعة ورادعة. بعيون يغمرها الدمع، اعترف بذنبه وتاب توبة نصوحاً واجتهد خلال وقت طويل ألا يرمي بالحجارة غير الأطفال.

بعد سنوات انخرط ديفيد في الجيش. في الحرب العالمية الثانية رُقي إلى رتبة جنرال و قلد أرفع الاوسمة؛ لقتله بمفرده ستة وثلاثين شخصاً جرد، فيما بعد، من رتبته وأُعدم رميا بالرصاص لتركه حمامة زاجلة للعدو تنجو بحياتها.

(2)
نسيج بينيلوب أو من يخدع من

منذ سنوات بعيدة، كان يعيش في بلاد الإغريق رجل على قدر من العلم والدهاء. وكان متزوجا من بينيلوب وهي امرأة جميلة متفردة في موهبتها. كان عيبها الوحيد ولعها المفرط بالغزل. وبفضل تلك العادة، كان بوسعها البقاء وحيدة لفترات طويلة.

تقول الاسطورة إنه ما إن يلاحظ أوليسيس، بدهائه، أن بينيلوب، رغم كل ما حظر عليها، كانت تتمكن من إتمام قطعة نسيج، والبدء في أخرى دون انقطاع، حتى يقوم خلسة بتجهيز قربة شراب صغيرة وقارب متواضع، وينطلق دون علمها ليطوف العالم ويفتش عن ذاته.

هكذا نجحت في الإبقاء عليه بعيدا عنها، فيما كانت تغازل

من يطلبون ودها، موهمة إياهم أنها كانت تشغل نفسها بالغزل أثناء سفر أوليسيس، وليس لأن أوليسيس كان يسافر أثناء انشغالها بالغزل كما كان قد تخيل هوميروس، الذي، كما هو معروف، كان ينام أحياناً ولا يشعر بما يدورحوله.

(3)
الحرباء التي لم تعرف في آخر الأمر أي لون ترتدي

في إحدى البلدان النائية، ومنذ سنوات بعيدة، أتى على قلب الغابة وقت عصيب دخلت أثناءه الحرباء، التي كانت تتعاطى السياسة، في حالة اضطراب تام، وذلك لأن الحيوانات الأخرى، الخاضعة لتوجيهات الثعلبة، اطلعت على حيلها وبدأت بالتصدي لها. فكانت تحمل في جيبها ليل نهار تشكيلة من قطع البلور مختلفة الألوان لتحارب بها غموض الحرباء ورياءها. فإذا كانت الحرباء على لونها البنفسجي، ولظرف ما أرادت في تلك اللحظة أن تتحول، لنقل إلى الأزرق، فإن الحيوانات الأخرى كانت تخرج على الفور قطعة بلّور أحمر وتنظر من خلالها إلى الحرباء فتبقى بالنسبة لها الحرباء نفسها ذات اللون البنفسجي، حتى وإن كانت تتصرف على أنها حرباء زرقاء. وعندما تكون على لونها الأحمر وتتحول بدافع ما إلى البرتقالي، كانت الحيوانات تستخدم قطعة البلور الملائمة التي تتيح لها رؤية الحرباء على ما كانت عليه.

كان ذلك ينطبق على الألوان الأساسية فقط، حيث شاعت تلك الطريقة فيما بعد، إلى حد أنه جاء وقت من الأوقات لم يبق فيه أحد إلا و يحمل معه عتادا كاملا من قطع البلّور؛ وذلك لمواجهة الحالات التي تتحول فيها تلك الماكرة ببساطة، إلى اللون الضارب إلى الرمادي أو الأزرق المخضر، أو إلى أي من درجات الألوان الثابتة، التي كان يلزم للتعامل معها ثلاث قطع من البلور أو أربع أو حتى خمس، مركبة فوق بعضها البعض.

لكن الجيد في الأمر أن الحرباء، التي كانت ترى نفسها مثل باقي الحيوانات، استخدمت هي الأخرى الأسلوب ذاته.

هكذا أصبح أمراً ملفتاً أن ترى الحيوانات في الشارع تبدل وحدات القياس البلّورية التي تحول الالوان وفقا للمناخ السياسي أو الآراء السياسية السائدة في ذلك الأسبوع، أو تلك الساعة من النهار أو الليل.

ومن السهل أن نفهم كيف أن ذلك قد تحول الى نوع بالغ الخطورة من البلبلة، لكن سرعان ما تنبهت الحيوانات الأكثر دهاء من بينها إلى أنه ما لم يتم ضبط تلك الفوضى بطريقة ما، فتلك ستكون الطامة الكبرى، اللهم إلا إذا كان الجميع مستعدين لأن يُغشى على أبصارهم ويُضللون تماما من قبل الآلهة. هكذا أقامت الحيوانات النظام ثانية.

فضلاً عما جاء في القانون الذي وضع لتلك الغاية، فإن القانون العام قد أنشأ من جانبه قواعد للذوق الرفيع، التي بناء

عليها يحق لمن يحتاج بشكل مُلِح إلى قطعة بلور بلون ما، للتقنع بها أو لكشف اللون الحقيقي لأحدهم، أن يلجأ حتى إلى أعدائه كي يعيرونه إياها، بما يتوافق مع مدى أهميتها في تلك اللحظة، كما يحدث بين الأمم الأكثر تحضراً.

وحده الاسد، ملك الغابة آنذاك، كان يهزأ من هذا وذاك، وإن كان في بعض الأحيان، يستخدم هو الآخر، بنوع من السخريه، قطعة البلور خاصة من أجل المتعة.

من تلك الأيام جاء القول المأثور:

كل حرباء هي بلون البلور الذي تُرى من خلاله.

(4)
الضفدعة التي تود لو تصبح ضفدعة أصيلة

يحكى أن ضفدعة كانت تريد أن تصبح ضفدعة أصيلة. وكانت تجتهد كل يوم في تحقيق مرادها.

اشترت في البداية مرآة، وأخذت تنظر طويلاً إلى نفسها باحثة عن أصالتها المنشودة. ويبدو أنها كانت تعثر عليها أحيانا، وتخفق في إدراكها أحياناً أخرى، وفقاً للحالة المزاجية في ذلك اليوم، أو في تلك الساعة، إلى أن سئمت هذا الأمر وألقت بالمرآة في صندوق.

رأت أخيراً أن الطريقة الوحيدة لمعرفة قيمتها الحقيقية

كانت تكمن في رأي الناس، فبدأت تصفف شعرها، وترتدي من الثياب ما ترتدي أو ... (عندما لا يبقى من سبيل آخر أمامها)، لتعلم فيما إذا كان الآخرون قد تقبلوها واعترفوا بها ضفدعة أصيلة أم لا.

لاحظت ذات يوم أن أكثر ما يثير إعجاب الآخرين هو جسدها، وخاصة فخذيها، فانكبت تتمرن وتتمرن لتحصل في كل مرة على أرداف أجمل. وكانت تحس بأن الجميع يبدون استحسانهم.

هكذا استمرت في بذل الجهود، حتى وصل الأمر، إلى استعدادها للقيام بأي شيء مقابل الحصول على اعترافهم بها ضفدعة أصيلة. استسلمت للآخرين ينهشون أردافها، بينما هي مازالت تسمعهم بمرارة وأسى وهم يتعجبون: كم هي جميلة هذه الضفدعة! إنها تبدو كفرخة(❖).

(❖) تستخدم كلمة (Pollo فرخ) كناية عن الشباب.

مرحباً يا بـوب

خوان كارلوس أونيتي(❖)

Juan Carlos Onetti

ترجمة علي المنوفي

من المؤكد أنه سيصاب بمزيد من الشيخوخة كلما مضى

(❖) ولد سنة 1909، في أرجواي، ثم هاجر ليعيش في الأرجنتين. وهو مثل عدد من كتاب بلاد - أوروجواي - ينسب إلى كل من الأرجنتين وإلى أوروجواي. واحدة من كبريات ابتكاراته تمثلت فى تلك الأراضي الغامضة التى أطلق عليها «سانتا ماريا» التى تعتبر جماع عاصمتين عاش فيهما. ترجع خبرته ككاتب إلى الكثير من الأعمال المتواضعة والمتنوعة التى مارسها، ومنها مهنة الصحافة التى كانت المدرسة الحقيقية التي تربى فيها أبدع جزءاً كبيراً من إنتاجه فى ميدان السرد القصصي في =

الوقت، بعيداً عن الزمن الذى كان يدعي فيه بوب بشعره الأشقر المنسدل على صدغه، وبابتسامته وعينيه اللتين يشع منهما بريق. عندما يدخل الصالة يكون صامتاً مهمهماً بتحية أو محركاً يده قليلاً، حتى تصل إلى القرب من الأذن. كان من عادته أن يجلس تحت الضوء بالقرب من البيانو ومعه كتاب، وإما أن يجلس هادئاً ومبتعداً عن الباقين، يرمقنا طوال ساعة، دون أن تعكس ملامح وجهه أى تعبير. من حين لآخر، يحرك أصابعه ويدخن السيجارة، وينظف ياقة الحلة الفاتحة اللون، من تراب السجائر.

هو الآن يسمى روبرتو وكان يشرب أى شيء لينتشي، ويضع كفه على فمه وهو يسعل. وكان بعيداً عن بوب الذى كان يتناول الشراب. غير أن أقصى كمية منها لم تكن تتجاوز الكوبين فى أطول جلسة ليلية. خلالها كان يضع عشر قطع عملة معدنية متراصة فوق بعضها البعض على المائدة فى كانتين النادي، من أجل أن يدخلها فى ماكينة الأسطوانات. كان يقضي معظم وقته وحيداً ينصت لموسيقى الجاز وتبدو عليه سمات حالم منفرج

= ظروف فيها غموض نسبي، رغم اعتباره فى أوروجواي علامة فى هذا الميدان. تراجعت أعماله بشكل جزئي لتبقى فى الظل، الذى كانت قد خرجت منه قبل ذلك مؤكدة بذلك أن أونتي لن يكون أبداً كاتباً ذا صيت شعبي، كما أن رؤيته ستظل هى نفس الرؤية التى كان عليها بالأمس ألا وهى الرؤية الجهنمية التى لا ترحم، وأصبح أكثر انطواء من ذي قبل منذ أن وصل إلى مدريد. قضى فى بلاده فترة فى السجن. وإذا كان هناك أحد فى أسبانوأمريكا يمكن أن يمثل إنتاجه أدب الشر فهذا هو الرجل.

الأسارير وشاحب الوجه. ولا يكاد يحرك رأسه لتحيتي عندما أمر، لكنه يتابعني بنظراته طوال المدة التى يمكن لي أن أتحمل نظراته الزرقاء الثاقبة، التى لا تكل، ويظل محافظاً فيها دون كبير عناء على ملمح الاحتقار والسخرية الخفيفة. كان يفعل نفس الشئ مع فتى آخر أيام السبت، وهو شاب مفعم بحيوية الشباب مثله حيث كان يبادله أطراف الحديث عن الوحدة والأبواق والكورس وعن المدينة المترامية الأطراف التى سيشيدها بوب على الشاطئ عندما يكون مهندساً معمارياً. كان الحوار يتوقف عند مروري، وذلك ليحيني تحية مقتضبة، ولا تنزل عيناه عن وجهي وكان ينطق بكلمات مطفية، وابتسامات تخرج من طرف فمه متوجهة نحو محدثه الذى ينتهي به الأمر لينظر إلى، وبذلك يتضاعف الاحتقار والسخرية فى صمت.

أحياناً ما كنت أشعر بالقوة وأحاول النظر إليه. كان وجهه يتكئ على إحدى يديه ينفث دخان السجائر فوق كل شئ وينظر إليه دون أن يهتز طرفه، ودون أن يقلل اهتمامه بوجهي الذى لابد أنه كان بارداً وعليه مسحة من الحزن. كان بوب آنذاك شديد الشبه بإينس وكان من الممكن أن يلمح فى وجهه شيئاً منها وهى فى صالون النادي، وربما نظر إليه ذات ليلة كما كان ينظر إليها غير أنني كثيراً ما كنت أفضل نسيان عيني بوب وكنت أجلس وقد أدرت له ظهري وأنظر إلى أفواه من كانوا يجلسون على مائدتي، وأحياناً أكون صامتاً وحزيناً حتى يعرف

هو أن لدي شيء أكبر من ذلك الذى يحكم عليّ به، أى شيء قريب منه، وأحياناً كنت أستعين بشرب بعض الكؤوس وأذكره قائلاً: يا عزيزي بوب ما عليك إلا أن تحكي ذلك لأختك، وأنا أداعب أيدي الفتيات اللاتي كن جالسات على مائدتي أو أطرح أي تساؤلات عن أي موضوع حتى يضحكن، ويسمع بوب ذلك.

لم تكن تطرأ على نظرات بوب أو مواقفه أية تغيرات آنذاك مهما فعلت. إنني أتذكر ذلك فقط كدليل على أنه كان يسجل تصرفاتي الكوميدية فى الكانتين، وذات ليلة كنت أنتظر إينس فى الصالة فى منزله إلى جوار البيانو عندما دخل هو، كان يرتدي معطف مطر وقد زرره حتى الرقبة ووضع يديه فى جيبه، حياني بإيماءة من رأسه ونظر حوله على الفور ثم تقدم نحو الغرفة وكأنه ألغاني بهزة سريعة من رأسه. رأيته يتحرك ويدور حول المنضدة الموضوعة فوق السجادة ويسير عليها بحذائه الكاوتشوك ذى اللون الأصفر، لمس زهرة بإصبعه ثم جلس على حافة المنضدة وأخذ يدخل وهو يتأمل المزهرية، منحنياً بعض الشئ ويبدو عليه الوهن والتفكير، كنت أنا قد وقفت واتكأت على البيانو وبحركة غير محسوبة ضغطت بيدي اليسرى على إحدى أصابع البيانو ذات الصوت الحاد، وأصبحت مجبراً على تكرار الصوت كل ثلاث ثوان وأنا أنظر إليه.

لم أكن أشعر نحوه إلا بالكراهية والإحترام المخجل، وظللت أضغط على إصبع البيانو بعنف جبان وسط صمت المنزل.

وفجأة وجدت نفسي خارج المشهد أتأمله وكأنني أعلى درجات السلم أو عند الباب أرى بوب وأشعر به، بينما هو صامت وغائب إلى جوار خيط دخان سيجارته، حيث كان يصعد مرتعشاً، وكنت أشعر بنفسي طويل القامة، متصلباً، وقد اعتراني بعض الانفعال وبعض التفاهة، وأنا فى الظل أضرب بسبابتي وبعنف الإصبع الحاد للبيانو، فكرت أننى لن أتمكن من إخراج صوت البيانو لسبب أجهله. ما حدث هو أننى كنت أناديه، وأن النوتة الموسيقية العميقة التى كان يحدثها إصبعي عند انتهاء كل ضغطة تم العثور عليها فى نهاية الأمر وهي الكلمة الوحيدة المتسولة التى تساعدني على أن يكون شبابه الذى لا يرحم متسامحاً ومتفهماً، ظل هو دون حراك حتى سمع صوت باب غرفة النوم الذى تغلقه إينس فى الطابق العلوي قبل النزول للقياي. عندئذ اعتدل بوب واتجه بخطوات متثاقلة نحو الطرف الآخر للبيانو واتكأ بكوعه ونظر إلي برهة، ثم قال بعد ذلك بابتسامة جميلة: "هذه الليلة هل هي ليلة حليب أو ليلة شراب؟ هل هي إنقاذ أم قفز فى الهاوية؟

لم أتمكن من إجابته بشيء ولم أتمكن من توجيه لكمة قوية لوجهه، توقفت عن ضرب إصبع البيانو وسحبت يدي ببطء من عليه، كانت إينس فى منتصف السلم عندما قال لي وهو يبتعد: حسناً يمكن القول بأنك ترتجل.

استمرت المبارزة ثلاثة أو أربعة أشهر، ولم أتمكن من

التوقف عن الذهاب إلى النادي ليلاً، وبالمناسبة أتذكر أنه قد أقيمت بطولة للتنس (كرة المضرب) آنذاك ذلك أنه عندما كنت أغيب بعض الوقت عن المكان كان بوب يحيي عودتي بمزيد من الاحتقار والسخرية اللذين يطلان من عينيه وكان يسترخي على مقعده وقد انفرجت أساريره.

عندما حانت اللحظة التى لم أكن أرغب فيها فى أى حل آخر إلا بزواجي من إينس بأسرع وقت تغير بوب وتغير تكتيكه، ولست أدرى كيف عرف بحاجتي للزواج بأخته، وكيف أنني تمسكت بهذه الرغبة بكل ما أوتيت من قوة. كان إصراري على هذا الأمر قد ألغى الماضي وكل صلة بالحاضر. لم أكن أتوقف عندئذ عند بوب، ولكن بعد ذلك بوقت قصير كان عليه أن يتذكر كيف أنني تغيرت فى تلك الآونة لدرجة أنني ذات مرة وقفت بلا حراك فى إحدى النواصي وأنا أعنفه. تفهمت آنذاك كيف أن وجهه قد زالت عنه مسحة السخرية وأخذ يواجهني بجدية وبخطوات محسوبة وكأنه ينظر إلى خطر يتهدده أو إلى مهمة معقدة، أو كأنه يحاول سبر أغوار العقبة وحسابها على أساس ما لديه من قوة، لكنني لم أعر ذلك اهتماماً ووصل بي الأمر إلى التفكير بأن وجهه الجامد الملامح قد بدأت تعتريه علامات الفهم بقيمتي الحقيقية، وبماضي القديم الناصع، الذى تخرجه حاجتي الماسة للزواج بإينس من أعماق السنين والأحداث لأكون قريباً منه.

رأيت بعد ذلك أنه كان ينتظر حلول الليل، لكنني رأيت ذلك قريباً عندما أتى بوب تلك الليلة وجلس إلى المائدة حيث كنت وحيداً، وقفت هنيهة أتأمله وهو يودع الفتى بإيماءة. كان شديد الشبه بها عندما كان يحرك أهدابه، كما أن طرف أنفه يشبه إينس إذ كان يتفلطح قليلاً عندما يتحدث «أن حضرتك لن تتزوج بإينس». بعد أن قال هذه العبارة نظرت إليه وابتسمت وأشحت عنه ببصري، وقال لا لن تتزوج بها، ذلك أنه يمكن الحيلولة دون وقوع شئ كهذا، إذا ما كان هناك إنسان على استعداد ليحول دون وقوع ذلك. عدت للضحك وقلت له «منذ سنوات كنت أنا فى شوق للزواج بإينس لكن هذا الموضوع اليوم أصبح لا يقدم ولا يؤخر لكنني يمكن أن أستمع إليك إذا ما كنت تريد أن تفسر لي» رفع رأسه وأخذ يتأملني فى صمت، وربما كانت عباراته على طرف لسانه لكنه كان ينتظر حتى انتهي من كلامي الذى أقول فيه، «إذا ما كنت تريد أن تفسر لي عدم رغبتك فى الزواج من إينس». سألت ذلك ببطء واتكأت على الحائط، عندئذ أدركت فى الحال أنني كنت واثقاً من أنه كان يكرهني بشدة. كان ممتقع الوجه وكانت ابتسامته مذمومة بشفتيه وأسنانه وقال: «يجب أن يكون الأمر موزعاً على فصول، ولن ننتهي منه طوال هذه الليلة. يمكن إيجاز الأمر فى كلمتين أو ثلاث كلمات حضرتك لن تتزوج بها لأنك عجوز وهى شابة، لست أدري فيما إذا كان عمرك ثلاثين أو أربعين عاماً هذا

لا يهم، لكنك رجل مكتمل أقصد انتهي أمرك مثل كل الرجال الذين هم فى مثل سنك عندما لا يكونون غير عاديين».

أخذ نفساً من السيجارة المطفأة ونظر نحو الشارع ثم جاء يرمقنى بنظراته، كنت أسند رأسي على الحائط فى وضع الانتظار «من الواضح أن لدى سيادتك من الأسباب التى تجعلك تشعر بأن لديك شيئاً غير عادي أن تظن مثلاً أنك قد تمكنت من إنقاذ أشياء كثيرة من الغرق، إلا أن ذلك غير صحيح». أخذت أدخن، وشعرت أن هناك كراهية خفيفة تحفزني، لكني كنت واثقاً من أن لا شيء سيهز ثقتي بنفسي بعد أن عرفت حاجتي للزواج بإينس. لا: كنا نجلس إلى نفس المنضدة وكنت أشعر بأنني غاية فى الشباب والنظافة مثله وقلت له: يمكن أن تكون سيادتك مخطئاً فإذا ما كنت تريد ذكر شيء تبدل فى نفسي...» فقال بسرعة: «لا، لا لست صغيراً لأقول هذا، إنني لا أمارس هذه اللعبة، سيادتك أناني .... بطريقة قذرة، كما أنك مرتبط بأشياء مقيتة، والماديات هى التى تحركك، ولن تصل إلى أية غاية. كما أنك لا ترغب فى ذلك فى واقع الأمر، الأمر هو ذاك ولا شيء أكثر. حضرتك عجوز وهى شابة، ولا يجب أن أفكر فيها تجاهك. حيث لم أكن قادراً على أن أضربه على وجهه، قررت الابتعاد عنه، ثم ذهبت إلى الجهاز الموسيقى، وضربت أي شيء ثم وضعت قطعة عمله. عدت بعد ذلك، ببطء نحو المقعد وأخذت أستمع. كان صوت الموسيقى عالياً بعض الشيء. كان هناك فرد ما يغني بعذوبة عند الوقفات المطولة،

وإلى جواري كان بوب يقول بأنه ولا حتى هو، أو أي فرد مثله جدير بأن ينظر إلى إينس بعينيه. عجبت من هذا الأمر، ياله من فتى مسكين، كان يقول بأن ذلك الذى يطلق عليه الشيخوخة هو الأمر المقيت والحاسم فى انتهاء أمر الرجل، أو ربما ما يمكن أن يكون رمزاً لذلك وهو التفكير فى المفاهيم وجمع كل النساء تحت مسمى المرأة ودفعهن دون عناية ليدخلن فى إطار القالب الذي وضعته سلفاً خبرة ضحلة. غير أنه يقول أيضاً بأن كلمة خبرة غير دقيقة. لم تكن هناك خبرات، اللهم إلا العادات والرتابة والأسماء الذابلة لوضع الأشياء وإضفاء طابع الإبداع عليها، كان يقول ذلك بشكل أو بآخر أما أنا فكنت أفكر بخفة فيما إذا واتته المنية أو وجد طريقة لقتلي فى نفس المكان وعلى الفور. لم أصف له المشاعر، التى يحركها هو داخلي عندما يقول لي بأنه لا يحق لأحد ولا حتى هو الفتى المسكين أن يلمس إينس ولو بطرف إصبعه أو أن يقبل طرف ثوبها أو أثر خطواتها أو شيئاً من هذا القبيل، وبعد هنيهة كانت الموسيقى قد توقفت وانطفأت أضواء جهاز الموسيقى فارتفع الإحساس بالصمت، قال بوب: لا شيء أكثر، ثم ذهب بخطواته المعتادة، واثقاً دون سرعة أو بطء.

وإذا ما كان وجه إينس قد تجلى لي من خلال ملامح بوب فى تلك الليلة، وإذا ما كان وجه الشبه هذا قد ساعد على اعتبار أن بوب هو إينس لكانت تلك هى آخر مرة رأيت فيها

الفتاة. حقاً إنني قد التقيت بها يومين بعد ذلك، مرة فى تلك المقابلة المعتادة، ومرة فى منتصف النهار فى لقاء فرضه علي شعوري بخيبة الأمل. قد كنت أعرف مسبقاً أن كل ما سأقول وكذلك حضوري سوف يكون غير مجد، وأن كل ما أقوم به من استرضاء وإلحاح، سوف يذهب سدى بشكل مثير وكأن شيئاً لم يكن. كأن كل شيء فعلته قد تبخر فى الهواء الأزرق فى الميدان تحت ظلال الشجر الوارف ووسط المحطة الجيدة.

أسهمت الملامح الصغيرة والسريعة لإينس التى بدت لى تلك الليلة من خلال بوب، فتاة ذات مزيد من الحماسة والرقة، رغم أن الملامح موجهة ضدي، ومعها العدوانية، لكن كيف يمكن الحديث مع إينس ولمسها من خلال تلك المرأة التى تبدلت فجأة خلال المقابلتين الأخيرتين، كيف يمكن التعرف عليها أو حتى استرجاعها بالنظر إلى المرأة ذات القوام الممشوق والمتصلب على مقعد منزله وعلى المقعد الكائن فى الميدان وكذلك الأمر فى الزمانين والمكانين. هي المرأة ذات الرقبة المشدودة والعينين اللتين تنظران إلى الإمام والفم الميت واليدين الملقاتين على حجرها. كنت أنظر إليها وأدري أنها "ليست" كل الهواء الذي كان يحيط بها.

لم أعرف أبداً ما هي الطرفة التي اختارها بوب لذلك الأمر غير أنني واثق – على أية حال – بأنه لم يكذب وأنه لم يكن هناك أي شيء يدفعه للكذب بما فى ذلك إينس، لم أر

إينس بعد ذلك بما فى ذلك قوامها المشدود المتصلب، عرفت أنها تزوجت ولم تعد تعيش فى مدينة بوينوس إيرس وأثناء ذلك كنت أعيش مشاعر الكراهية والمعاناة ومن هنا كان يطيب لي أن أتخيل أن بوب يتصور تصرفاتي بأن أتخذ الأمر المناسب أو الأمور المناسبة بأن أقتل نفسي فى إينس وأن أقتلها لنفسي.

ها قد مضى الآن ما يقرب من عام وأنا أرى بوب بشكل شبه يومي فى نفس المقهى، محاطاً بنفس الناس، وعندما قدّموا كل واحد منا للآخر – هو اليوم يسمى روبرتو – فهمت أن الماضي ليس له زمن وأن الأمس ينضم إليه بعد مرور عشر سنوات. لازالت هناك ملامح واهنة من وجه إينس فى وجهه، كما أن حركة صدرت من فم بوب كانت كافية لأرى من جديد القوام الممشوق لتلك الفتاة وخطواتها التلقائية وحتى تقوم تلك العينان الزرقاوان بالنظر إلي وهي تحت تسريحة خفيفة يحيط بها ويمسك شريط ذو لون أحمر، ها قد غابت إلى الأبد لكنها يمكن أن تبقى حية لا تمس وثابتة دوماً، وماثلة لجوهرها، لكن كان من المكلف الحفر فى الوجه وفى الكلمات والإيماءات التى تصدر عن روبرتو للعثور على بوب والتمكن من كراهيته. فى مساء اللقاء الأول انتظرت ساعات حتى يكون وحده أو أن يخرج وأتمكن من الحديث معه وضربه، كنت هادئاً وصامتاً، وأحياناً أتجسس على وجهه أو أستلهم إينس فى النوافذ اللامعة للمقهى. أخذت أفكر بتؤدة فى عبارات السباب، ووجدت النغمة الصبور التى سوف أستخدمها عند قول ذلك، واخترت ذلك

الجزء من جسده الذى سأكيل له فيه أول ضربة، لكنه ذهب مع حلول الظلام بصحبة الأصدقاء الثلاثة، فما كان منى سوى الانتظار، تماماً كما انتظر هو قبل ذلك بسنوات، وذلك حتى تحين فرصتي فى العثور عليه وحده.

عندما رأيته من جديد أى عندما بدأنا هذه الصداقة الثانية التى آمل ألا تنتهي أبداً تخليت عن التفكير فى أي شكل من أشكال الهجوم واستقر الأمر عندي أننى لن أتحدث معه أبداً عن إينس أو عن الماضي وأننى سأحتفظ بكل ما بقى حياً من ذلك الموضوع فى داخلي، ولن أفعل أي شيء أكثر من تواجدي معظم الأمسيات جالساً أمام روبرتو وأمام الوجوه المعتادة فى المقهى، ولسوف تظل كراهيتي حية ومتجددة طالما استمرت رؤيتي وإنصاتي لروبرتو ولا يعرف أحد عن انتقامي غير أنني أعيشه بمتعة وقوة يوماً وراء الأخر، إنني أتحدث إليه وأبتسم وأدخن وأتناول القهوة، كما أظل طوال الوقت أفكر فى بوب وفى طهارته وإيمانه وفى جرأة أحلامه القديمة، إنه التفكير فى بوب الذى كان يعشق الموسيقى فى البوب، والذى كان يفكر فى إضفاء صفة النبل على عودة الرجال إلى بناء مدينة يخطف جمالها الأبصار مهيأة لإقامة خمسة ملايين من البشر وموازية لشاطئ النهر. إنه بوب الذى لا يمكن أن يكذب أبداً وهو بوب الذى كان ينادي بثورة الشباب على الشيوخ، وهو بوب الذى يمسك بمقاليد المستقبل والعالم، إنني أفكر فى كل هذا بدقة وغبطة وأنا جالس أمام الرجل، المدعو ربورتو ذي

الإصبع الذي اتسخ من كثرة الدخان، وهو ذلك الرجل الذي يحيا حياة فظة ويعمل في أي مكتب من المكاتب، وهو المتزوج بامرأة بدينة يطلق عليها لقب سيدتي. إنه الرجل الذي يقضى ساعات طوال أيام الآحاد وهو غارق على مقعده في المقهى يتصفح الجرائد اليومية ويراهن في السباقات من خلال الهاتف.

لم يحب أحد امرأة بنفس القوة التى أعشق بها ما يعيش هو فيه من تدهور وانحراف كامل فى الحياة القذرة التي عليها الرجال، ولم ينعم أحد بالحب مثلما أنعم أنا إزاء تحولاته التي لا تبقى طويلاً أمام تلك المشروعات غير المقنعة التي كان يميلها في يوم ما ذلك البوب المتهدم، والتي كانت تسهم فقط فى قياس دقة الدرجة التي هو غارق فيها لا محالة.

لست أدري فيما إذا كنت فى الماضي قد رحبت بإينس بسعادة وحب فى الماضي بنفس الدرجة التى أفعلها يومياً مع بوب، ومع ذلك العالم القاتم ذي الرائحة الكريهة الذي عليه البالغون. إنه حديث العهد بهذا العالم كما تعتريه بين الحين والآخر نوبة حنين إلى الماضي، لقد رأيته يبكي وهو ثمل ويقسم بأغلظ الأيمان على أنه سيعود إلى سابق عهده القديم، ويمكنني التأكيد آنذاك على أن قلبي يفيض حباً ويرق ويحن كأنه قلب أم، إنني أدرك فى أعماقي أنه لن يذهب أبداً لأنه ليس له مكان آخر يذهب إليه، لكنني أتصنع الرقة والصبر وأحاول أن أجعله

يرضى بما هو فيه. إنني أفعل معه مثلما يفعل هؤلاء المهاجرون الذين يأتون معهم بشيء من تراب الأرض التي ولدوا فيها أو صور الشوارع والآثار أو الأغاني التى يهفون إليها، أي أنني أبني له خططاً ومعتقدات وأياماً مختلفة بها ضوء ومذاق بلد الشباب الذى جاء منه منذ بعض الوقت. إنه يقبل ما أقوم به وهو يحتج دوماً حتى أضاعف من وعودي إلا أنه في نهاية المطاف يقبل وتبدو عليه ابتسامة تشير إلى الاعتقاد بأنه سوف يعود يوماً ما إلى عالم بوب ولحظاته ويلفه السلام وهو في الثلاثين من العمر، ويتحرك دون وجل أو تخبط بين أجساد طموحاته القديمة وبين الأحلام المتوقدة التى تآكلت بفعل مرور آلاف الأقدام اللاهية، التى لا مناص منها فوقها.



طائرة الحسناء النائمة

غابرييل غرسيا ماركيز[❖]

ترجمة محمد بنعبود

كانت جميلة ورشيقة، بشرتها ناعمة بلون الخبز، عيناها من لوز أخضر، شعرها أملس منسدل على كتفيها، مسحتها قد تكون شرقية عتيقة، وقد تكون – في نفس الآن – من بوليفيا أو

(❖) كتب ماركيز هذا النص مرتين، نشر الأول عام 1985، في المجلة الأدبية الفرنسية (Littéraire Magazine) (وهو المترجم هنا). ثم كتبه بطريقة أخرى تكاد تكون مختلفة تماماً عن النص الأول، ونشره في المجموعة القصصية (الحب وشياطين أخرى). والنصان معاً يتقاسمان سمة ماريز المميزة لكتابته والمتمثلة في الحيرة التي يصنع فيها القارئ، بجعله يتساءل باستمرار: أين تنتهي الحقيقة وأين يبدأ الخيال؟

من الفيلبين. ينم زيها عن دقة في الذوق: سترة من فرو الأوس وقميص من حرير بوَردات دقيقة، سروال من كتان طبيعي، وحذاء مسطح بألوان الورد. "هاهي ذي أجمل امرأة شاهدتها في حياتي" فكرت وأنا أنظر إليها في صف المسافرين الذين ينتظرون الصعود للطائرة المتوجهة «لنيويورك» من مطار «شارل دكول» بباريس. فسحت لها لتمر. وعندما التحقتُ بمقعدي المحدد سلفاً على بطاقة السفر، وجدتها تأخذ مكانها على المقعد المجاور. وبأنفاس متقطعة، تساءلت عمن منا، نحن الاثنان، سيناله شؤم هذه الجيرة.

استقرت في مكانها كما لو كانت ستظل به لسنوات، واضعة كل شيء في مكانه وفق نظام رائع حتى بدا فضاؤها الخاص، في تنظيمه، كمنزل نموذجي كل شيء فيه في متناول اليد. أثناء ذلك، كان كبير المضيفين يرحب بنا بتوزيع أنخاب الشراب. رفضَت، وحاولتْ أن تشرح شيئاً ما بفرنسية سيئة، مما حدا به إلى أن يحدثها بالإنجليزية، فشكرته بابتسامة مشرقة، وطلبت منه كوب ماء، موصية بأن لا يوقظها أحد بأي مبرر كان طيلة الرحلة. بعد ذلك فتحت حقيبة سفر مربعة، زواياها من نحاس كحقائب سفر الجدات، واستخرجت من علبة صغيرة مملوءة بأقراص مختلفة الألوان، قرصين مذهبين ابتلعتهما. كانت تقوم بكل ذلك بمنهجية وبدقة، كما لو أنها لم تفاجأ في حياتها، بأمر غير منتظر. وأخيراً وضعت الوسادة

الصغيرة في فجوة النافذة، وسحبت الغطاء على جزئها السفلي حتى وسطها دون أن تخلع نعليها، واستوت في جانب من المقعد في وضع جنيني صرف، واستغرقت في النوم دون انقطاع ودون نأمة ودون أدنى تغيير من وضعها طيلة الساعات السبع المرعبة ودقائق التأخر الاثنتي عشرة التي استغرقتها الرحلة نحو نيويورك.

كنت دائماً أؤمن بأن لا شيء في الطبيعة أجمل من امرأة حسناء. لذلك أصبح مستحيلاً أن أتخلص، ولو للحظة، من سحر هذه المخلوقة الفاتنة النائمة إلى جانبي. كان نومها من العمق بحيث خشيت أن يكون القرصان اللذان ابتلعتهما قرصيّن للموت لا للنوم. كنت أتفحصها مرات متعددة، جزءاً جزءاً، فكانت علامة الحياة الوحيدة التي لمحتها هي أطياف أحلامها التي تعبر جبهتها كما تعبر الماءَ السحبُ. كانت تحيط بجيدها سلسلة من الدقة بحيث لا تكاد تُرى على بشرتها الذهبية. أذناها رائعتان غير مخرومتين. في يدها اليسرى خاتم مسطح. وبما أنها كانت تبدو غير متجاوزة ربيعها الثاني والعشرين، فإنني عزيت نفسي بفكرة أن الأمر لا يتعلق بخاتم زواج، وإنما بحُلية خطبة سعيدة وقصيرة. كانت مبرأة من كل عطر: الأريج الذي كان يتضوع خفيفاً من بشرتها لم يكن سوى أريج جمالها الطبيعي.

«أنت في سباتكِ والسفن في البحار».. فكرت وأنا على

ارتفاع عشرين ألف قدم فوق المحيط الأطلسي، محاولاً أن أتذكر بالترتيب أبيات السوناتة لـ «جيراردو دييغو»: [علماً أنك أنت نائمة، متأكدة، موقنة، منحنىً مخلصٌ للهجر، خط خالص، بمحاذاة ذراعي المكبّلَين] .

كانت حالي شديدة الشبه بحال السوناتة، إلى درجة أنني أعدت كتابتها من الذاكرة كاملة:

[ما أقسى عبودية المعزول على جزيرة

أنا المسهد، فاقد العقل

على صخور الشاطئ،

في البحار السفن وأنت في سباتك] .

مع ذلك، وبعد خمس ساعات من الطيران، ومع هذا القلق، فهمت بسرعة أن حالي لا تشبه حال سوناتة «جيراردو دييغو» ولكن مؤلفاً هاماً من الأدب المعاصر هو: «منزل الجميلات النائمات" للياباني "ياسوناري كاواباطا».

اكتشفت هذه الرواية الجيدة عبر مسار طويل ومتنوع، اختتم على أي حال، بالفاتنة النائمة في الطائرة. من سنوات طويلة، بباريس، تلقيت مكالمة من «آلان جوفروي» يعلمني بأنه يود أن يقدمني لكتاب يابانيين، هم في ضيافته. بيد أن كل ما كنت أعرفه عن الأدب الياباني، فضلاً عن «الهايكيزات» الحزينة للبكالوريا، ينحصر في بضع قصص لـ «جونيشيرو

تانيزاكي» الذي كان قد ترجم للغة الكستيانية. الواقع أن كل ما كنت متأكداً منه هو أن كل الكتاب اليابانيين ينتهون عاجلاً أو آجلاً بالانتحار. كنت سمعت أول مرة عن كاوباطا عندما أحرز على جائزة نوبل سنة 1968، فحاولت أن أقرأ بعض مؤلفاته، إلا أن همتي فترت. بعد ذلك بقليل بقَر بطنه بسيف حاد، تماماً كما كان فعل كاتب مرموق آخر سنة 1946 هو «اوسامو دازاي»، بعد محاولات متعددة فاشلة. سنتان بعد كاوباطا، وأيضاً بعد محاولات فاشلة متعددة، أقدم الروائي «يوكيو ميشيما»، الذي يعتبر، على ما أعتقد، الكاتب الياباني الأكثر شهرة في الغرب، على «سيبوكو» كامل، بعد أن وجه خطاباً وطنياً مطولاً لجنود الإمبراطورية. لذلك، وعندما تلقيت المكالمة من الان جوفروي، أول ما خطر ببالي هو قدسية الموت عند الكتاب اليابانيين. أجبته: «أقبل الدعوة سعيداً، لكن شريطة أن لا ينتحروا».

وبالفعل، لم ينتحروا. قضينا ليلة رائعة، أهم ما تأكدت منه، خلالها، هو أنهم جميعهم مجانين. كانوا، هم أنفسهم مقتنعين بذلك: قالوا: «من أجل هذا طلبنا مقابلتك». وفي النهاية ثبَّتوا لدي الإقتناع بما كان عند القراء اليابانيين أمراً مفروغاً منه، وهو أنني كاتب ياباني.

وبقصد فهم ما كانوا يقصدونه، ذهبت صباح الغد لمكتبة مختصة بباريس وابتعت كل ما وقعت عليه من كتب المؤلفين اليابانيين: شوساكو أندو وكنزابورو أُو وياسوشي إنووي

ورينوزوكي أكتاكاوا ومازوجي إبوزي وأسامو دازاي، فضلاً طبعاً عن كاواباطا وميشيما. ولسنة تقريباً لم أقرأ أحداً غيرهم. واليوم أجد نفسي أيضاً مقتنعاً بأن في الروايات اليابانية أمراً ما مشتركاً مع رواياتي؛ أمراً لا أستطيع تفسيره، ولم ألمسه في حياة البلد خلال زيارتي الوحيدة التي قمت بها لليابان، إلا أنه يبدو لي مؤكداً.

ومع ذلك، فإن المؤلف الوحيد الذي كنت أود أن أكون كاتبه هو «منزل الحسناوات النائمات». لكاواباطا، والذي يحكي قصة منزل غريب بضواحي طوكيو يؤدي به البرجوازيون المسنون مبالغ طائلة لينعموا بالشكل الأكثر رقة لآخر حب [في حياتهم] : أن يقضوا ليلة في التحديق في أجمل فتيات المدينة الراقدات إلى جانبهم على أسرة بعد تناول أقراص منومة. لا حق لهم في أن يوقظوهن أو يلمسوهن. وهم، من جانبهم، لا يحاولون ذلك، ما دام أطهر إشباع لهذه النزوة الشمطاء هو القدرة على الحلم بجانبهن.

لقد عشت هذه التجربة بجانب الحسناء النائمة في طائرة نيويورك، إلا أن ذلك لم يسعدني. بل على العكس من ذلك، كان الأمر الوحيد الذي تمنيته خلال ساعة الطيران الأخيرة هو أن يوقظها المضيف حتى أستطيع استرجاع حريتي وبالتالي استرجاع، ربما، شبابي. إلا أن ذلك لم يحصل؛ لم تستيقظ، ومن تلقاء نفسها، إلا عندما لامست الطائرة الأرض. هيأت

نفسها وانتصبت واقفة دون أن تنظر إلي، وكانت أول من غادر الطائرة مختفية وسط الحشود وإلى الأبد. تابعت سفري على نفس الرحلة إلى "مكسيكو" وأنا أجتر حنيني الأول إليها بجانب المقعد الذي لا يزال دافئاً من نومها، دون ان أستطيع التخلص مما كان قاله كتاب باريس المجانين عن مؤلفاتي. وعندما سلمونا – قبل أن تحط الطائرة – جذاذة الوصول، عبأتها تحت تأثير إحساس بالمرارة. المهنة: كاتب ياباني. السن: 92 سنة.



مقالات

* ما هي المودرنيزم (Modernismo) وما هي دلالتها كمدرسة في الفن بعامة وفي الأدب بخاصة؟

---

* ملاحظات حول مسار القصة القصيرة في أسبانوأمريكا ودلالته

---

* تقليد القطيعة



* قــــصــــائــــد
* فــن الــشــعــر
* قــصــيــدة رقــم 5
* سوف أتحدث عـن الأمل

قصص قصيرة

* باكو يونكي
* الآخر
* المرأة والقناع
* طائرة الحسناء النائمة
* قصص
* مرحباً يا بوب

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

علي المنوفي

محمد دربال

إبراهيم الخطيب

محمد بنعبود

نهى أبو عرقوب

سعيد بنعبدالواحد

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

■ **قصائد :**

بـــــدءاً

يعتبر النقد النسوي أكثر النظريات تطوراً وأهمية في القرن العشرين. ليس فقط لأنه قدم مجموعة من الأسئلة من منظور جديد يمكن طرحها على كل النصوص، ولكن لأنه أعطى معنى دقيقاً لكلمة «نقد» التي أصبحت تعني المساءلة، أي القراءة بشكل مخالف، ومقاومة التأويل المبرمج. وقد كشف هذا النقد عن حقيقة أن الأدب النسوي بأكمله، قد عاني من الإهمال والتهميش لأنه مر على ناقد وسيط، اتجاهاته التقييمية ذكورية بحتة، جعلته يرى الكتابة النسائية مسترسلة وغامضة وغير متماسكة وتعاني من غياب الدفعة الذكورية القوية. تم حجب الكتابة النسائية؛ لأنها في التقييم الذكوري مجرد ترفيه ذاتي هزيل يتسم بالخصوصية واتباع الموضات وإثارة الجدل العقيم، أما الصمت الطويل للمرأة الكاتبة فيعود لقلقها من التعرض للاستخفاف والاستهزاء الذكوري المتململ والمنزعج.

تعتبر مراجعة النصوص محوراً أساسياً وفلسفياً لنظرية النقد النسوي، وتعتقد ساندرا جيلبرت وهي ممثلة رسمية لهذه المدرسة، أن التغريب الثقافي الذي عانت منه المرأة يستلزم ما تسميه بالضرورة التكريرية «revisionary imperative»، والتكرير هو تصفية النصوص وإعادة النظر في عرضها للحياة الخاصة للنصف الآخر من البشرية. وقد قامت المدرسة النقدية

بجهد شامل لإصلاح آلاف السنوات من الحضارة الأوروبية. وقاد ذلك إلى ملاحظة أن السلطة الثقافية قد حجبت النساء بشكل عام، وأن الكاتبات اللاتي قاومن الحجب تجاوبن مع الضغوط الاجتماعية الثقافية بتكوين نصوص رمزية تعبر عن شعورهن بالعزل والتقليص، والعزلة الثقافية الناتجة عن الإسكات والتهميش.

تقول شولتر: «هنالك بعض الدلائل الإثنوغرافية التي تشير إلى أن النساء في ثقافات مختلفة قد قمن بتطوير شكل خاص من التواصل اللغوي يقاومن به الصمت المفروض عليهن في الحياة العامة»، كما تشير شولتر إلى فكرة الطرس، «palimpsest» أي الرق الذي يمحى ويكتب عليه من جديد، والتي أطلقتها كل من جيلبرت وجوبار لتلفت الانتباه إلى القصة الخرساء، التي تختفي في حنايا القصة المهيمنة على السطح. فالكشف عن الأسلوب التعبيري الذي يحدد معالم التكوين الذاتي للأنثى في الأدب يتطلب أن نرى المعنى فيما كان فراغاً في السابق، أن نسمع القصة التي غرقت في المجهول.

لذا فإن الاستراتيجية القرائية النسوية تعنى بإعادة تعريف اللغة على أنها مفتاح دواخل الذات الأنثوية، التي تمثل وضعاً فريداً في المفاهيم والعواطف. فالنماذج الأدبية والاستعارات والمعنى بشكل عام يتأثر بالموقف الجندري للكاتب والقارئ على السواء. كما أن إدراك العمق الرمزي يعتمد على

الفهم المتبادل النابع من التجربة المشتركة. ولأن الرجل والمرأة لا يسكنان عالماً متماثلاً أو على الأقل لا يستوعبانه بنظرة متماثلة، فإن المعنى النسوي قد لا يكون في متناول الرؤية النقدية الذكورية التي تجهل أبجديات القضايا الجندرية وتكتفي بالمراقبة من الخارج بدلاً من الغوص إلى الداخل.

وضمن هذا الإطار الجديد نشأ التفكير في الترجمة كنشاط مجندر وبدأ الاهتمام بالنصوص النسائية المترجمة، وبإعادة إنقاذها من الضياع في الطبقية البطريقية. وتهدف الترجمة النسوية إلى إظهار المرأة في اللغة، وهذا الوعي اللغوي ينبه إلى مدى تأثير الموقف الجندري للمترجم في نقل مضمونات النص النسوي من خطاب إلى آخر.

والقضية الشائكة في هذا الصدد هي قضية سيمون دو بوفوار وكتابها الذي هو النص التأسيسي للحركة النسوية، الجنس الثاني (The Second Sex 1949)، حيث يعتقد العديد من النقاد أن قراء الإنجليزية ربما لم يقرأوا النص الحقيقي لبوفوار لأن الترجمة الإنجليزية قام بها غير متخصص، ظهرت على درجة من الرداءة بحيث شوهت فكر بوفوار وجعلته يبدو غير متماسك.

إن القراءة بمرجعية نسوية، تجعل القراء يتنبهون للشفرات الجنسوية المخبأة داخل النصوص، والتي هي تعبير لوعي مختلف بأن الفروق الجنسوية كبناء اجتماعي لها إيحاءات

أدبية تدور في نطاق الخصوصية البيتية، التي سكنتها المرأة حتى بدايات القرن التاسع عشر. والمترجم النسوي يجب أن يتعامل مع النص كما يتعامل مع النصوص الأجنبية ويراعي أجنبيتها وتاريخها وثقافتها ووضعها الاجتماعي ولغتها الخاصة، ولا يعبث بالسلطة الكتابية للمؤلفة فيحجم عن تذكير النص ونزع أنثويته وبيتيته.

لمياء باعشن

العـدد الثـالـث والـثـلاثـون رجـب 1426هـ – سـبـتـمـبـر 2005

33

ما هي الترجمة؟(❖)

جان رونيه لادميرال

Jean - René Ladmiral

ترجمة منذر عياشي

تمثل الترجمة حالة خاصة للتضافر اللساني، فهي تشير، بالمعنى العام، إلى كل شكل من أشكال «توسط التداخل اللساني» الذي يسمح بنقل المعلومة بين المتكلمين بلغات مختلفة،

(❖) أخذت هذه الدراسة من كتاب:

Jean - René Ladmiral: Traduire: théorèmes Pout la Traduction. Éd, Gallimard. Paris, 1994.

فالترجمة تقوم بتمرير رسالة من لغة الانطلاق (ل. ن) أو لغة المصدر إلى لغة الوصول (ل. و) أو اللغة الهدف.

وتشير الترجمة، في الوقت نفسه، إلى الممارسة الترجمية، وإلى نشاط المترجم (المعنى الدينامي)، وإلى نتيجة هذا النشاط، وإلى النص الهدف نفسه (المعنى الثابت). وتأخذ الكلمة أحياناً أيضاً المعنى الاستعاري الموسع بالتعبير على نحو مبالغ فيه، كما تأخذ معنى التقديم، والتأويل (مثلاً: تمثل هذه العصبية ترجمة لانزعاج معين...).

1 - مهنة المترجم:

تعد الترجمة نشاطاً إنسانياً كونياً. ولقد جعلها التماس بين مجتمعات تتكلم بلغات مختلفة، ضرورية في كل العصور وكل أطراف المعمورة، فليكن هذا التماساً فردياً أو جماعياً، عرضياً أو مستمراً، مرتبطاً بتيارات للتبادل الاقتصادي أو ليظهر بمناسبة الرحلات، أو ليكن موضوعاً للتقنين المؤسساتي (مثل اتفاقيات الثنائيات اللغوية بين الدول)، وإنه لمن النادر أن يوجد شعب، مهما كان قصياً ومعزولاً، يستطيع أن لا يلجأ إلى الترجمة. وتعطي أسطورة برج بابل قياساً لقدم الترجمة: لقد وجدت كل ضروب المترجمين قبل وجود مكاتب الترجمة لمنظماتنا العالمية. فهناك المترجمون المحلفون، وحملة الشهادة والبراءة، وهناك كتاب اللاتينية، وكذلك المترجمون - المؤولون

في البلاطات الفرعونية، إلى آخره. وإن هذا الوسيط بين شعوب تتكلم لغات مختلفة قد تطلب على الدوام إذاً، وجود أفراد ثنائيي اللغة، يضطلعون بوظيفة الترجمة والتأويل.

وسنميز التأويل، بالمعنى الضيق للتأويل، والذي عُمِّد قريباً بـ «تأويل» - يمكن لهذه «الترجمة الشفاهية» أن تكون متعاقبة أو متزامنة - «الترجمة» بالمعنى الحرفي للكلمة. وهي ترجمة تنصب على النصوص المكتوبة. وإذا كان ثمة عمق للإجراءات المتوازية التحتية لهذه العمليات المختلفة، فإن مدارس المؤولين والمترجمين تميز السلسلتين على الأقل بشكل واضح.

يجب على المترجم (كما يجب على المؤوِّل) أن يمتلك معرفة متينة بلغات عمله، وثقافة عامة موسعة. ويجب عليه، في حال الترجمة التقنية، أن يمتلك معرفة بالميدان الذي ينتمي إليه النص المترجم. ومن هنا، فإنه يقع على عاتقه أن يتزود دائماً بالمعارف. ويمكن لتكوين المترجم أن يكون مضموناً خلال فترة زمنية تدوم ثلاث أو أربع سنوات، وذلك من خلال مؤسسات جامعية مثل المدرسة العليا للمؤوِّلين والمترجمين بباريس، ومدرسة المؤوِّلين بجنيف، وإلى آخره. وهناك أيضاً منشآت خاصة. ويبدو أن الإجماع قد قرر أن اللغة - الهدف يجب أن تكون هي اللغة «الأم» حصراً (اللغة و)، وذلك لأن المترجم يستعمل لغتين مصدراً لعمله: «إننا نترجم بلغتنا»، ومع ذلك فإن بعضهم يتكلم عن ضغط الحاجات وضرورات التأقلم المرن مع

التنوع والتجدد السريع للطلب وذلك لكي نطلب الآن من مترجمي المستقبل «حركة» يكونون بفضلها قادرين على الترجمة باتجاه عدد من اللغات الهدف بلا تمييز (بما في ذلك إذاً لغة أو عدد من اللغات الأجنبية أو غير لغة الأم). ولكن ليس من الأكيد أن تكون رغبة المترجم (والمترجمة) بمردود التعدد «في صنع كل شيء» واقعية فعلاً، وأن تكون ممارستها لسانياً ممكنة إذا امتد سلمها بما يكفي.

أما ما يخص «الترجمة من اللغة الأم إلى لغة أجنبية» و«الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة الأم» الممارسة في الإطار المدرسي، فإنها تجعل عمليات الترجمة تبعاً للاستراتيجية العامة لتعليم اللغات، وهي تشتمل على مجموعة من الضوابط الخاصة. وتعد هذه الترجمات تمارين «تعليمية»، وتمثل حالة محدودة، وهي حالة عبثية بالنسبة إلى الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة. وأما هذه الأخيرة، فتهدف أن تترجم نصاً لجمهور ما، وليس أن تترجم نصاً من أجل مصحح. فالترجمة الحقيقية هي «فعل تواصلي»، تحدده اقتصادياً شروط إنتاج المترجم.

ويمثل المترجمون الذين لم يذهبوا إلى مؤسسات إعداد المتخصصين والذين كونوا أنفسهم «في الورشات» عدداً كبيراً. وتمثل الترجمة أيضاً بالنسبة إلى الكثيرين مهنة مساعدة. وأما المترجمون المتفرغون، فيستخدمون في مكاتب للترجمة، الخاصة والعامة، أو إنهم يمارسون هذه المهنة بناء على الطلب،

وكمهنة حرة، وإن لمستخدمي الترجمة، ولاسيما دور النشر، مصححيهم على وجه العموم، ويخضع لهؤلاء عمل المترجمين. وأما البعد القانوني الذي يمكن للترجمات أن تضفيه على نفسها (في إطار قضية أو معاهدة بين الدول مثلاً)، فقد أحيت وجود هيئات مختلفة للمترجمين الخبراء المؤتمنين، والمكلفين بالتصديق على صحة الوثيقة.

وإننا لنتفق على رثاء تأخر فرنسا في ميدان الترجمة إزاء إيطاليا مثلاً. فعدد من المؤلفات الأجنبية المهمة جداً تنتظر طويلاً ترجمتها إلى الفرنسية، باستثناء، ربما، النصوص بالإنكليزية المصدر. فالشروط الاقتصادية تأتي هنا لتلتقي تقليداً للمركزية الثقافية. وإن الناشرين ليشتكون من أن الترجمات لا تباع جيداً، كما يشتكون من النوعية السيئة للمترجمين. ثم إن المترجمين يعرفون أوضاعاً اقتصادية جد قاسية على الأغلب: كانت أجورهم متدنية، كما كانت مواعيد انتهاء عقودهم تضغط عليهم. ولذا كانوا في بعض الأحيان يهملون النوعية لكي يزداد ريعهم. وبالإضافة إلى هذا، فإن التميز الاجتماعي بالنسبة إلى مهنة المترجم كان جد ضعيفاً. ثم لا يبدو أن قانون العرض والطلب، والذي هو من حيث المبدأ في صالح المترجمين الجيدين لأنهم نادرون، بل أيضاً لأن سوق الترجمة مزدهرة، يكفيان لكي يعيدا للمهنة قيمتها.

إن الترجمة «خصوصية أدبية»، وهي بوصفها كذلك

يحميها القانون الفرنسي (قانون 11 آذار 1957). وللمترجمين نقابة وطنية (الجمعية الفرنسية للترجمة). وكانت هذه الجمعية هي الأصل في وجود (الاتحاد العالمي للمترجمين).

نميز تقليدياً بين الترجمة «الأدبية» والترجمة «التقنية». ولقد يتناسب هذا مع فارق بين نصوص الترجمة، وكذلك أيضاً مع انشقاق اقتصادي الطابع: يترجم «الأدباء» كتباً، ويكافؤون على نحو جد زهيد، وذلك تبعاً لنظام حقوق المؤلف (مع مقدَّم مالي جزافي تحت الحساب). وأما «التقنيين»، فيتلقون أتعاباً أكثر جوهرية. وإن إنشاء جمعية للمترجمين الأدبيين في فرنسا عام 1973 منفصلة عن (ج. ف. ث) ليعد صدى لهذا الانشقاق الاقتصادي. ونسمي ترجمة تقنية ترجمة النصوص القانونية، والعلمية، إلى آخره، ونسمي بذلك النصوص التقنية بالمعنى الدقيق. وأما ترجمة كتاب في العلوم الإنسانية، فيقال إنها «ترجمة أدبية».

2 – القضايا اللسانية للترجمة:

تُطرح قضية الترجمة غالباً بعبارات متناقضة في مناقشة أكاديمية: الترجمة الحرفية أو الترجمة الأدبية المسماة ترجمة «حرة»، وبقول آخر الوفاء أو الأناقة، اللفظ أو المقصد. هذان قطبان للتناوب نفسه، ويعاد تعميدهما إلى ما لا نهاية، وإنهما ليؤكدان على تاريخ الترجمة تبعاً لحركة التوازن بين «التعادل

الشكلي» و«التعادل الدينامي» (E. A. Nida, 1964, P. 159)، وبين الترجمة كلمة فكلمة وبين «الجميلات غير الوفيات» (انظر: G. Mounin, 1955).

ونجد في المصادر التاريخية للترجمة النصوص المقدسة أولاً، مثل الترجمة اليونانية للعهد القديم، والترجمة اللاتينية للتوارة التي قام بها القديس جيروم (Vulgate)، إلى آخره. وتطوِّر الآن أيضاً «جمعية التوراة الأمريكية» نشاطاً واسعاً للترجمة بكل الاتجاهات، وبدافع من اللساني «آ. نيدا» الذي اشتهر بذلك. ولقد اضطلعت أيضاً نصوص العالم القديم بدور كبير في تقاليد الترجمة في الغرب: إن عدد الترجمات التي تحسب بهذا الصدد للإلياذه والأوديسه ليبعث على الذهول، وإن كان لا يقارن مع عدد ترجمات التوراة. فرجال الأدب الوطنيون الأوروبيون قد بدأوا بترجمات من اليونانية واللاتينية، كما يبين التأثير الذي يتمتع به في فرنسا «Le Plutarque» والذي ترجمه أميوت. ولقد أظهرت أيضاً أعمال البلياد مثلاً تتابعاً يذهب من الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة إلى التكييف البسيط الذي ليس هو سوى استيحاء من الروائع القديمة. وهناك العديد من الكتاب الذين، مثل فاليري لاربود، تركوا لنا «فنوناً من الترجمة» (انظر: ف. لاربود. 1957).

وإنه لمن الواضح في أيامنا هذه أن حاجات مهنة الترجمة قد تنوعت جداً وبلغت حداً هائلاً لايزال يتصاعد وإن الإلحاح

وحجم هذه الحاجات فيما يخص الترجمات العلمية هي الأصل في أعمال الترجمة الآلية (ت. آ)، أو في «آلة الترجمة» المعمول بها منذ الحرب العالمية الثانية.

وتقضي الغاية من الترجمة «إعفاءنا من قراءة النص الأصلي» – وهذه هي العبارات المناسبة، كما نرى، لكي نعرِّف بها ما تكونه الترجمة على نحو دقيق. إذ من المفترض أن تعوض الترجمة النص الأصل بالنص «نفسه» في اللغة الهدف. وإن السمة الإشكالية لهذه الهوية هي التي تصنع كل الصعوبة لنظرية الترجمة: سنتكلم عن «التعادل».

وسنقترب، في مقاربة أولى، من ترجمة «Code – الشرعة»، حيث تصلنا الرسالة من خلال شرعتها المصدر (مثل الاندفاعات الكهربائية)، قبل أن تفكك شرعة ثم تعاد على شرعة (وذلك باستخدام شرعة – هدف لأبجديتنا الكتابية مثلاً). ولكن هذا يعني أننا نختزل اللغات الطبيعية إلى أبجديات (انظر الاشتقاق القاعدي)، أو نختزلها في أحسن الأحوال إلى مدونات لفظية بسيطة. وإن كان هذا هكذا، فإن الترجمة ستكتفي بوضع الكلمات الهدف موضع الكلمات المصدر وذلك تبعاً لتناسب ثنائي المشاركة بين هذه الكلمات وتلك الأخرى[1]. ولقد نجد، في الواقع، في الأصل المشترك للترجمة وللقاموس مثل هذه القائمة من الكلمات الثنائية، بل المتعددة اللغات، والمسماة «لوحة المطابقة» (انظر المعجم السومري الأكادي):

كذلك، فإن الأعمال حول «آلة الترجمة تبدأ بأبحاث تنصب على القاموس الآلي. بيد أن الترجمة في الواقع لا تستخدم الكلمات فقط، ولكنها تستخدم النحو أيضاً، وكذلك الأسلوبية والتعبير الاصطلاحي للغات المعنية. وهذا ما يجعل الترجمة الحرفية للشرعة مستحيلة.

وتواجه كل نظرية في الترجمة القضية الفلسفية الخاصة بالذات وبالآخر: إذا تكلمنا على نحو دقيق، فإن النص – الهدف ليس هو ذات النص الأصل، ولكن ليس هو أيضاً نصاً آخر تماماً... وإن متصور «الوفاء» للنص الأصلي ليترجم هذا الالتباس، سواء تعلق الأمر بوفاء حرفي أم بوفاء للقصد.

ويفضي هذا الجدل التقليدي حول «الجميلات غير الوفيات» إلى تناقض أساسي آخر من تناقضات الترجمة، يتمثل في مشكل عدم القابلية للترجمة. والقضية هي أن كل شيء قابل للترجمة و/ أو: الترجمة مستحيلة. وتعد كل هذه القضايا متعذرة الحل بذاتها. وعلى وجه العموم، إننا لا نجد فيها إلا حلولاً جزئية تأتي لحظة بلحظة.

إذا استخدمنا متصوري سوسير «اللغة» و«الكلام» بدلاً من مصطلحي الشرعة والرسالة، وهما مصطلحان لسانيان تماماً ولا يتطلبان المستوى نفسه صياغة، فإننا سنستطيع أن نجمل نظرية في الترجمة. (تشير اللغة إلى مخزون من الافتراضات اللسانية، والتي تكون في حوزة الجماعة، وأما الكلام فيمثل

واقع النشاط الذي يستخدم اللغة). وينتج متصور التعادل الالتباس في الترجمة: سنحدد بأن المقصود هو هوية الكلام من خلال مختلف اللغات.

وسنطرح من حيث المبدأ أنه من الملائم أن نترجم – أي أن نمرر إلى اللغة الهدف – ما ظهر للكلام في النص المصدر، لأن هذا ما يقوله المؤلف الذي نترجم له. وأما ترجمة هذا الذي ينتمي إلى اللغة (أشكال الدال الصوتي والكتابي، الضوابط القاعدية، العادات الاصطلاحية...) فيكون على العكس من ذلك موضوعاً تحت علامة الاختلاف: بدلاً من عناصر اللغة المصدر، نضع فقط المعادلات في اللغة الهدف.

ولكن تطبيق هذا المبدأ العام، يخلق غالباً مشكلة في الممارسة. فنحن نترجم من غير تردد العبارة الإنكليزية: «I am sorry» إلى الفرنسية «excusez - moi» (اعذرني)، والسبب لأن هذه عبارات جاهزة وتنتمي إلى المخزون الجماعي، وهي تمثل في المحصلة وحدات تابعة للغة، وينظر إليها على نحو إجمالي. ولكن لا يبدو أننا نستطيع أن ندعي بأن الميل إلى إنشاء متصور جد متقدم يمتد إلى خطاب نظري «للغة الألمانية، وذلك ذهاباً إلى حد تخفيف جمل النص الألماني، الذي نترجمه إلى الفرنسية، من مضامينها على نحو آلي...»[2].

ليس صعباً فقط أن ننزع كلام المؤلف من اللغة المصدر التي توجد فيها صياغته، بل إن تضامن كل لغة مع «السياق

الثقافي» ليظهر أن ثمة ضرورة لإدماج متصور «خارج لساني» (أو متصور لساني مواز) للانتروبولوجيا في نظرية الترجمة، وفعلاً، كيف نترجم التعبير الفرنسي ordinateur أو التعبير Cassoulet en peul؟ أو المفردات اليابانية الخاصة بطقس شرب الشاي، بل فقط التعبيرات التقنية «base - ball» إلى الفرنسية؟

وهكذا، فقد أوضح «إ. آ. نيدا»، بعد كل من سابير ومالينوفسكي، أن حل قضايا الترجمة تبع لنظام إتنولوجي كما هو تبع لنظام لساني. وبهذا، فقد استطعنا أن نوسع المتصور اللساني «لغة» ليشمل أبعاداً «للغة – الثقافة» (هـ. ميشونيك – 1973، ص 308) أو لإعطاء موضوع «لما حول اللغة» الثقافية، والمقامية، والسلوكية التي تتضامن معها.

وإننا لننضم عموماً إلى الصيغة التي وضعها «ج. س. كاتفورد» الذي يرى أن الترجمة تكمن في هوية «المعنى السياقي» (وذلك في التوافق المبالغ بتوسعته للكلمة الإنكليزية Context – سياق، التي تشتمل على المحيط السياقي والمقام المرجعي في الوقت نفسه)، وبقول آخر فإنه تكمن في التعادل اللساني و/ أو في التعادل «الوظيفي»: إن للعبارة المصدر وللعبارة الهدف المعنى «نفسه»، وذلك عندما «تعملان في السياق نفسه» (ج. س كاتفورد، 1967، ص 49). وللحق نقول إن هذا

الجزء من «عالم الدلالة» يستدعي لسانيات الكلام، كما يستدعي وجود نظرية للتعبير.

وإنه ليؤكد أيضاً أنه في النظرية اللسانية الممارسة للترجمة، نجد أن العلاقة لا تتمثل بتطبيق خطي فقط، وهذا ليس أكثر من البيولوجيا في علم الطب. وهكذا، فإن اللسانيين مادامو لا يمتلكون الممارسة الواقعية للترجمة (على الرغم من أن قليلاً منهم يمتلك الممارسة)، فإنهم ينتجون خطاباً نظرياً لا يكفي جذرياً بالنسبة إلى المترجمين لأنه غير ملائم لممارستهم. ولهذا، من جهة أخرى، فإننا لن نستطيع أن نتكلم بدقة عن «تقانات الترجمة».

3 – من النظرية إلى الممارسة:

ستكون الترجمة دائماً جزئية في الممارسة، كما هو بدهي. وإنها لتشتمل، مثلها مثل أي فعل تواصلي، على درجة معينة من «القصور»، أو تشتمل على قدر معين من اختلاس المعلومات. فمهنة المترجم تقضي باختيار السوء الأقل. ولذا، يجب عليه أن يميز بين ما هو جوهري وما هو ثانوي. وسيوجه اختيارات الترجمة هذه، اختيار أساسي يتعلق باكتمالية الترجمة، كما يتعلق بالجمهور الهدف، وبمستوى الثقافة، وبالألفة التي نفترض أنه يمتلكها مع المؤلِّف الذي يترجم له، ومع لغة الثقافة الأصلية. وهكذا، فإن الترجمة تتطلع إلى «اللون المحلي» تقريباً، وإلى

الاغتراب (في الزمان والمكان)، وستكون نظارات المترجمين على التوالي من «زجاج ملون» أو من «زجاج شفاف» (ج. مونان، 1955، ص 109): إننا نترجم كلمة الوطن الإغريقية إلى الفرنسية، مثلاً، إما بـ «المدينة» وإما بـ «الدولة».

ونجد تحت عنوان «الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنكليزية» أفضل كتاب وجيز للترجمة. وقد وضعه كل من «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» (1968). ولقد حاول المؤلفان فيه أن يحددا متصور «وحدات الترجمة» التي تتناسب ليس مع الكلمات ولكن مع المجموعات التركيبية التي تصنع المعنى. ولقد اقترحا سبعة نماذج من الحلول لمشكلات الترجمة.

يستطيع المترجم إزاء فجوة لفظية في لغته الهدف (كلمة «غير قابلة للترجمة» أن يلجأ إلى الحل اليائس، وهو «الاستعارة»، فيستورد هذا الحل لمصطلح المصدر الأجنبي كما هو (الدال والمدلول)، أو يلجأ إلى هذا الاستيراد الأكثر خفاء والمتمثل في النسخ (استعارة المدلول من غير الدال). وغالباً ما تكون الكلمة في الحالين، ولكن الشيء أيضاً، مستوردين من اللغة الثقافية المصدر. وتستطيع الاستعارة أن ترتدي قيمة أسلوبية ذات «لون محلي»: يمكن للتعبير Feed - back أن يكون مستحباً في الفرنسية الهدف على بديله الأكثر تأخراً، وأن يبقى تقنياً أكثر من «rétroaction» – مفعول رجعي»[3]. ويوجد في بعض الجامعات الناطقة بالفرنسية منصب «أستاذ عادي»

ناسخة اللفظ الألماني Ordinarous، ويوجد أيضاً منصب «أستاذ فوق العادة». ولأن الاستعارة والنسخ يحملان المدلول المصدر، فمن الملائم أن يكون هذا الأخير موضحاً إما بملاحظات، وإما بالسياق الذي يشرحه (ولا جديد في ذلك). ولقد تكون الترجمة كلمة بكلمة (أو الترجمة الحرفية) ممكنة أحياناً. وهذا هو الوضع النهائي، المتفائل، حيث تميل الترجمة إلى الاختلاط مع البعد عن الشرعة، ولكن هذه الترجمة المثالية تعد استثناء.

ويقترح «ج. داربيلن» و«ج. ب فينيي» أربعة إجراءات «للترجمة المنحرفة» إلى جانب هذه الحلول الثلاثة المباشرة. فهناك «الإبدال» وهو الذي يبدل «أجزاء الخطاب» بأجزاء الفعل «aimer – أحب» (أحب أن يسبح، أحب الشوكالا ...)، فإننا سنتابع غالباً جملة يوجهها الظرف «geen» في الألمانية والعكس صحيح، وهناك «التغيير» الذي يستخدم انعطافة في إعادة الصياغة الترادفية، وذلك لأن الفكرة عينها تجد نفسها معبراً عنها على نحو مختلف في اللغة المصدر وفي اللغة الهدف: الإنكليزية «Forget it!» تصبح في الفرنسية «n'y pensez plus... – لا تفكر فيه أكثر». وهناك «التعادل» حيث يأخذ العبارة المصدر بوصفها كلاً ويقترح «معادلاً – هدفاً» يتناسب مع الحل المرجعي نفسه (غير اللساني): سنترجم العبارات التالية الواحدة بوساطة الأخرى:

الفرنسية:

J’ai une fain de loup

«جائع جوع ذئب»

الإسبانية:

Tengo un hambre canina

الإيطالية:

Ho una fam da cavallo

وهناك أخيراً «التكييف». وهو يشير على نحو أقل إلى إجراء للترجمة التي لا تعيِّن الحدود. وهذه هي الحالة المحدودة، المتشائمة، للترجمة غير الممكنة تقريباً، حيث لدينا رسالة مصدر تحيل إلى واقع لا وجود له بالنسبة إلى الثقافة الهدف. ولقد أعطى «إ. آ. ندى» أمثلة عديدة بخصوص ترجمة التوراة: كيف نترجم رمزية شجرة التين إلى لغة لا تعرف هذه الشجرة إلا بنوعها الذي لا يؤكل والسام؟ وأما ما يخص اسم الله، فإن العقبات التي يصادفها المرء في ترجمته يبدو أنها تحيي هنا ممنوعات جد كثيرة.

إذا نظرنا عن قرب، فالحق أن هذا التصنيف للحلول السبعة المختلفة، التي يجب أن تحمل على مشكلات الترجمة، يبدو شكلياً هو نفسه، وذلك لأن الحلول الثلاثة الأولى المقترحة

تبقى دون ما هو عليه النشاط الترجمي فعلاً، وحيث الحل السابع والأخير يذهب إلى أبعد من ذلك. فالاستعارة، والنسخ، والترجمة كلمة فكلمة أمور لاتزال ليست من الترجمة. وكذلك، فإن التكييف لم يكن أصلاً من الترجمة. وبالإضافة إلى هذا، فإن لمتصور «التعادل» صلاحية جد عامة وتميل إلى الإشارة إلى كل عملية من عمليات الترجمة. وإنه لمن الصعب كذلك أن نشير بوضوح إلى ما يسمى «التغيير». ومادام الحال هكذا، فمن الملائم تحديد عملية الترجمة نفسها[4].

4 - آفاق الترجمة:

تُطرح قضية اللغة الواصفة بشكل عام، حيث لا يكون المدلول رهناً لأي مرجع آخر سوى نفسه. وإن هذا ليكون بعيداً عن العقبات الثقافية للترجمة، والتي تعيق النظرية «المقامية» للترجمة. وهكذا، فإن الفلسفة والشعر أيضاً يطرحان قضية الترجمة بكامل سعتها. ولذا، يجب، بالأحرى، على المرء أن يلامس هذا البعد اللساني باتجاه «شعرية الترجمة»، والتي تفترض وجود نظرية للأدبية (انظر: ميشونيك، 1973).

لم تعد القضية القديمة للترجمة شعراً تُطرح كما يبدو، وذلك لأننا نميل إلى الاتفاق أن لا نرى فيها إلا شكلاً أخرق لمحاكاة شكل القصيدة الأصلية الموضوعة في المدونة، والمختلفة تماماً عن اللغة الهدف. فنحن نصطدم «بعدم القابلية للترجمة»

على نحو مضاعف، فمرة بشكل الدال ومرة بالأشكال الأدبية، البلاغية، أو الوزنية، والتي تعد جزءاً من الخصوصية الثقافية.

سنلح على ضرورة ترجمة المعنى أو الوزن على نحو أقل من ترجمة «الوظيفة الشعرية»، والأثر الذي تثيره القصيدة فينا. ولكي نقول حقاً، فإن هذا لا يكون إلا بثمن يدفعه المترجم استثماراً «لذاتيته». وإذ ذاك يصبح، مذ تلك اللحظة، وجهاً للمؤوِّل، بل أيضاً وجهاً «لشريك المؤلف» أو «لإعادة خلق الكاتب». والسؤال الذي يبقى هو: هل يغيب هذا البعد الإنساني عن أي ترجمة من الترجمات؟ وإذا كان ذلك كذلك، أليس ثمة مجال للشك بأن لا تكون آلة الترجمة (الترجمة الآلية – ت. آ) سوى يوتوبيا مكلِّفة من الاستيهام والتقانة، أو أن تكون بقية باقية من الأسطورة البابلية[5]؟

الهوامش

1) هذا هو الخيال التبسيطي الذي تكلم عنه وارين واير، وذلك بالنسبة إلى أعماله الخاصة بمادة الترجمة الآلية، والتي شبه فيها الترجمة بقضية الكتابة المرموزة: لقد قرر في المقاربة الأولى أن يشبه نص ذلك المقال الروسي بنص كتب بالإنكليزية أصلاً، ثم جعلت له «شرعة – code» تبعاً لشبكة من الرموز الملفوزة والتي تبقى محتاجة إلى اكتشاف المفتاح. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الترجمة تصبح حينئذ فك الشرعة، أو، على نحو أدق، الانتقال إلى شرعة أخرى.

2) وهذا هو الميل الذي كان يراودنا أحياناً إذ كنا نترجم نصوصاً معينة لـ «ي. هابرماس»، و«ث. ف. أدورنو»، و«كانت»، وتتجسد الفلسفة والعلوم الإنسانية في أساليب كتابية مختلفة تماماً، وذلك تبعاً لتعاملنا مع كتاب باللغة الفرنسية، أو الألمانية، أو الإنكليزية، وتبعاً لتعاملنا مع تقاليد متبادلة ننتمي إليها. وثمة مجال هنا لفصل في البلاغة المقارنة للخطابات النظرية التي تستحق أن تضاف إلى كتب مثل كتب مالا بلائك (1966)، أو ج. ب فينيي، وج. داربلين (1968).

3) انظر إلى ملاحظتنا عن المترجم في «هابرماس» (1973) ص × 1.

4) ولكن ما إن تتم هذه الحدود تعيناً، حتى يبقى العمل الذي قام به «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» مساعداً منهجياً جد ثمين. وليس هذا إلا بسبب العديد من الأمثلة التي يكشف فيها عن الأدوات المفهومية التي يستخدمها. ولا يستحق كتاب «الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية» الذي وضعه «آ. مالبلان» (1966) التقريظ نفسه. والسبب لأن هذه الأسلوبية لاتزال جد ملوثة بالإيديولوجيا اللسانية المثالية، والتي تميل، في إثر فلسفة هامبولدت، إلى تخيل «روحاً للشعوب» خلف «عبقرية اللغة»... ولكن يجب الاعتراف أيضاً أن «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» لم يكونا بمعزل عن الانتقاد دائماً.

5) وبعيداً عن هذا المدخل إلى قضايا الترجمة، فإننا نجد فيما بعد عناصر السيرة لمرشد في القراءة، وذلك في الملحق 11.



نحو علم سرد نسوي

Toward A Feminist Narratoltgy

سوزان لانسر

Susan S. Lanser

ترجمة أحمد صبرة

(ما تختاره أو ترفضه نظرياً يعتمد على ما تحاول عملياً أن تفعله، وهذه هي الحالة دائمًا مع النقد الأدبي: إنها ببساطة حالة مقاومة لفهم الحقيقة، ففي أي دراسة أكاديمية نختار الموضوعات والمناهج التي نعتقد أنها أكثر أهمية، وتقييمنا لأهميتها محكوم بأطر اهتمامنا المتجذر بعمق في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية، والنقاد الراديكاليون ليسوا مختلفين

في هذا الصدد، فهم لهم مجموعة من الأولويات الاجتماعية يميل كثير من الناس إلى عدم الاتفاق معها، وهذا هو السبب في استبعادهم كأيديولوجيين، لأن الأيديولوجيا أسلوب لوصف اهتمامات الناس الآخرين، وليس لوصف اهتمامات الناقد الخاصة).

تيري إيجلتون

النقد النسوي مثل علم السرد وربما كل النظريات الجيدة مشروع متفائل متلهف لتفسير كل العالم، وحتى عقدين ماضيين فإنه قدم أساليب جديدة لرؤية نطاق كبير من النصوص التي كتبها الرجال والنساء (واقعياً كل جنس ولغة)، كما أنه فحص أيضاً الفرضيات والنظريات والمناهج المستخدمة في النقد الأدبي: من السيرة الذاتية والتاريخ إلى التفكيكية والتحليل النفسي، من النقد البنائي إلى نقد استجابة القارئ، لكن النقد النسائي (وبخاصة بين المعالجات الأمريكية والفرنسية له) لم يقترب من المناهج الشكلية البنيوية، لذلك ظلت السرديات ذات تأثير محدود على الدراسة النسوية، في المقابل أهملت الدراسات النسوية أمر السرديات، من أجل ذلك ربما يبدو عنوان هذا المقال مخيفاً، إنني أبدو كما لو أني أحاول مواجهة التداخل بين خطين يرسمان اتجاهين مختلفين: الأول علمي ووصفي ولا أيديولوجي، والآخر انطباعي وتقييمي وسياسي

(التعارض الزائف الذي اقتبسته في المقدمة يمكن أن يحل الأمر).

وعلى الرغم من أن النسوية وعلم السرد ليس لهما تاريخ، فإن هناك إشارات قليلة عن علاقة جدلية بينهما، وبينما تغيب الدراسات السردية من كل المعالجات النسوية، فإن هناك كتابا متميزا عن «النساء واللغة في الأدب والمجتمع 1980» حاول أن يعرض المقالات النسوية ذات الميول البنيوية، أما الجهد المباشر الوحيد لربط النسوية بعلم السرد فهو ما فعلته ماريا مينيش برور Brewer Maria Minich في نقدها للسرديات، إن محاولتي هي صياغة شعرية نسوية تربط وجهة النظر بالفعل السردي بالمقالة الحديثة لروبين هول، لكننا نجد أنه حتى الناقدات النسويات اللاتي يقدرن الشكلانية أو البنيوية ينقدن بشدة محدوديتهما، مثلاً عاهدت ناعومي شور Naomi Schor نفسها ألا تمارس النقد النسائي على الإطلاق في ظل هذا الاضطهاد الماكر الذي تمارسه الشكلانية في عقيدتها، وتتحدث جوزفين دونافان Josephine Donovan من منظور أنجلوأمريكي رافضة الدراسة النقدية المفصلة كما لو أنها جمالية تشكل المفارقات والصور والرموز وغير ذلك شعرية، ويمكن القول إنه لا توجد نظرية معاصرة سواء أكانت أنجلوأمريكية أو أوربية كان لها تأثير ضئيل على النقد النسوي أو استبعدت تماماً من هذا النقد مثل السرديات البنيوية الشكلية.

هناك حالة من البرود ضد السرديات عبرت عنه بوضوح شلوميت ريمون كينان Shlomith Rimmon-Kennan في أحد كتبها، وقد صور تيري إيجلتون الموقف من الشكلانية في صورة مؤثرة حين قال إنها تريد أن تقتل الشخص من أجل أن تدرس الدورة الدموية عنده، ويرى ناقد ينتمي إلى التحليل النفسي مثل بيتر بروكس Peter Brooksأن السرديات - مع قيمتها - لا تستطيع تصور خبرتنا في قراءة السرد بوصفها عملية ديناميكية، ليس هناك أدل من الكلمة التهكمية التي قالها دافيد لودج David Lodge في سرديي السوربون: «هل مرت لحظتهم، إنني أعني أن هناك عشر سنوات مرت في تدريس الفاعلين والوظائف، وكل هذا الجاز، لكن الآن....»، هؤلاء الدارسون الأنجلوأمريكيون الذين لم يرتاحوا مع الشكلانية عامة، ولا مع السرديات خصوصاً لم يتدخلوا لمنع أفولها، بينما تحرك كثير من النقاد إلى نظريات ما بعد البنيوية التي تقدم افتتاحية مدهشة ضد ما تراه السرديات - آلياً وإمبريقياً - متعة النص.

سأحاول أن أتأمل السرديات من خلال موقف وسط، وسأحاول اكتشاف مدى الانسجام بين النسوية والسرديات، وهو طريق أتبين من خلاله ما يمكن أن تفعله السرديات، وما لا يمكن أن تفعله، ما المكانة التي يمكن أن تحتلها في المناخ النقدي المعاصر في الأقسام الأمريكية للأدب؟ وكيف يمكن أن تغني المشروع الهرمنيوطيقي للنقاد الذين هم أنفسهم ليسوا

منظرين للسرديات، والهدف الرئيسي لدي هو التساؤل عما إذا كان النقد النسوي وبخاصة دراسة النساء للسرديات يمكن أن تكون نافعة من خلال مناهج السرديات ورؤاها، وما إذا كانت السرديات بالتالي تستطيع أن تتغير من خلال فهم النقد النسائي، وتجربة النصوص النسائية، وأنا أرى أنه يمكن الإجابة بنعم على كلا السؤالين، وهذا هو هدف المقالة هنا، وإذا كان قارئ هذا المقال أكثر اتصالاً بالسرديات أكثر منه بالنسوية، فإنني سأركز على الإجابة عن السؤال الثاني.

هناك أسباب مفروضة تجعل النسوية (أو أي نقد سياسي واضح) والسرديات (أو أي شعرية شكلية) تبدوان غير منسجمتين، فالمفردات النقدية (التي غالباً ما تكون جديدة) للسرديات تعزل النقاد المنتمين إلى مذاهب مختلفة، كما تبدو في حالة تضاد تام مع هؤلاء النقاد ذوي الاهتمامات السياسية، ثم إن النسويات ليس لديهن ثقة في التصنيفات والتعارضات، وبخاصة التعارضات الثنائية التي تحول العالم إلى نماذج مضادة، عدم الثقة الذي يفسر جزئياً في انجذاب النقد النسوي إلى التفكيكية الدريدية، لكن هناك جوانب ثلاثة مهمة يمكن أن تختلف فيها النسوية عن السرديات: دور الجنوسة في تكوين النظرية السردية، وحالة السرد بوصفه محاكاة، وأهمية السياق في تحديد المعنى في السرد.

السؤال الواضح الذي تسأله النسوية للسرديات هو

ببساطة: على أي نوع من النصوص، وعلى أي فهم للسرد وللكلية المرجعية تبني السرديات رؤاها؟ من الواضح جداً أنه لم يؤخذ مفهوم الجنوسة في حقل السرديات سواء في التخطيط للمبدأ الأدبي، أو في صياغة الأسئلة والفرضيات، وهذا يعني مبدئياً أن السرد الذي هو الأساس للسرديات إما أنه سرد لنصوص الرجال، أو لنصوص عولجت مثل نصوص الرجال، وصياغة جينيت لـ «خطاب السرد» على أساس من رواية بروست «بحثاً عن الزمن الضائع» ومورفولوجيا بروب المتمركزة حول الذكر في دراسته لأنواع معينة من الفولكلور، ودراسة جريماس لموباسان، ودراسة إيزر للروائيين الذكور من بونيان حتى بيكيت، ودراسة بارت لبلزاك، وتودوروف لرواية ديكامرو، هذه النماذج تشكل دليلاً على الطريقة التي يقف بها النص الذكوري على أنه نص كلي، وتتجنب البنيوية السؤال عن الجنوسة تماماً، وهذا يعد مشكلة للناقدات النسويات في هذا البلد اللاتي لديهن اهتمام بالاختلاف أو الخصوصية في كتابة النساء (شوالتر: زمن النساء) ويقود إدراك هذه الخصوصية إلى إعادة قراءة النصوص المفردة، كما يقود إلى إعادة كتابة التاريخ الأدبي، وأنا أرى أنه يقود أيضاً إلى إعادة كتابة السرديات التي تهتم بإسهامات النساء بوصفهن منتجات ومفسرات للنصوص.

هذا التحدي لا ينكر القيمة الكبيرة لهيكل النظرية السردية في دراسة أعمال المرأة، وفي الحقيقة فإنه يمكن تطبيقها على أعمال بعض الروائيات التي درست الصوت

السردي في نصوص النساء، وهذا يعني أنه دون الاهتمام بكتابات المرأة ومعضلة الجنوسة ووجهة النظر النسوية، فإنه من غير الممكن معرفة عيوب السرديات، ويبدو لي بالمثل أن معظم المفاهيم المجردة والنحوية (مثل الحديث عن نظريات الزمن) سوف تثبت مدى ملاءمتها، ومن جانب آخر كما أقترح في هذا المقال فإن نظريات الحبكة والقصة ربما تحتاج إلى التغيير جذريا، وأنا أخمن أن التأثير الرئيسي للنسوية على السرديات سوف يطرح أسئلة جديدة، وسوف يضيف إلى المميزات السردية الموجودة فعلا فكرتي السياق والصوت كما سأناقش هذا الأمر بعد ذلك،أن السرديات بالنسبة للنقد النسوي يمكن أن توفق بين المعالجة السيميائية الأولية للسرديات وتوجه المحاكاة الأولي لمعظم التفكير النسوي الأنجلوأمريكي حول السرد، هذا الخلاف ينبهنا إلى أن الأدب هو نقطة اتصال بين نظامين، ويمكن أن يقول المرء عنه إنه عرض للحياة، و تفسير للواقع، ووثيقة محاكاة، وإنه نظام لغوي غير مرجعي، وبيان يفترض سارد وسامع، أو تكوين لغوي أولي.

تقمع السرديات البنيوية تقليدياً الأنماط المعروضة في الرواية، وتؤكد على السيميائي، بينما يفعل النقد النسائي العكس، وتميل الناقدات النسويات إلى الاهتمام بالشخصيات أكثر من أي أشكال أخرى في الحكي، وإلى الحديث عن الشخصيات كما لو أنها أشخاص حقيقية، وعلى العكس، فإن معظم السرديين يعالجون الشخصيات على أنها أنماط متواترة،

أو دوافع يعاد وضعها في سياق دوافع أخرى باستمرار، وهذا يعني أن الشخصية تفقد امتيازها ووضعها المركزي وتحديدها، هذا المفهوم يمكن أن يهدد واحداً من المقدمات المنطقية العميقة للنقد النسائي: أن النصوص السردية وبخاصة النصوص ذات التقاليد الروائية هي نصوص ذات مرجعية لا يمكن تجنبها، وذات تأثير في عرضها لعلاقات الجنوسة، والتحدي الذي تواجهه النسوية والسرديات هو إدراك الطبيعة المزدوجة للسرد، وإيجاد التصنيفات والمصطلحات المجردة والسيميائية التي تكون مفيدة بشكل كاف ومجسدة ومحاكية حتى تكون ملائمة تماماً لهؤلاء النقاد الذين تتجذر نظرياتهم في الأدب في الأحوال الحقيقية لحياتنا.

إن الميل إلى سيميائية محضة سبب ومؤثر في الوقت نفسه لميل أكثر عمومية في السرديات لعزل النصوص عن سياق إنتاجها واستقبالها، ومن ثم عزلها عما يعتقد النقاد السياسيون أنه أرضية الأدب في الوجود «العالم الحقيقي»، وهذا يعد جزئياً نتيجة لرغبة السرديات في الوصف المحكم العلمي للخطاب، لأن هناك أسئلة كثيرة تتعلق بعلاقة الأدب بالعالم الحقيقي، أسئلة تستحق التأمل، وهكذا فعندما تحاول السرديات أن تفسر السياق فإنها تفعل ذلك بمصطلحات التقاليد والشفرات السردية، علاوة على ذلك فإن قدرتها على تفسير الاختلافات الاجتماعية أو التاريخية أو السياقية تبقى محصورة بانغلاق الشكل الأصلي الذي تحددت داخله مثل هذه الشفرات

والتقاليد، وهو ما جعل بعض النقاد مثل ميدفيدف Medvedev وباختين في المرحلة المبكرة من تاريخ الشكلانية يدعوان إلى الشعرية الاجتماعية التي تكون من الناحية الجدلية ونظرية تاريخية: تمد الشعرية التاريخ الأدبي بالتوجه في تحدد مادة البحث والتعريفات الأساسية لأشكالها وأنماطها، وينقح التاريخ الأدبي تعريفات الشعرية جاعلة إياها أكثر مرونة وديناميكية وملاءمة لتنوعات المادة التاريخية، وتأكيدي على إدخال النصوص المكتوبة للنساء في المبادئ النقدية التاريخية التي جاءت بها السرديات هو هدفي في جعلها أكثر ملاءمة لتنوعات السرد.

وأخيراً فإن النقد النسوي يرى أن السرديات نفسها أيديولوجية، أو خيالية في الحقيقة، ولا يحتاج المرء إلى أن يتفق تماماً مع ستانلي فيش في أن الوحدات الشكلية هي دائماً وظيفة النموذج التفسيري الذي يحمله المرء ليدرك أنه لا يوجد نظام تفسيري محدود وموثوق به تماماً، ولكن كما ينبهنا فيش أيضاً فإن كل نظرية تعتقد أنها أفضل نظرية ممكنة، وربما يعرف الشكلاني البنيوي السرديات بأن تصنيفاتها ليست متجذرة في النقد الأدبي، لكنها تعمل كما لو أن هناك نصاً قابلاً للمعرفة مستقراً وقابلاً بشكل مباشر للعمليات التصنيفية التي هي محايدة وبريئة من التحيز التفسيري، ولا يملك النقد النسوي مثل هذه الرفاهية في نقده للتحيز الذكوري، ولذلك من

المهم اعتبار أن النظرية تقول أحياناً عن القارئ أكثر مما تقول عن النص.

والسرديات بالنسبة للنقد النسائي تبدأ بإدراك أن مراجعة المقدمات المنطقية للنظرية والممارسات مشروعة ومرغوبة، إنها يجب أن تكون حذرة في تكوينها للأنظمة وتفضيلها للتصنيفات المرنة أكثر من المجموعات المحددة، كما أنها يجب أن تفحص معاييرها كي تكون متأكدة مما هو معياري فيها، و يجب كذلك أن تتطلع بانفتاح على سؤال الجنوسة، وتشكل نظرياتها على أساس من نصوص المرأة كما فعلت روبين وارهول Robyn Warhol في بحثها (السارد المشارك)، وفي كل مفاهيمها ومصطلحاتها يجب أن تعكس تجربة المحاكاة مثلما تعكس التجربة السيميائية في قراءة الأدب، وتدرس السرد في علاقته بسياقه المرجعي الذي هو في الوقت نفسه لغوي وأدبي وتاريخي وبيوجرافي واجتماعي وسياسي، وافترض أن السرديات ترغب في التخلي عن بعض دقتها وبساطتها من أجل البحث عن الملائم والمقبول، وتطوير مصطلحات أقل التباساً من سلسلة من مصطلحات مثل: analepsis, prolepsis, paralepsis, metalepsis إن العمل الأكثر قيمة وتأثيراً في هذا الحقل هو الذي ينفتح على نقد يمكن من خلاله للمعضلات النسوية أن تفهم كي تسهم في إغناء السرديات وجعلها أكثر اكتمالاً، لأنني أعتقد أن السرديات التي لا تلائم نصوص المرأة لا تلائم كذلك نصوص الرجل.

إن السرديات التي أريد إعادة تشكيلها هنا يجب أن تهتم بالناقدات النسويات لأن الرواية هي الجنس المسيطر في دراسة النساء والأدب، وسوف تساعد الطبيعة السيميائية الضرورية للسرديات على توازن الطبيعة المحاكاتية الضرورية في النقد النسائي، ثم إن الشمولية التي تستخدمها السرديات في إقامة التمييزات يمكن أن تشكل منهجاً غير مفيد في التحليل النصي، وكما تقول ميك بال Mieke Bal فإن استخدام وسائل منضبطة وملائمة شكلياً ليست مهمة في ذاتها، بل في قدرتها على إيضاح أشياء أخرى، وكشف جوانب تظل غامضة بدونها، إن السرديات والنقد النسوي يمكن أن يتحدا ليشكلا قوة تكشف الأشكال الحكائية في السرد التي تهم سرديين مثل آن جيفرسون Ann Jefferson وماريانا تورجيفنيك Marianna Torgovnik وناقدات نسويات مثل راشيل بلاو Rachil Blau، إنني أستطيع أن أتخيل حواراً مثمراً بين ناقدين في تحليلهما للحبكة في إحدى الروايات، والفائدة الكبرى للسرديات أنها تقدم إطاراً مستقلاً نسبياً لدراسة مجموعات النصوص، على سبيل المثال إنها يمكن أن تعطينا أساساً قيماً نسبياً لاكتشاف أكثر المعضلات تعقيداً في النقد النسوي: هل هناك حقاً كتابة للمرأة ؟ و/ أو هل هناك تقاليد أنثوية ؟، وهل يكتب الرجال والنساء بطريقة مختلفة عن بعضهما؟ ولأن الأسئلة ذات طبيعة منفلتة فإن الأنظمة السردية الدقيقة والمجردة تقدم أماناً في الدراسة أكثر مما تقدمه النظريات الانطباعية، وهذا النوع من

البحث يظهر الاستجابة الجزئية للسرديات لمعضلات معينة لا تستطيع نظريات أخرى أن تكون ملائمة لها، ومن ثم تبرز قيمتها المتفردة في الدراسة النسوية.

إنني سأبدأ بحركة نحو سرديات نسوية بتحدي بعض الأسئلة التي تطرحها القراءة النسوية على السرديات، لن أركز هنا على ما قدمته السرديات من أشياء مهمة، بل سأركز على الأسئلة التي لم تطرحها السرديات، ولم أختر عملاً نمطياً، بل اخترت عملاً غريباً لأنه يمثل جملة من التعقيدات في الكتابة النسائية وفي الكتابة عموماً، والنص عبارة عن رسالة كتبتها عروس شابة يراقبها زوجها، وقد ظهر عام 1832 في مجلة Atkinson's Casket محصوراً بين نقاش حول الملائكة، وأحاديث حول تدريبات الجمباز، ولا توجد إشارات تبين مصدر الرسالة، ولا من مؤلفها، وأنا أفترض افتراضاً ضعيفاً أن هناك شكاً في نسبته إلى شخص أو آخر، ومن ثم نحن لا نستطيع أن نحدد جنس كاتبه، وهذا هو النص:

براعة الأنثى

توافق سري – سيدة صغيرة متزوجة حديثاً مضطرة إلى أن تظهر لزوجها كل الرسائل التي أرسلتها لصديقتها.

لا أستطيع أن أكون راضية، صديقتي الأعز سعيدة لأني متزوجة -

إلا إذا سكبت في حضنك الصديق الذي هو في حالة انسجام معي

كل الأحاسيس المتنوعة العميقة التي تتزايد مع العواطف المنعشة

للبهجة، اسكب فيك قلبي المتفطر حزناً.

إنني أخبرتك أن زوجي أكثر الرجال لطفاً.

لقد تزوجت منذ سبعة أسابيع

ولم أجد سبباً واحداً للحسرة على اليوم الذي ربطني به،

إن زوجي بالذات ليس له نظير، فليس كئيباً ولا عجوزاً

ولا مشاكساً ولا وحشاً غيوراً، وهو يعطي ثقة لزوجته

ويعاملها بحنان وعطف وثقة، ولا يعاملها على أنها لعبة

أو على أنها عبدة حقيرة، لقد اختار امرأة لتكون شريكته

لم يقل مرة: يجب أن تطيعي أوامري.

بل إن كل واحد منا يتنازل للآخر في أشياء.

عمته عجوز قاربت السبعين ولم تتزوج

إنها سيدة ودود ووقورة ولطيفة، تعيش معنا في المنزل

إنها تثير البهجة وتتعامل بأدب مع الجيران،

كما أنها كريمة وعطوفة على الفقراء

إنني أعلم أن زوجي لا يحب أحداً في الدنيا أكثر مني، إنه يحبني أكثر من سواي

إنه يثني علي، ويشبع غروري، ونشوته العاطفية

تجعلني أحمر خجلاً لأنه يفرط في تعبيره عن حبه

إنني أتمنى أن أكون مستحقة أن أحمل اسمه

وبكلمة واحدة عزيزتي، وفوق كل ذلك، فإن حبيبي

الجميل أصبح الآن زوجي المتسامح، إن غرامي قد عاد

وإنني أمتلك الآن أميراً، وأنا أعيش معه في سعادة

وداعاً، وأتمنى أن تكوني سعيدة مثلما أنا في سعادة

لا أتمنى أكثر منها.

ملاحظة: إن مفتاح الرسالة السابقة هو قراءة كل سطر فيها على حدة (هذا في الأصل الإنجليزي)

ولأغراض التحليل فإنني سوف أعيد إنتاج النص التحتي الذي تقدمه قراءة كل سطر على حدة.

إنني لا أستطيع أن أكون راضية صديقتي الأعز

إذا لم أسكب فيك قلبي المنفطر حزنا

لقد أخبرتك عزيزتي أنني تزوجت منذ سبعة أسابيع

وأتحسر على اليوم الذي ارتبطت فيه بزوجي

إن زوجي كئيب وقاس وعجوز ومشاكس وغيور

إن الزوجة - كما يراها - لعبة أو عبدة حقيرة يجب أن تطيعه

في كل شيء، والعمة العجوز ذات السبعين عاما، والتي لم تتزوج حتى الآن

تعيش معنا في المنزل، إنها مثل الشيطان بالنسبة للجيران حولنا، إنني

أعرف أن زوجي لا يحب شيئا في الدنيا أكثر من ....، ونشوته

تجعلني أحمر خجلا، لأنني لا أستحق أن أحمل اسمه، وفوق كل ذلك

لقد عاد حبيبي السابق، وأتمنى أن أعود إليه

وداعاً، وأتمنى أن تكوني سعيدة على غير الحالة التي أنا عليها.

هذا النص مكتوب لقارئين اثنين (الزوج الفضولي، والصديقة الحميمة).

يحتوي النص على مستويين: مستوى سطحي ومستوى تحتي، وقد صمم بهذا الشكل لأنه نص كتب تحت رقابة الزوج، يختلف كل مستوى عن الآخر في القصة والسرد، لذا يجب استخدام نظرية ملائمة تستطيع وصف كل من المستويين، كما

تفسر الإطار السردي بينهما، مثل هذه النصوص تنتج أسئلة للمناقشة حول الصوت السردي والحالة السردية والحبكة.

ربما كان أبرز خلاف في هذه الرسالة هو الخلاف بين صوتين : بعض اللغويين يرى أن هناك لغة للمرأة أو ما يسميه خطاب الضعف (11): الحديث الذي هو مهذب، عاطفي، حساس، مطيع، ثرثار، غير محدد، فاتر، عذب، في حالة تناقض مع أحاديث الرجال أو حديث القوة الذي هو قادر، مباشر، عقلاني، يبرز حساً فكاهياً، غير عاطفي، قوي في النغمة واختيار الألفاظ، وفظ، والرسالتان تبرزان عديداً من الاختلافات بين هذين النمطين من الحديث، فالنص السطحي مشابه للغة المرأة، (وهي تحلل هذه اللغة من واقع ما سبق، والتحليل قائم على لغة النص الأصلية) تقول في أعقاب تحليلها: إن النص ممتلئ بالشذوذ النحوي، وهو صوت الذي لا يستطيع أن يقول كل شيء في كلمة، ولا يستطيع أن يثبت نفسه إلا في عبارات فارغة وتراكيب سلبية، أما الصوت التحتي فهو على النقيض: حاسم وبسيط ومباشر، ولديه إدراك حاد بزوجها وعيوبه وبفرصها الضائعة، إن الساردة الثانية تظهر نفسها غاضبة وقوية وحاسمة ومتأكدة من حكمها، وأما الأفعال الكلامية (أنا أتحسر، أنا أعرف، إنها شيطان، أنا غير سعيدة) فهي أفعال الإيمان الراسخ، ومثل هذا الصوت يتطلب ثقة كبيرة، ووراء هذا الصوت النسوي فاقد الثقة بنفسه، والعاطفي يكمن صوت ذكوري يعبر عن السلطة، ولا يستطيع الكاتب أن

ينسبه بشكل واضح، إن النص التحتي يبرز أيضاً النص السطحي، ومن ثم فإن الصوت السطحي بوصفه حيلة سردية يجعل الأسلوب النسوي كاريكاتوريا، ويجعل الصوت الحقيقي مرتديا قناعا لأنه يريد إيصال صوت المرأة تحت رقابة الرجل، لكن هذا يعني أن الشكل عديم القوة الذي يسمى لغة المرأة يظهر على أنه أداة مدمرة باطنيا، وبالتالي فهو أداة قوة.

أرى أن الشعرية في الفعل السردي يجب أن تمضي إلى ما وراء التقسيمات الشكلية من أجل وصف الاختلافات المستقرة والحادة بين الأصوات مثلما سبق، ومن منظور المصطلحات البنيوية، فإن الصوتين متشابهان: كل منهما سارد شخصي يستخدم ضمير «أنا»، وكل ما يميز الصوتين يتحدد من خلال السرديات، على سبيل المثال يمكن أن يسأل المرء: ما أنواع الأفعال الأسلوبية الكلامية التي يقوم بها السارد، وكيف تقوم بها في خطاب الحضور أو خطاب الغياب، لو أخذنا الغياب ليشمل هذه الممارسات مثل «المفارقة والحذف وغيرها؟» هذا السؤال ربما يقود بالتالي إلى النظرية الأكثر احتياجاً التي تحدد وتصف النغمة في السرد، إن النغمة يمكن أن توصف على الأقل جزئياً كوظيفة للعلاقات بين البنية السطحية والبنية العميقة للأفعال الأسلوبية الكلامية (مثلاً العلاقة بين فعل الحكم واللغة التي يوصف بها هذا الحكم).

يقدم النص المزدوج درساً مهماً لموضوع الصوت السردي

الذي صاغه باختين :مؤداه أنه لا يوجد في السرد صوت مفرد، إنه في الأحوال المستقرة أكثر من صوت، صوت يرتطم بصوت آخر، يطوع البنية حيث ينشئ خطابات الآخرين والخطابات من أجل الآخرين، خطابات الذات كما يقول واين بوث «نحن ننشئ أصواتا متعددة»، وهذه الرسالة نموذج واضح لما أسميه الطبعة الأكثر حدة لتعدد الأصوات، لكل الأصوات، وبخاصة الأصوات الأنثوية في السرد النسائي، لأن شرط أن تكون امرأة في مجتمع ذكوري مهيمن أن يكون لها صوت مزدوج سواء من خلال ذريعة واعية أو من خلال نفي تراجيدي للذات مثلما يظهر ذلك في رواية «ورق الحائط الأصفر» لشارلوت بركنز جيلمان، فالساردة تحكي عن رغباتها تحت غطاء أسسه زوجها لها، وكذلك في رواية أخريلسوزان جلاسبيل «هيئة محلفين» وفيها تحكي امرأتان امرأة ثالثة من الإدانة في جريمة قتل، من خلال إيصال لغة النساء تحت رقابة القانون الغافلة، كما تؤسس جين أوستن في رواياتها صوتاً سردياً لا يعلن عن نفسه بوضوح، وكل واحد يستطيع قراءته من خلال رغبته الخاصة، ونفس هذا البناء المزدوج للصوت السردي نجده في رواية «تغييرات صغيرة» لمارج بيرس، إن السرديات الملائمة للنصوص النسائية - ومن ثم لكل النصوص - هي السرديات التي تعترف وتفسر تعددية الأصوات مثلما فعلت دراسة حديثة قام بها كل من جراسيلا رايس وميشيل أوين، لأن تعدد الأصوات ظاهرة موجودة في نصوص المرأة، وفي كثير من النصوص الأخرى..

ولو عدنا مع هذا الفهم لموضوع الصوت إلى الرسالة ذات النص المزدوج، فإن من السهل تحديد هذه السمات الشفوية التي تميز واحدا عن الآخر بفحص أشكال الإفراط التي قُلمت في العملية التشفيرية، إن الدلالة الأولى الأقل أهمية هي في امتزاج التكرار بالإفراط التي تستخدم بوصفها مصفة بعبارات الخضوع مثل عبارة «الذي هو في حالة انسجام معي» وعبارة «مع العواطف المنعشة للبهجة»، أما الدلالة الثانية الأكثر أهمية فهي التي تخلق مفاصل تركيبية تربط وتحول الكل تحويلاً نهائياً: سلاسل النفي التي يقلبها النص التحتي «إنني لم أجد سبباً واحداً للحسرة، إن زوجي بعيد عن أن يشبهه أحد، وحوش، زوجة، إن سلوكه في المعاملة.... لست لعبة، لم يقل لي مرة يجب أن تطيعي أوامري، أنا غير قادرة على أن أكون أكثر سعادة مما أنا عليه الآن».

إن النفي أكثر من مجرد رابط بين نصين، إنه وسيلة ينتج من خلالهما النصان نصاً ثالثاً، قصة، صوتاً ثالثاً، مستمعاً ثالثاً، لأن النفي يجعل الاحتفاء في النص السطحي بادعاء الساردة السعادة التي تعيش فيها غير ذات قيمة، بل تكشف كل جوانب النظام الاجتماعي، وفي الحقيقة ما الذي حاولت في النص السطحي أن ترسم صورة له في زواجها، ثم أرادت أن تمحوه في النص التحتي؟ إن كل عبارة نفي تمثل نقطة انطلاق من معيار اجتماعي معين، معيار تتحسر فيه العرائس على زواجهن، إن الأزواج وحوش، والنساء يعاملن على أنهن لعبة أو أنهن

عبدات، ولا يمكن التفكير في رغبات النساء: بكلمة أخرى يظهر النص السطحي من خلال ما ليس عبيه الزواج - المحيطات المرعبة التي تتوقعها الساردة من الزواج، وبينما يدين النص التحتي رجلاً واحداً، وتعول على قدرة امرأة واحدة، فإن الرسالة التحتية تدين المجتمع كله، عارضة - بوصفها نمطاً - الشروط التي يتضمنها النص التحتي حتى يكون فرديا، إن النص التحتي - عندئذ - يصبح مثالاً على النص السطحي، وليس نقيضاً له، ولا يكشف كلا النصين عن تعارض، بل عن حقائق مترابطة، وإنه من الملائم أنهما يلتقيان عند نقطة عدم الرضا في سطر واحد: السطر الأول الذي لا يتغير «لا أستطيع أن أرضى، صديقتي الأعز».

على ضوء هذه القراءة فإن لغة المرأة لا تصبح ببساطة حاملا ينشئ صوتا شرعيا (ذكوري سلطوي)، لكن لغة المرأة تصبح صوتا يُمارس من خلاله الأحكام الكونية على الممارسات البطريركية، إننا نجد هنا أن التصميم السطحي يصبح أكثر إدانة للخطاب من النص الذي يوهم أنه يحميه، إن النص المصمم للزوج يمحو النص التحتي (النص المصمم للموثوق بهم) لكن النص التحتي بالتالي يخلق قراءة جديدة للنص السطحي، ومن ثم يتخلق نص ثالث، إنني أرى أنه يُنتج من أجل متلق ثالث، هذا النص الثالث يتكون من خلال نص عام معروض، وهو النص الذي ظهر في المجلة، لكن متلقيه قارئ أدبي، إنه ليس ذكراً ساذجاً أو أختاً موثوقاً بها، إنه مسرود إليه عام غير متماه

مع أي جنس، يستطيع أن يرى ما وراء السياق الحالي للظروف التي كتب فيها الكاتب رسائله، وأن يقرأ خطاب النفي كغطاء للتحليل الثقافي، وهكذا فإن السياق الأدبي لهذا النص ينتج قراءة ثالثة ومختلفة تماما عن القراءات التي تمنح لقارئ خاص: الزوج أو الصديقة، وفي الوقت نفسه فإن معرفة النصين الآخرين، الدخول إلى النصوص الخاصة التي تفتح قراءة ثالثة هي ما يسميها جينيت النصية المبالغ فيها.

وحقيقة أن هذه الرسالة لها عدة مسرودين تجعلنا ندرك أهمية أن النص يمكن أن يحتوي على عدة مستويات سردية، وقد أسهم جيرار جينيت إسهاماً شديد الأهمية في تمييزه لمستويات القص diegetic الممكنة في النص المفرد، لأن السرد المفرد يمكن أن يغلق أو يولد سرداً آخر (خطاب الحكي) وتحدث جينيت عن المستوى الأبعد على أنه extradiegetic وعن السرد المندمج مع هذا المستوى على أنه intradiegetic، وعن المستوى السردي الثالث على أنه metadiegetic، وكما يقول جينيت فإن الساردين extradiegetic هم دائماً (المؤلف – السارد) الصوت السردي كما عند جين إير وجورج إليوت صوت الشخص الثالث، كما يحتلوا المستوى السردي نفسه، لكن لا ضرورة – كما جعل جينيت ذلك واضحاً – للربط بين السردية extradiegetic والجمهور العام، يمكن أن تكون الرسائل والمذكرات ذات ساردين extradiegetic، إن الساردين (metadiegetic) وintradiegetic كما في شخصية روشستر

عندما أخبر جين إير قصة بارثاماسون، وهما شخصيتان في رواية Middlemarch، وفي خطاب والتون - في رواية «فرانكنشتاين» - لأخته، ويكون هذا الخطاب سرداً extradiegetic، إن قصة «فرانكنشتاين» التي تقال لوالتون هي سرد intradiegetic، وقصة الوحش التي تحكى لفرانكنشتاين وتحصر داخل القصة التي يحكيها والتون هي سرد metadiegetic، وفكرة جينيت عن المستويات السردية تعطي أسلوباً دقيقاً في الحديث عن مثل هذه السرود المتضمنة، وتحدد هوية المسرود إليهم، وتصف الانتهاكات التي تحدث عند مستويات السرد مثلما نجد في رواية ديدرو «جاك القدري».

لكن جينيت نفسه يدرك أن المستوى السردي قد تم تبجيله أكثر من اللازم، وأنه في الحقيقة لم يأخذنا بعيداً، ففي «الخطاب الجديد» أوضح جينيت كم هو نسبي التمييز بين المستويات من خلال توليد مشهد خيالي يجلس فيه ثلاثة أشخاص: واحد يحكي فيه للآخرين قصة طويلة، ويبدأ فيها الحاكي «لزمن طويل تعودت أن أذهب إلى السرير مبكراً ...» ولو نظرنا إلى الرسالة من خلال مصطلحات جينيت فإننا يمكن أن نحددها على أنها إما أن تكون سارد extradiegetic أو أنها ببساطة منسق للصوت الذي يقدم الرسالة على أنها نموذج للإبداع الأنثوي، وتشرح كل من سياقها وشفراتها السردية للقراء في المجلة التي نشرت فيها، إن المستوى السردي للرسالة منسجم مع هذا القرار الاستهلالي، وويوجد كل من الرسالة

السطحية والنص التحتي على المستوى نفسه في حالة غير عادية من السرد diegetic المزدوج، وفكرة جينيت عن المستويات لا تسمح لنا أن نقول كثيراً عن الحالة السردية لهذا الخطاب لأنها تطبق فقط على العلاقات الداخلية بين أجزاء الخطاب، إنها لا تصف أي فعل سردي مفرد في ذاته، وهي تغلق النص عن أي اعتبارات خارجية وسياقية.

وكي أنجز تحليلاً أكثر اكتمالاً لمستوى السرد، فإنني أود أن أميز - كتحية لنظام جينيت - بين السرد العام والسرد الخاص، وأعني بالسرد العام السرد البسيط (ضمنياً أو صريحاً) موجه إلى مسرود إليه خارجي heterodiegetic عن العالم النصي، ويمكن أن يتساوى مع القراءة العامة، أما السرد الخاص، فعلى العكس فهو موجه إلى سارد مصمم بشكل واضح وموجود فقط داخل العالم النصي، ويستدعي السرد العام العلاقات المباشرة بين القارئ والمسرود إليه، وعلاقة القارئ بمؤلف الكتب غير الخيالية، بينما يبدو دخول القارئ في السرد الخاص غير المباشر كما لو أنه يأتي من خلال صورة الشخصية النصية، مثل هذا التمييز الذي يمتزج مع أفكار جينيت عن كل من مستوى السرد والشخصية سوف يكون مبرراً فيما يلي من تحليل.

إنني أضيف فكرة السرد الخاص والعام بوصفها تصنيفاً إضافياً يتلاءم خاصة مع دراسة نصوص النساء، لأنه بالنسبة للكاتبات - كما لاحظ ذلك النقد النسائي طويلاً - فإن التمييز

بين السياقات الخاصة والعامة مسألة حاسمة ومعقدة، وتقليدياً لايأخذ الحصار المضروب حول كتابات النساء شكل تحريم الكتابة في ذاتها، بل الكتابة لجمهور عام كما تعلق فرجينيا وولف «الرسائل لا تؤخذ في الحسبان، الرسائل خاصة ولا تزعج الكراهية الذكورية المدمرة للنساء»، وتأخذ ديل سبنسر هذا التمييز إلى مستوى أبعد حيث ترى أن أفكار العام والخاص لا تتعلق فقط بالسياق العام للإنتاج النصي، بل تتعلق أيضاً بالسياق الجنوسي، لأن الكتابة العامة تصبح مرادفة للكتابة للرجل ومن أجله، وتعلق سبنسر: إن ثنائية الذكر/ الأنثى والعام/ الخاص تصان من خلال السماح للنساء بالكتابة... لأنفسهن (المذكرات على سبيل المثال) وكتابة كل امرأة لأخرى في شكل رسائل، والقطع المصقولة والخطابات الأخلاقية والمقالات التي تهتم بأمور النساء وحتى الروايات التي تكتب من أجل النساء.... ولا يوجد تعارض في النظام البطريركي عندما تكتب النساء من أجل النساء، فهذا يظل في حدود المحيط النسوي الخاص، إن التعارض ينشأ عندما تكتب النساء للرجال.

تعكس رسالة العروس صيغة سبندر، وتتوسع فيها توسعاً مهما/ إن المستوى العام الوحيد في السرد هنا هو الرسالة التي تظهر في المجلة بوصفها معروضاً display لرسائل متبادلة، وارتباطا بهذا المستوى تصبح الرسالة نفسها نصاً خاصاً مصمما للقراءة الخاصة، أما الرسالة السطحية، فإنها تهدف من خلال ساردها إلى أن تكون نصاً عاماً بصورة بارزة في

علاقته بالنص التحتي الذي هو نص خاص، وهو نص تأمل صاحبته ألا يتاح للعام الذي هو زوجها، وبمصطلحات السارد الشخصي، فإن النص العام مصمم حقيقة لرجل، وأما النص الخاص (الذي هو نص سري) فهو مصمم لصديقة، عندئذ يجب علينا أن نعيد تحديد التمييز البسيط للخاص والعام لخلق فئة يكون السرد فيها خاصاً، لكنه يصمم كي يقرؤه شخص ليس هو المسرود إليه الذي صمم من أجله، إنني أسمي هذا الفعل السردي نصف الخاص Semi-private act، وللتوسع في اعتبار أن الرسالة السطحية عامة في شكل من الأشكال، فإنها تصوغ أسلوبا صياغة درامية يكون فيه الخطاب العام للنساء ملوثا من قبل الرقابة الخارجية أو الداخلية عليه، وهذا يساعد بالتالي على تفسير اختيار النساء تاريخياً للأشكال الخاصة من السرد أكثر من الرجال، أشكال خاصة مثل: الرسالة، اليوميات، المذكرات التي تخاطب شخصاً واحداً أكثر من اختيارهن الأشكال التي تخاطب القراء عموماً، ولماذا تكون السرود العامة والخاصة التي تكتبها النساء تقدم استراتيجيات سردية مختلفة،والفكرة يمكن أن تطبق بشكل مثمر على نصوص يكون فيها المستوى السردي غير واضح مثل نص «ورق الحائط الأصفر» ونص كريك «حياة للحياة» التي يبدو أنها تتضمن مسروداً إليه، بينما توهم ظاهرياً أنها مكتوبة بوصفها مذكرات خاصة.

وتطبيق التمييز بين الخاص والعام على النصوص الأدبية

يتطلب منا من التفكير بشكل أكثر تعقيداً في ثنائية الجنوسة التي مستها سبندر في الخطاب العام والخاص، وهنا مرة أخرى فإن الرسالة موحية لأنه إذا كان تحليلي مقنعاً في اقتراح وجود نص ثالث متاح فقط للقارئ الذي قرأ النصين الأول والثاني، وقرأ على ضوء الفهم المحدد لكل من النساء والنصية، عندئذ فإن النص العام الذي يتم توجيهه من خلال سارد خارجي أو موجه لأي شخص هو نص أكثر خفاء، صعب في رؤيته، ولا شيء يشير إلى وجوده إلا نفسه، وهو يتطلب قارئاً يجلب إليه أنواعاً خاصة من المعرفة، وحيث إن القراءة المثالية عند المستوى العام من السرد تصبح ممكنة، فإن الرسالة تعرض على أنها نص معروض وتهرب من فيها تداعيات الجنوسة في البنية الأصلية للسرد intradiegetic (حيث يبدو العام = الذكر والخاص = الأنثى) مقترحا نموذجا للقراءة (كامرأة) التي تشمل مشكلة الجنس sex، لكنها لا تتحدد من خلالها، وبالمثل عندما تكتب النساء روايات تستخدم أشكال السرد الخاصة، فإنهن مع ذلك يكتبن للعام، وهذا العام لا يمكن أن ينقسم كلية في مصطلحات الجنوسة، كيف يتعامل الكتاب الأفراد مع هذا السياق المعقد للجنوسة والعمومية؟ إن ذلك ينشئ منطقة أخرى مهمة للبحث.

إن الخلاف بين صياغة جينيت للمستويات السردية وصياغتي تبين – كما آمل – الخلاف بين المعالجات الشكلية المحضة والمعالجات السياقية للمعنى في السرد، وكما فهمتُ

نظرية الفعل الكلامي فإن الوحدة الصغرى في الخطاب ليست هي الجملة، بل هي إنتاج الجملة في سياق محدد، فكذلك نوع السرديات - كما أرى يجب أن يفهم في أن الوحدة السردية الصغرى هي السرد بوصفه منتجاً، في حالة الرسالة التي ظهرت في المجلة ترتبط مشكلات السياق ارتباطاً قوياً بالاحتمالات التفسيرية، لأن هناك قراءات مختلفة تظهر للخطاب اعتمادا على طريقة التعامل معه، فهل هو وثيقة تاريخية، أو نص مكتوب بتأن من أجل النشر؟ وإذا كان هو الاحتمال الأخير، فهل هو تقليد أو سخرية، وإذا كان النص وثيقة حقيقية، فهل كتبت الرسالة امرأة تعيسة وصلت بطريقة ما إلى المجلة، ويصبح النص حينئذ دليلاً تاريخياً مهما على الطريقة التي تكتب بها النساء تحت الرقابة، ولو كان النص منشأ بوصفه محاكاة imitation، فإنه يقف دليلاً على إدراك الرقابة إذا لم يكن حقيقة تاريخية، لكن الرسالة يمكن أن تكون تقليدا فيه مفارقة للأسلوب الأنثوي، وفي الحقيقة تشكل الرسائل السياق العام باحتمال مفيد، إن شكل «الرسالة» ارتبط تاريخياً بالنساء، وأصبح التفكير في الرسالة على أنها أسلوب النساء، أسلوب يتسم باللافنية والتسرع ونقص الرؤية، هذا الأسلوب في علاقته الذي ارتبط بنمط الرسائل، ولو كانت الرسالة حقاً نصاً معروضاً، فإنها تعرض الإبداع الأنثوي وحيله الذكية التي تكتشفها النساء للالتفاف حول الرقابة، كما تعرض أيضا لقدرة المرأة على خدمة الأشكال الأدبية والتصميم الأكثر

اتساعا للسخرية من الافتراضات حول الأسلوب الرسائلي النسوي عديم الفن، أو لكشف أن المرأة متساوية مع الرجل في القدرات العقلية، ولو كانت الرسالة مكتوبة من خلال كاتبتها الخاصة، فإنها تمدنا أيضاً برؤية آمنة لنقد السيطرة الذكورية، لأن الناشر ليس مسؤولاً عن النص الخاص

والتعقيدات البلاغية في الخطاب تذكرنا بأن المعنى السردي هو أيضا وظيفة للظروف السردية، فالسرديات لا تمنح أبدا لغة مقبولة يمكن من خلالها التمييز بين السياقات البلاغية، والنقد النسوي في اهتمامه بمشكلات الأصالة والإبداع ربما يجد ذلك صعباً حتى في الحديث عن نص ليس محددا في أصله، وربما تعترف السرديات النسوية بوجود نصوص متعددة، كل واحدة منها تتكون من خلال ظروف بلاغية ما، إن القول إن هذه المشكلات تحدد المعنى اللصيق بالسرد، فإن ذلك يعني أن هذه المشكلات هي مشكلات السرديات.

والمشكلة الأخيرة التي سوف أعالجها هنا هي مشكلة الحبكة، وبالمصطلحات التقليدية فإن النص السطحي – الذي كتبته المؤلفة لزوجها – يكاد يحتوي على حبكة، ويمكن أن يرى المرء بالطبع أنه ليس سردياً على الإطلاق، فلا يوجد زمن فعلي مفرد في النص، وكل محمول مستقل في حالة ركود وتكرار داخل النص، وكل الأفعال التي يتضمنها النص تسبق بلحظة سردية.

العنصر الأخير في مناقشتي للخلاف بين رسالتي العروس (مسألة القصة أو الحبكة)، وسوف أعالجها معالجة عامة هنا، لأنها تقع خارج دائرة خبرتي، وبالمصطلحات التقليدية فإن النص السطحي - الذي كتبته المؤلفة لزوجها - يكاد يحتوي على حبكة، ويمكن أن يراه المرء بالطبع نصاً غير سردي على الإطلاق، فلا يوجد زمن فعلي مفرد في النص، وكل محمول مستقل، في حالة ركود وتكرار داخل النص، وكل الأفعال التي يتضمنها النص تُسبق بلحظة سردية، ثم إن كل الصراعات تتحل من خلال زمن الكتابة، وهذه هي الفجوة بين التوقعات والواقع، إنها لا تتحل من خلال أفعال البطلة على الإطلاق، ويتم تصفية أفكار الحبكة والشخصية من خلال مثل هذه البنية التي يكون فيها الفاعل هو نفسه المتلقي، والتي لا شيء فيها يُحدث إشباعاً يصنع الحبكة التي تحددها السرديات، وعلى الرغم من أن المرء يمكن أن يرى هذا الركود بوصفه أساساً لحبكة تُترك لمخيلة القارئ، فإن النص السطحي يرفض احتمالية الحبكة «إنني غير قادرة على أن أكون أكثر سعادة».

وهكذا يخلق النص الأول ركوداً في الحوادث والشخصيات: أنشودة رعوية من الانسجام بين الزوج والصديقة المخلصة والعاشق الأنيق، كل الشخصيات - إلا البطلة - يتحدون في كل نموذجي، لكن النص التحتي يقدم عناصر لحبكة محتملة، إننا هنا أمام مثلث مكتمل: الزوج، العاشق، الزوجة الوفية، وفيه

تكون الحاجة إلى صديقة أمراً منطقياً، والحبكة في هذا النص التحتي ذات طابع تقليدي بحت: الزوج السكير، والعمة غير المتزوجة الشريرة، والعاشق الأنيق، وهنا فإن التوقعات تُستبعد من القصة التي تظهر، بينما يبقى حادث وحيد «إن حبيبي الأنيق السابق قد عاد «تقول الساردة» ربما أمتلكه مرة أخرى» عارفة أنه لا توجد إمكانية حقيقية للتغيير.

هل يمكن التحدث سرديا عن الحبكة، أو حتى عن القصة في هاتين الرسالتين؟ أو هل ندين ببساطة التعريفات السلبية للاحبكة أو للقصة التي بدون حبكة؟ إن السرديات غنية في جهودها في تثبيت الحديث عن طبيعة الحبكة، إن صياغات بروب وبريموند وتودوروف وكوستيلو وبافيل وبرينس، كل هؤلاء قدموا أساليب مفيدة للحديث عن عدد كبير من النصوص - تقريبا كل النصوص «خاصة نصوص ما قبل الحداثة» - لكن المخطط يفشل في حالة هذه الرسالة، فعلى الرغم من أن النص التحتي يصنف بوصفه أفعالا من السذاجة على سبيل المثال، فإن المرء لا يستطيع أن يقول كما قال بروب عن حكاياته الشعبية: إن كل فعل جديد ساذج، وكل نقص جديد يخلق حركة جديدة، ذلك ممكن وفق قوانينه الأدبية، أما هنا فلا، لأن أفعال الأبطال تؤسس أفعالا نصية تتكون من وحدات المشاركة والإنجاز، أو المشاكل والحلول التي تفترضها بنية الحبكة - طبقاً لمنظري السرديات -. وهؤلاء يفترضون في الحبكة التي تؤسسها كتبة المرأة قوة وإمكانية لا تنسجم مع تجربة المرأة

لا تاريخياً ولا نصياً، ولا حتى مع رغباتها الخاصة، إن ناقدة راديكالية مثل ماريا برور ترى أن الحبكة تُفهم على أنها «خطاب للرغبة الذكورية يعيد تفسير نفسه من خلال سرد المغامرات والمشاريع والغزو» خطاب الرغبة الانفصالي المهيمن.

وإذا لم تكن الأفكار السردية المعيارية عن الحبكة ملائمة لوصف نصوص المرأة، فإننا في حاجة إلى مراجعة لنظريات الحبكة لسبب واحد لاحظته كاثرين رابوزي «أن وجود النساء غير مصاغ قصصياً»، كما أن تجربة النساء – كما تقول دونوفان – عندما توضع في مواجهة الحبكة الذكورية تبدو راكدة، وفي حالة انتظار، إنها لا تبدو في حالة تقدم أو توجه نحو الحوادث التي تصنعها بالتوالي، أو تصل بها إلى الذروة كما في حالة الحبكة الذكورية التقليدية، هذا النص يمكن أن يتحدد على أنه نص بلا حبكة، كما أن هناك نصوصاً أخرى بلا حبكة، وهي تتكون من خلال محاولات النساء صنع حبكة تجعل لعالمهم معنى، إن الحديث المتكرر من دارسي الكتاب النسائية عن اللاحبكة يعني أن هناك شيئا خطأ في أفكار الحبكة التي جاءت بها مورفولوجيا بروب، ربما تكون السرديات مخطئة في محاولتها الوصول إلى تعريف متفرد وتوصيف للحبكة، ويمكن أن تعلمنا سرديات النساء وإنجازات نصوصهن كثيراً في القرن العشرين لو استطعنا إيجاد لغة تصف حبكاتهن بمصطلحات إيجابية وليست سلبية.

هناك مستوى آخر من الحبكة تقدمه لنا الرسالة التي نبحثها، فهناك في الحقيقة تتابعا من التوقعات والإنجازات ينشئها النص، وهي تقع في فعل الكتابة، وفي حالة كل من الرسالتين سواء كانت حياة الساردة سعيدة أو تعيسة، فالذي لا يجعلها راضية بدونه هو ببساط الحكي - السرد نفسه، ويصبح فعل الكتابة إنجاز للرغبة، ويصبح الحكي هو الفعل المسند الوحيد كما لو أن الحكي هو حل للأمر في نفسه، إن الحكي والتاريخ متقاربان، وليس عنصرين منفصلين، ولذلك يصبح الحكي متكاملاً مع إخراج القصة، ولا يصبح الاتصال والفهم وكونك مفهوماً مجرد موضوع للسرد، بل يصبح الفعل الذي يستطيع تحويل بعض أشكال العالم المسرود، في هذا العالم حيث يصبح الانتظار والكسل والتلقي والهيمنة والفعل هي الإمكانية الأقل، فإن الفعل السردي يصبح مصدراً للإمكانية، إن ما يحدث في الرسالة عندئذ أن الرغبة في سعادة الآخرين تحل محل إمكانية التغيير في حياة المرء الخاصة، وتكون تجربة الكاتبة في هذه الحالة (سواء أكانت إيجابية أو سلبية) مثيرة لقصة القارئ الخاصة، وهكذا تصبح الصديقة الحميمة مشاركاً نشيطاً في السرد، وكذلك في الحبكة نفسها، وهكذا تقدم الرسالة حبكة وراء السرد النسائي عديم الحبكة، الحبكة المدمرة للمشاركة في تجربة كي تكمل حياة المستمع قصة المتكلم، إنني متلهفة أن تتحدث السرديات عن هذا التقاطع لحبكة السرد مع حبكة القصة.

إن تحليلي لهذه الرسالة المشفرة يرى أن الأشكال السردية التي تؤسس للشعرية يمكن فحصها وتحديدها، والنظرية الشاملة للصوت (السردي) سوف تطور إطاراً لوصف العناصر التي تؤسس تعدد الأصوات، وسوف تصوغ نظرية لغوية للنغمة السردية، والالتفات إلى السياق البلاغي للسرد (حالته التوليدية أو مستواه العام أو الخاص في السرد) سوف يفهم فيه على أنه تحديد مهم للمعنى السردي، وسوف يعيد منظرو الحبكة والقصة البحث كي يجدوا خيارات لفكرة الحبكة ككسب نشيط، أو حل، ولدمج الحبكة التي ربما تتولد من خلال العلاقة بين السارد والمسرود إليه، وبمجرد أن يصبح واضحاً أن بعض النصوص النسائية لا تستطيع أن تتلاءم مع السرديات الشكلية التقليدية، فإننا سوف نبدأ في رؤية أن النصوص الأخرى بالمثل (نصوص ما بعد الحداثة، ونصوص الكتاب الأسيويين والأفارقة) ربما تحتاج إلى إعادة تفسير، وكما أعتقد فإن مثل هذه السرديات الواسعة فقط هي التي يمكن أن تنجز الوعد الذي عبر عنه جيرالد بريتني في نهاية كتابه «السرديات» في أن السرديات يمكن أن تساعدنا على فهم كينونة الوجود البشري.



المرأة والنقد الأدبي

تيري كاسل

Terry Castle

ترجمة شكري مجاهد

هل للمرأة حق النقد؟ كان المتعارف عليه، خلال القرن الثامن عشر، أن الحكم الأدبي كان – أو ينبغي أن يكون – حكراً على الرجال. فكانت المرأة التي تعلن آراءها الأدبية أمام الناس كأنما تعرض حماقتها أو وقاحتها. فالنساء، حسبما يقول *جوناثان سويفت Jonathan Swift* «جنس عقيم الحكم، وكأنهن الصدى، يجدن سعادتهن في تكرار صخب منفر، أكثر مما

يجدنها في تغريد العندليب»[1]. أما *هنري فيلدنج* *Henry Fielding*، الذي يؤدي دور «الرقيب» في «إمبراطورية الأدب العظمى»، يحظر، في صحيفة كوفنت جاردن Covent – Garden Journal على كل «سيدة راقية» أن تدخل «عالم النقد السامي». ويقول فيلدنج في اشمئزاز إن «المرأة لا تتحدث إلا لغة نقدية ركيكة، لغة غريبة دارجة، بها تكرار إلى حد الملل، تحتوي على عبارات مثل «محتوى كئيب»، «محتوى ضعيف»، «محتوى كريه»، «محتوى قذر»... وهكذا. إن النساء قراصنة «قوطيين» في جمهورية الأدب يسلبن السلطة دون معرفة كلمة واحدة من القوانين القديمة، والدستور الأصلي لهذه الجماعة التي يدعين العضوية فيها»[2]. وفي خمسينات القرن الثامن عشر، تبادل *أوليفر جولدسميث* *Oliver Goldsmith* و*توبياز سموليت* *Tobias Smollet* الأدوار في سب *إيزابيلا جريفث* *Isabella Griffiths* زوجة *رالف جريفث* *Ralph Griffiths* عندما تجاسرت وقامت بتنقيح أعمال *جولد سميث*، ونشرت مقالات نقدية باسمها في المجلة التي كان يصدرها زوجها بعنوان *مراجعات شهرية* *Monthly Review*. فيفتخر سموليت بأن صحيفته *المراجعات النقدية* *The Critical Review* تخلو من سرقات «عجائز» مثل جريفث، التي يتجاهلها باشمئزاز جنسي صريح، باعتبار أنها «ناقدة شمطاء»[3]. وفي عام 1769، عندما نشرت *إليزابيث مونتاجو* *Elizabeth Montagu* عملها النقدي الوحيد عبقرية *شكسبير وكتاباته* *The Writings and Genius*

of Shakespeare، أعرب *جيمس بوزويل* *James Boswell* عن قلقه من مشاعر الاستياء التي قد تثيرها امرأة «تقحم نفسها في عالم النقد»، وكان حريصاً على الدفاع عن أستاذه صامويل جونسون *Samuel Johnson* ضد اتهامه بالتحامل على غريمته مدعية الثقافة. لكن نفور *جونسون* من «أمازونيات»(*) القلم المعاصرات له لم يكن خافياً دون شك؛ ففي أحد أحاديثه يقول: أنا مغرم جداً بصحبة النساء، أحب جمالهن، وأحب رقتهن، وأحب حيويتهن، وكذلك أحب صمتهن». فالمرأة تصبح ألطف، في رأي *جونسون*، عندما «تمسك لسانها»[4].

في مواجهة هذا الازدراء القاسي، لا عجب أن كثيراً من كاتبات القرن الثامن عشر، وفيهن من نشرت أعمالاً نقدية – كانت قد داخلتهن شكوك مؤلمة في قدراتهن على التذوق والتمييز. ففي السنوات الأولى من حياتها الزوجية، قامت *ماري ورتلي مونتاجو* *Mary Wortley Montagu* (بناءً على طلب زوجها الذي لم يكن يريد إلا أن يلهيها عن آلام الحمل) بكتابة مقالة نقدية مطولة عن الحبكة والأسلوب في مأساة *أديسون* *Addison* *كاتو* *Cato* (التي لم تكن قد عرضت بعد). ولقد انبهر أديسون بملاحظاتها النقدية التي اتسمت بالدقة واللماحية؛ لدرجة أنه أعاد مراجعة المسرحية في ضوء اقتراحاتها. وعلى الرغم من هذا الامتحان الضمني، أحست *مونتاجو* أنها مضطرة للاعتذار عن أنها تولت مهمة «أعلى كثيراً من قدراتها». ففي رسالة منها لزوجها ترجوه أن يذكر أنها إنما فعلت ذلك بناءً على

«نصيحته». أما المقالة نفسها (التي لم تنشر أبداً بناءً على طلب *أديسون*) فتتصدرها عبارة تقلل فيها *مونتاجو* من نفسها: «كتبت هذه المقالة نزولاً على رغبة السيد ورتلي *Wortly*، ومنع نشرها نزولاً على رغبة السيد *أديسون*»(5).

وفي مفارقة أكبر، نجد حالة من احتقار الذات حدثت في أواخر القرن، إذ كانت الكاتبة التربوية *هنّا مور* *Hannah More* (التي كتبت أيضاً رسالة في المسرح) ترى أن النساء لسن مؤهلات عضوياً للتفكير النقدي. فقد كتبت في *تحفظات على النظام الحديث في تعليم المرأة* *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799). أن النساء «بطبيعتهن أقرب إلى الحساسية الوجدانية منها إلى الحساسية النقدية؛ فإنهن يقرأن ويسمعن بروح نقدية أقل من الرجال، دون أن تكون لديهن اليقظة اللازمة لاكتشاف الأخطاء. فكل غرضهن هو التعلم من النص، ولا تكاد النساء يملكن الصلابة الضرورية التي لا تكتسب إلا بمغالبة الكتب التي تموج بآراء متباينة؛ بل إنهن أميل للاستغراق في الكتب التي تنمي مشاعر الولاء والإخلاص، أكثر من تلك التي توقظ روح الشك والارتياب». وتسلم مور بامتلاك المرأة القارئة «دقة الفهم وسرعته» و«تغلغل فطري» إلى أعماق الشخصيات. غير أن هذه الملكات انفعالية، تشبه «ما تملكه بعض الحيوانات المسالمة من أعضاء رقيقة حساسة». وهبتها إياها العناية الإلهية، «بوصفها شكلاً من أشكال الحماية الطبيعية تحذرها من اقتراب الخطر». فالنساء يفتقرن إلى

«الكلية العقلية» اللازمة للحكم النقدي، كما أن نصيبهن ضئيل من ملكة لا غناء عنها وهي «مقارنة الأفكار وجمعها وتحليلها والتمييز بينها»(6).

ربما نحتاج دراسة منفصلة لنفسر بدقة لماذا كان احتمال ظهور ناقدات كان يثير هذا القدر من القلق، لدى أهل النقد في القرن الثامن عشر. كانت المخاوف من تمرد النساء، التي مردها العداء الذكوري التقليدي، مسؤولة عن ذلك جزئياً. فالمرأة التي تتولى سلطة في «جمهورية الأدب» العظمى (طبقاً لمصطلح فيلدنج السياسي) ستتشجع على ممارسة ملكاتها النقدية في العالم الكبير، خارج نطاق الأدب. إن المحرم الثقافي الراسخ taboo ضد نقد المرأة للأدباء الرجال بصفة خاصة - وهو تحامل مازال يؤثر على الممارسة النقدية حتى يومنا هذا - قد يكون مدفوعاً بعوامل قلق ذكورية أعمق تجاه أحكام «أمازونية» يخشى أن تطلقها الناقدات المتحررات.

وفي الوقت ذاته، كانت الكاتبات (لأي نوع من الكتابة) يمثلن قوة جديدة مقلقة في سوق الأدب للقرن الثامن عشر. وقد كان الترتيب التقليدي أن تمنح النساء دوراً رمزياً في الإنتاج الأدبي: ففي صيغ البلاغة الكلاسيكية عبر التاريخ، تدين العبقرية الشعرية الذكورية بانطلاقتها إلى الوحي المستمد من ربات الشعر. أما النساء الحقيقيات، بالمفهوم القديم السائد، لا يفترض أن تمسك أصابعهن بقلم. وفي القرن السابع عشر،

ارتفعت أصوات بعض أنصار حقوق المرأة ترفض هذا الاستبعاد. فقد كانت باتسوا ماكين Bathsua Makin (1612؟ – 1674؟) ترى أن مجرد الاعتقاد في ربات الشعر يثبت أن النساء كن ومازلن قادرات على الإبداع في الكتابة بأنفسهن. فقد كتبت، في عام 1673، أن الفنون كانت تمثل على «هيئة أشكال نسائية»، وأن النساء كن «المبدعات» الحقيقيات لهذه الفنون، و«الناشرات» الأول لها في التاريخ القديم. «*فمنيرفا* وربات الشعر التسع كن نساءً معروفات بالعلم في حياتهن؛ حتى عبدهن الناس بعد وفاتهن»[7]. وغيرهن من النساء، كن على الدرجة نفسها من الشهرة في عصرهن، ابتدعن الأشكال الشعرية: «فما كان للأخوات سيبل Sybil أن يبدعن الشعر البطولي، ولا للشاعرة *صافو Sappho*[*] أن تبدع الجنس الشعري الذي يحمل اسمها، لو كن أميات»[8]. فقد حان الوقت، كما تقول *ماكين*، لأن تسعى لاستعادة ريادتهن في «فنون» الحضارة و«لغاتها».

وقد بدأ تحقق أمنية *ماكين* جزئياً مع نهاية القرن السابع عشر؛ إذ بدأت نسبة تعليم النساء تزداد ببطء، لكن بشكل ملحوظ. مع انحسار رعاية الأمراء للأدب، واكتساب النشاط الأدبي بعداً تجارياً في جميع أنحاء أوروبا الغربية؛ زاد، عن ذي قبل، عدد النساء اللاتي يمارسن الكتابة ويتقاضين عنها أجراً. ومع بداية القرن الثامن عشر، في لندن (وبعد ذلك في باريس وأمستردام وبرلين) بدأ ظهور تجمع فئة ثقافية من المهتمات

بالأدب – أو طبقة جديدة من «اللاهيات بالقلم» – بينهن روائيات ومحررات وصحفيات دخيلات وناشرات، وما إلى ذلك، وكان وجود هذه الفئة يتنامى. وتحت ضغط المنافسة غير المتوقعة مع الغريمات الوافدات غير المرحب بهن، كانت استجابة المؤسسة الأدبية الذكورية تتسم بالانزعاج والرفض. والأرجح أن العداوة التي تغذي الهجوم على الناقدات لا تنبع من اختلاف الجنس فقط؛ بل من شعور قوي بالغيرة المهنية؛ ومن هنا يصور أصحاب المذهب التقليدي المرأة الناقدة، على أنها مثال صارخ للتطلعات الأدبية النسائية الجديدة والمفرطة. فقد كان من السهل عليهم أن يجعلوا منها رمزاً للتطلع غير المشروع للسلطة. مما يدل على وجود توترات جنسية عميقة في ثقافة وفكر القرن الثامن عشر، أن *سويفت* يرجع انهيار القيم الجمالية التقليدية إلى تأنيث الذوق المعاصر له؛ وذلك في حملته ضد فساد التعليم في كتابه معركة الكتب The battle of the Books (1704). فقد خلق هذا الكاتب الساخر عالماً رمزياً كابوسياً، تجسد فيه ربة النقد الشريرة صورة أنثى ثائرة بشعة المنظر، تحكم أبناءها المحدثين حكماً فوضوياً، وهم يرضعون فظاظتها وقذارتها:

> إنها تسكن على قمة جبل جليدي في نوفا زمبلا، هناك تجد مومس *Momus*(*) راقدة في كهفها، فوق الغنم، وهي عدد لا يحصى من أشلاء الكتب التي شرعت في افتراسها. عن يمينها جلس الجهل، وهو أبوها وزوجها، وقد كف بصره من

الهرم. وعن شمالها الكبر وهو أمها وقد كستها بقصاصات الأوراق التي مزقتها بنفسها. وكانت أختها «عناد» حاضرة، خفيفة الحركة، ملثمة، متحجرة العقل؛ مع ذلك متقلبة، ديدنها التبدل. ويلعب حولها عيالها «صخب» و«تطاول» و«غباوة» و«غرور» و«غفلة» و«تحزلق» و«وقاحة». أما .... نفسها فكانت لها مخالب كالقط، ورأسها وأذناها وصوتها يشبهون الحمار: برزت أسنانها للأمام، وغارت عيناها كأنما كانت تنظر لنفسها فقط. كان غذاؤها التقيحات التي تتدفق من جسمها، وكان طحالها ضخم وقد برز وكأنه حلمة ثدي قوية. ذلك غير النتوءات التي تأخذ شكل الحلمات حيث توجد مجموعة من الوحوش القبيحة تمتصها بنهم. أما الأمر الذي يصعب تخيله فهو أن حجم الطحال ينمو أسرع مما يمكن للامتصاص أن يزيله.

هل يمكن أن نتصور صورة أفظع من ذلك لنقد يقرع طبول الحرب، وتغذيه الكراهية للنساء[9].

فمثل هذه الكراهية العنيفة بلا شك صرفت العديد من الأدبيات عن مجرد محاولة الاشتغال بالنقد. لكن حتى في حالة النساء اللاتي قدمن بالفعل كتابات نقدية، وبخاصة فيما بين عامي (1720-1780)، لا يملك المرء إلا أن يلاحظ أن أعمالهن تحوي دائماً آثار تشويه أحدثه التحامل الثقافي. منها الوعي المفرط بالذات، وهو الذي ينعكس في إبراز المؤلفة للهجة الاعتذارية أو الحط من الذات، وهذا يصم الكتابات النقدية النسائية في القرن الثامن عشر. ولقد لاحظت *فرانسيس بروك*

Frances Brooke في تقديمها لمراجعاتها المسرحية ومقالاتها النقدية في كتاب *العانس The Old Maid* في عام 1755، بلهجة اعتذارية، أن هذه الكتابات يمكن أن تبدو «محاولة غريبة على امرأة». وفي تصديرها لدراستها عن *شكسبير* والتي ترجع لعام 1769، أقرت *إليزابيث مونتاجو* «بتفوق مواهب وثقافة» محرري ونقاد *شكسبير* من الرجال. وتبرأت من أي محاولة من جانبها لتصحيح أي نصوص لهذا الأديب الشهير. حتى الكاتبة المعروفة بصراحتها *ماري جين ريكوبوني Marie - Jeanne Riccoboni*، عند شروعها فيما كان سيتطور إلى مناظرة شهيرة بالرسائل مع *كوديرلوس دو لاكلوس Choderlos de Laclos* عن روايته *Le Liaisons dangereuisees*، تنازلت عن أي حق لنقد لاكلوس بوصفها أديبة مثله، وقالت إن رواياتها شخصياً لم تكن سوى «كلام فارغ» فلم تستطع الحكم على أعماله، بوصفها امرأة، إلا بكل حياء. وفي السياق نفسه، ثمة موضوعات وقضايا معينة تتكرر في النقد النسائي. على سبيل المثال، أنهن يبدين اهتماماً شديداً بالجوانب الأخلاقية للأعمال الأدبية؛ مما يشير إلى إحساس عميق بعدم الثقة في الذات. إذ عوضت الناقدات إحساسهن العميق بعدم الأمان المهني عن طريق الاهتمام المبالغ فيه بقدر الورع – الموجود أو غير الموجود – في الأعمال التي كن يقمن بفحصها. ومنذ *إليزا هايوود Eliza Haywood*، ومن بعدها، جعلت الناقدات في القرن الثامن عشر من الالتزام الخلقي عقيدة تقدس، وظل هذا الوضع قائماً حتى نهاية

القرن. ومع ظهور شخصيات أدبية كاريزمية مثل *جيرمين دي ستايل* *Germaine de Stäel* و*استيفاني دي جينيليه* *Stephanie de Genlis* في فرنسا، أو *ماري وولستونكرافت* *Mary Wollstoncraft* و*إليزابيث إنتشبولد* *Elizabeth Inchbold* في إنجلترا، بدأت تظهر صورة أكثر حرية للناقدات – وهي صورة المرأة الواثقة في قدرتها العقلية بقدر يكفي لإصدار حكم على الأعمال العظيمة الماضية والمعاصرة، دون تردد زائد.

ومع هذه المعوقات، ما نوع النقد الذي قدمته النساء بالفعل؟ لقد استعملت الناقدات مجموعة متنوعة من الصيغ البلاغية، التي تعكس تنوع السياقات التي كانت عملية ممارسة النقد عموماً تسعى إليها في تلك الفترة، والتي لم تكن قد تحددت بعد في اصطلاحات مهنية أو أكاديمية محددة. فقد عمل نقاد القرن الثامن عشر، بصفة عامة، في خليط من الأساليب والأجناس الأدبية. وكانت المقالة النقدية التقليدية، ونموذجها الأمثل مقالة في *القصص* *On Fiction* *لصامويل جونسون* المنشورة في مجلة *رامبلر* *Rambler*، أو مقالة *تأملات في الكتابة الأدبية الأصيلة* *Conjectures on Original Composition* *لإدوارد ينج* *Edward Young* صيغة واحدة من صيغ عديدة في ذلك الوقت. فكان التصدير والإهداء والخاتمة والرسائل اللغوية والترجمات والمراجعات النقدية وكتب المختارات الأدبية والسير في شكل مذكرات والرسائل الشخصية والأعمال الأدبية نفسها (من ذلك ملاحظات *أوستن*

Austen علـى فـن الـرواية داخـل نـص روايتـها *Northanger Abbey*)، كانت كلها تمثل سياقات تتيح للخطاب النقدي أن يزدهر خلالها.

كان مـن الأساليب والأجناس الأدبيـة ما هو أيسر من غيره وأكثر شيوعاً؛ وبصفة عامة، كانت الأشكال النقدية الرصينة المتخصصة – مثل الرسالة الفلسفية والحوار العلمي والرسالة الشعرية عالية الثقافة – أقل انتشاراً بين النساء عن غيرها من الصيغ المحددة وأسباب هذا واضحة. فبسبب التعليم المعيب للنساء في تلك الفترة، كان نادراً ما تتكون لدى النساء خلفية في الأدب واللغات الكلاسيكية الضرورية للمشاركة في المناقشات واسعة الثقافة، والمناظرات التي تتناول أمور فقه اللغة مثلاً. على الرغم من أنه حتى في هذا الميدان يجدر ملاحظة أن هناك استثناء لبضعة نساء نجحن في ترك علامة بارزة. فقد كانت السيدة الهولندية المثقفة *آنا ماريا فان شورمان* *Anna Maria Van Schurman* في القرن السابع عشر (1607-1678)، والمعروفة لمعاصريها بلقب «نجمة أوتريخت»، وكانت تشتهر عبر أوروبا بإنجازاتها اللغوية غير العادية – فإلى جانب تعلمها كل اللغات الحديثة، علمت نفسها العبرية، واليونانية، واللاتينية، والعربية، والكلدانية، والسيريانية، والأثيوبية، كما ألفت بحثاً في قواعد عدة لغات – وقد ألهمت أعمالها الفذة عدداً من باحثات القرن الثامن عشر. فباحثة الآداب الكلاسيكية الشهيرة *آن ليفيفر داسيه* *Anne Lefevre*

Dacier (1654-1720) على سبيل المثال، قامت بترجمة الإلياذة والأوديسا إلى الفرنسية عام *1711*، كما شاركت مشاركة قوية في (المعركة بين القدماء والمحدثين querelle des Anciens et des Modernes) وذلك بنشر (*Homere defendu contre L'Apologie du R. P. Hardouin; ou suite des causes de la corruption du goust* عام *1716*. (وقد اشتهرت ترجماتها اليونانية لدرجة أن *فيلدنج* نفسه بعد نحو ثلاثين سنة من وفاتها، قدم التقدير والثناء «للسيدة *داسيه*» العظيمة في روايته توم جونز *Tom Jones*)(10) وكانت الإنجليزية المعاصرة لها *إليزابيث إلستوب Elizabeth Elstob* (*1683-1756*) يطلق عليها أحياناً «الربة الساكسونية الملهمة» *Saxson Muse*(*) من الباحثات المميزات كذلك: فبعد ترجمة كتاب *إيلفريك Aelfric* *محاضرة إنجليزية ساكسونية في يوم ميلاد سان جريجوري English-Saxson Homily On the Birthday of St. Gregory* (1709)، أصدرت أول كتاب في القواعد النحوية الإنجليزية الأنجلوساكسونية *مبادئ القواعد النحوية للغة الإنجليزية الأنجلوساكسونية... مع دفاع عن دراسة الثقافات الشمالية القديمة* **Rudiments of Grammar for the English-Saxson Tongue... With an apology for the study of Northern Antiquities**. وإلى جانب أنه كشف عن معرفة *إلستوب* الواسعة بالشعر الإنجليزي، فإن كتاب المبادئ يستحق التقدير بسبب دفاعه عن الدراسات الأنجلوساكسونية

ضد الثقافات النقدية *لسويفت*، الذي كان يرى أن هذه المعرفة تحذلق لا طائل من ورائه. وهناك طائفة أخرى من النساء الموهوبات سرن على درب *داسيه* و *إلستوب* مثل *كونستانتيا جريرسن* *Constantia Grierson* (1706-1733)، فعلى الرغم من ميلادها في أسرة أمية فقيرة، فإنها أجادت اليونانية واللاتينية، وأعدت للنشر كتب *فيرجيل* *Virgil* و*تيرنس* *Terence* و*تاسيتوس* *Tacitus* في عشرينات القرن الثامن عشر. أما *إليزابيث كارتر* *Elizabeth Carter* (1717-1806) وهي صديقة *لصامويل جونسون*، فأصدرت طبعة محققة من *الإيبكتوتس* *Epictetus* عام 1758. وفي عام 1781، نشرت *آن فرانسيس* *Ann Francis* (1738-1800) ترجمة شعرية كاملة *لأنشودة سليمان* *Song of Solomon*، مع هوامش تاريخية ونقدية عن العبرية القديمة.

كذلك أصدرت العديد من النساء في النصف الثاني من القرن، كتباً رفيعة المستوى عن *شكسبير*. فقد نشرت الروائية *تشارلوت لينوكس* *Charlotte Lennox* (1729؟ – 1804) دراسة في مصادر مسرحيات *شكسبير* بعنوان «*شكسبير مفصلاً* Shakespeare Illustrated» عام 1753. ولقد أعجب صامويل جونسون بصفة خاصة بهذا العمل، واعتمد عليه بشدة (دون الإشارة له) في كتابه *المدخل إلى شكسبير* *Preface to Shakespeare* أما كتاب *مونتاجو* *عبقرية شكسبير وكتاباته* *The Writings and Genius of Shakespeare* (1769) فكان في

الأساس هجوماً على *فولتير Voltair*، الذي اعتبر شكسبير في مستوى أدنى من الكلاسيكيين الجدد الفرنسيين، كما أنه، في رأيها، أساء ترجمة مقاطع هامة معينة في المسرحيات. وفي عام 1775 نشرت *إليزابيث جريفث Elizabeth Greffith* (1720؟ – 1793) دفاعها المطول عن شكسبير في كتابها *دراسة الأخلاق في مسرحيات شكسبير The Morality of Shakespeare's Drama: Illustrated*.

مع ذلك، تبقى حقيقة أن هذه الرسائل المطولة كانت نادرة. أما الرسائل الشعرية، والحوارات النقدية، والمقالة التقليدية نفسها (في مقابل المراجعات النقدية أو التصديرات) فكانت في تلك الفترة ذكورية في الأساس. وقد نشرت *جوديس مادن Judith Madan* (1702-1781) *تطور الشعر The Progress of Poetry* عام 1731 وهي مقالة شعرية من 264 بيتاً عن تطور الشعر من *هومر Homer* إلى *أديسون Addison*، وقد سبقت بها، بنحو عشرين عاماً قصيدة *جراي Gray* عن الموضوع ذاته والتي تحمل عنواناً مماثلاً، ولكن يبدو أنه لم تحتذ بها كاتبات أخريات. كان عمل *إليزابيث مونتاجو* القصير *حوارات ثلاث بين الموتى Three dialogues of the Dead* عام 1769 (والذي يضم حواراً رائعاً بين *بلوتارك Plutarch* وبائع كتب حديث عن اختلاف الذوق) وعمل *كلارا ريف* تطور الرومانسية (1785) هما العملان الأدبيان الوحيدان، بين الأعمال الأدبية التاريخية التي كتبتها نساء في تلك الفترة في شكل حواري.

وعلى فترات متقطعة، كانت النساء تنشر مقالات نقدية منفصلة أو مقالات هجومية عنيفة، لكن ذلك كان نادراً وكانت تنشر بلا توقيع. فقد نشرت *إليزابيث هاريسون* *Elizabeth Harisson* (1756) كتيباً للدفاع عن *جاي* بعنوان *خطاب للسيد جون جاي عن مأساته المسماة «الأسرى»* *A Letter to Mr. John Gay On His Tragedy Call'd "The Captives"*، عام 1724 مستخدمة الخطاب الخاص ستاراً لعرض آرائها. كذلك الروائية *سارة فيلدنج* *Sarah Fielding* (1710-1768) نشرت عملها الهام *ملاحظات على رواية كلاريسا* *Remarks on Clarissa* عام 1749 بدون توقيع. أما الناقدة المحررة *آنا لاتيتيا باربولد* *Anna Laetitia Barbauld* (1743-1825) فقد اشتركت، قبل زواجها، مع أخيها *جون آيكن* *John Aikin* في إصدار مجموعة مقالات بعنوان *«قطوف نثرية متنوعة»* *Miscellaneous Pieces in Prose* (1773)، كانت تضم مقالات قصيرة عن الكوميديا والرومانسية، ومقالة أطول عن مسرحية *دافينانت* *Davenant* جونديبرت *Gondibert*، وهي تأملات ذات صلة غير واضحة بفكر *بيرك*، عن اللذة المستمدة من الأشياء المخيفة. كما يحتوي الكتاب على تعليقات على *ألف ليلة وليلة* *Arbian Nights*، وقلعة *أوترانتو* *The Caslte of Otranto*، ونصوص أخرى تمثل الذوق المعاصر آنذاك. مع ذلك لم تميز باربولد إسهاماتها عن إسهامات أخيها وظهر اسمها على الغلاف بالحروف الأولى *أ. ل. آيكن* *A. L. Aikin*. ولم تجرؤ

امرأة على كتابة شكل المقال المستقل أو إنتاج عمل بالغ الأهمية إلا مع نهاية القرن. فمقال *جيرمين دي ستايل Germaine de stäel* *مقالة في القصص Essai sur Les Fictions* (1795) ويتناول ما تملكه الرواية من قوة على تقديم الوجدان الإنساني وفهمه بدقة. وتظل هذه المقالة من أثرى ما كتب في نقد الأجناس الأدبية فكراً وأبعدها أثراً. مع ذلك كانت معظم الكتابات النقدية النسائية مرتجلة – أو حتى عشوائية – أسلوباً وموضوعاً؛ وقد فقد معظمها بلا شك. وتميل النساء إلى العمل في فروع النقد الهامشية؛ فالمراجعة النقدية القصيرة أو المقالة المرتجلة – التي تنشر دائماً بلا توقيع – من أكثر أنواع النقد الأدبي النسائي شيوعاً خلال القرن. فنشرت *إليزا هايوود* مقالات متفرقة عن *شكسبير* وغيره من الشعراء في مجلة *المراقِبة Female Spectator* في أربعينات القرن الثامن عشر، وقدمت *فرانسيس بروك* مراجعات نقدية لعروض حية في العانس *The Old Maid* في خمسينات القرن الثامن عشر (وبمراجعتها لرؤية *جاريك – تيت Garrick-Tate* المهذبة تهذيباً مغالى فيه *للملك لير King Lear* عام *1756*، إذ كانت بروك من أوائل النقاد الذين نادوا بالعودة لنصوص شكسبير الأصلية).

أما *تشارلوت لينوكس* فقدمت مراجعات نقدية للكتب لمجلة *متحف المرأة Ladies Museum* بين عامي 1760-1761، وكذلك فعلت *ماري ولستونكرافت* (من 1759-1797)، و*ماري هيز Mary Hays* (1760-1843) لمجلات: المراجعة التحليلية

Analytical Revieur والمراجعة الشهرية في نهاية القرن. وعلى *Monthly Revieur* مستوى القارة نجد *لويز أدلجوندا فيكتوريا جوتشيد* *Luise Adelgunde Victoria Gottsched* (1713-1762)، وهي زوجة الناقد النيوكلاسيكي neo-classical الألماني الأشهر *يوهان كريستوف جوتشيد* *Johan Christoph Gottsched*، قد شاركت، حتماً مع زوجها، في صحيفته الأدبية *Die Vernünfligen Tadlerinnen* (*على غرار المراقب* *The Spectator*) في عشرينات القرن الثامن عشر وتسعيناته، مرة ثانية في ألمانيا، أصدرت كل من *صوفي فون لاروش* *Sophie Von La Roche* (1731-1807) *وصوفي ميريو* *Sophie Mereau* (1770-1806) ملاحظات نقدية دورية لإصداريهما الهامين *Tochter Pomona Fur Teustchlands* (*187401783*) و*Kalathiskos* (1801-1802).

وكان التصدير الذي يكتب عادة للمجموعات الأدبية الشهيرة أو للمترجمات، تخصص نسائي آخر. وباعتباره ثانوياً أو تابعاً، يظهر أن التصدير – مثله في ذلك مثل المقال النقدي غير الموقع – يتيح للمرأة الكاتبة مساحة لنوع من التدخل النقدي الهجومي، الذي قد لا يتيحه شكل آخر. كان التصدير شائعاً بصورة خاصة في الأعمال المسرحية – وربما يرجع ذلك إلى أن العديد من النساء محترفات الأدب قد دخلن مجال العمل كممثلات أو كاتبات للمسرح. فقد قدمت *آفرا بين* *Aphra Behn* (1640-1689) تصديرات لا تنسى للطبعات المنشورة

لمسرحيات في سبعينات القرن السابع عشر، وتحتوي مقدمتها لمسرحية العاشق الهولندي *The Dutch Lover* (*1673*) على مقارنة رائدة بين *جونسون* و*شكسبير*. وقد سارت الممثلة والكاتبة المسرحية *سوزانا سينتليفر Susannah Centlivre* (توفيت عام 1723) على درب بين، فقدمت عدداً من الكتابات التصديرية والإهداءات القوية خلال عملها؛ منها واحد لترجمتها لمسرحية *موليير Moliere* *حيلة الحب Love's Contrivance* (1703) والتي قامت فيها بتحليل الاختلافات بين الذوق الفرنسي والذوق الإنجليزي. وقد اختارت *ريكوبوني* الموضوع نفسه فيما بعد، على الضفة الأخرى من القناة الإنجليزية، في مقدمة كتاب *المسرح الإنجليزي الجديد Nouveau Theatre Anglais*، وهو يضم مجموعة من المسرحيات الكوميدية الإنجليزية المعاصرة، قامت هي بتحريره عام 1768.

كان عدد الكتابات التصديرية للأعمال الشعرية والروائية قليل؛ ولكن يمكن الإشارة إلى عدة أمثلة هامة لها. ففي عام *1737* قدمت *إليزابيث كوبر Elizabeth Cooper* (التي ازدهرت أعمالها بين عامي 1735-1740) مقدمة منهجية مطولة لكتاب *مكتبة ربات الشعر The Muses Library*، وهو مجموعة قصائد من الشعر الإنجليزي؛ قامت خلالها بتتبع نظم الشعر الإنجليزي منذ شكله القوطي البدائي عند *تشوسر Chaucer* حتى تصل إلى مرحلة التطوير مع *سبنسر Spenser* و*دانييل Daniel*

(ويعتقد أن *تشاترتون* *Chatterton* عرف عمل كوبر، ورجع إليه أثناء حادثة تلفيق مخطوطات *راولي* *Rowly* الشهيرة)[11]. أما *آنا باربولد* فقد بذلت جهداً كبيراً لإنتاج عدد من الكتابات التصديرية في نهاية القرن؛ إذ قامت بتحقيق شعر *أكنسيد* *Akenside* و*كولنز* *Collins* في عامي 1795 و1797، كما كتبت مقدمات نقدية وسيرية لمراسلات *رتشاردسن* *Richardson's Correspondence* عام 1804، ووضعت مقدمات لسلسلة *الروائيين البريطانيين* المكونة من خمسين مجلداً *British Novelists* عام 1810. وقد شكلت هذه الأخيرة، مع مقالة رتشاردسن، نوعاً من الكتابة التاريخية المبكرة؛ حتى أن *سير والتر سكوت* *Sir walter Scott* اعتمد بقوة عليهما معاً في كتابه *حياة كتاب الرواية* *Lives of the Novelists* (*1821-1824*). وبالمناسبة يجدر الإشارة إلى أن الروائيات قد كتبن تصديرات لأعمالهن الروائية: مثل *النشرة* *Avertissement* المتحمسة التي كتبتها *فرانسوا دي جرافيني* *Francoise de Graffigny* (1747) والتي توضح فيها أن موضوع قصصها مناهض للاستعمار. وكذلك تصدير *فرانسيس بيرني* *Frances Burney* لروايتها *إيفيلينا* *Evelina* (1778) الذي تدين فيه المحاكاة الرخيصة لدى بعض الأدباء، هذان العملان يستحقان أن يكونا عملين نقديين منفصلين بارزين دون النظر لما يقدمان له.

في عام 1798، قدمت الكاتبة المسرحية الإسكتلندية *جوانا بابيلي* *Jonna Baillie* (1762-1851) مقدمة نقدية طموحة

ومطولة بصورة غير عادية لمسرحيتها *اللعب على المشاعر* ***Plays on the Passions***، قامت فيها بتحليل «المشاعر» المختلفة التي تثيرها المأساة والملهاة، كما قدمت تفسيراً نفسياً موجزاً في سياق الدفاع عن المشاهد المسرحية المثيرة. وكتبت أن المأساة كانت تثير «الفضول المتعاطف» لدى المشاهد، وتقدم «رؤية أكثر اتساعاً للطبيعة الإنسانية». بينما تكشف الملهاة، بتركيزها على الحب، عن «القلب الإنساني» بكل تعقيداته؛ فالمسرح في حد ذاته هو المدرسة التي يجب تعلم الحكمة الأخلاقية فيها. أما المعاصرة اللدود لبايلي، *هنّا مور* ***Hannah More*** (1745-1833)، فلم تتفق معها في أي من هذه الآراء. إذ إن مقالة مور ذات المنحى الأخلاقي الشديد ملاحظات حول تأثير العروض المسرحية فيما يتعلق بالدين والأخلاق ***Observations on the Effect of Theatrical Representations with Respect to Religion and Morals*** تدعو إلى حظر جميع العروض المسرحية. ومن المفارقات العجيبة، أن هذه المقالة ظهرت لأول مرة كتصدير لمجموعة الأعمال المسرحية لمور نفسها عام 1804. إلا أنها؛ بالرغم من غرابة السياق، تبقى دعوة عنيدة لمناهضة الكتابة المسرحية. أما ملاحظات مور حول الفروق بين قراءة المسرحيات ومشاهدتها معروضة على خشبة المسرح فلها أهمية خاصة؛ إذ نراها تقر بأسى بأن قوة التمثيل من شأنها أن تجعل الأداء المسرحي «أقرب ما يكون للحقيقة»،

مما يخلق نوعاً من الافتتان. ويكون من أثر ذلك إحداث حالة من «النشوة المذهبة للهمة لدى المشاهدين»(12).

غير أن أكثر الكتابات التصديرية الافتتاحية وضوحاً وتمثيلاً لهذه الفترة، كانت بلا شك أعمال إليزابيث إنتشبولد (1753-1821)، التي كتبت أكثر من مائة مقالة تمهيدية لسلسلة *المسرح البريطاني* ***British Theatre*** التي نشرتها لونجمان في خمسة وعشرين مجلداً بين عامي (1806-1809). هذه الملاحظات السيرية والنقدية لا يعرفها إلا قلة الآن، لكنها أمثلة للنقد التطبيقي، يمكن مقارنتها – في دقة الملاحظة – والأسلوب، والاتساع الفكري – بالكتابات التصديرية *لجونسون*. كانت *أنتشبولد* متشبثة برأيها مثل هنّا مور؛ فقد كتبت: «*هنري الرابع*» ***Henry IV*** مسرحية يعجب بها كل الرجال وتكرهها معظم النساء؛ أما مسرحية *أديسون كاتو* ***Cato*** فمع أنها مسرحية وطنية بلا شك، تعيبها بشدة مشاهد الحب «التافهة». وكان *لإنتشبولد* منحى أخلاقي كأسلافها؛ إذ كانت ترى أن *أوبرا الشحاذ* ***The Beggar's Opera***، برغم أنها ملهاة ممتازة، إلا أن بها توجه مهلك يغري بالشر؛ لكن خبرة *أنتشبولد* الشخصية كممثلة مسرح قادتها إلى بعض الأحكام الطريفة غير التقليدية. فكانت ترى أن مسرحيات *سينتليفر* أكثر نجاحاً عند عرضها على خشبة المسرح من مسرحيات *كونجريف* ***Congreve***. أما عمل *كولي سيبر* ***Colley Cibber*** فكان هناك إصرار على بخس قيمته، فقد كتبت *أنتشبولد* أن «العديد من النقاد المعروف عنهم

حسن التمييز يفتخرون بمعرفتهم بلون المسرح الذي ينبغي على الجمهور أن يحبه، أما سيبر فكان الكاتب المسرحي المحظوظ الذي:

> يعرف عموماً ما كان يمكن أن يحبه الناس، بغض النظر عما ينبغي عليهم أو لا ينبغي. وإذا كان *سيبر* يقدم لجمهوره ما يحبون؛ فإنه كذلك يقدم لهم ما يحفز عقولهم، وهو في المشاهد التالية يشغل قلوبهم تماماً في كل حدث؛ حتى إن العقل لا يفكر أبداً في الأحداث غير المنطقية التي تتابعها الحواس في شغف[13].

إذا أخذنا عينة عشوائية من مقالات *إنتشبولد* فإننا نادراً ما نجد واحدة منها تقصر عن جذب الاهتمام، وإذا أخذناها مرتبة زمنياً نجد أنها تمثل إنجازاً فكرياً بارزاً - فهو بحق، في جوهره، أول تاريخ نقدي للمسرح الإنجليزي من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر.

إن ما عرضنا له حتى الآن هو الأشكال «الرسمية» للنشاط النقدي - الكتب المنشورة، المراجعات النقدية، التصديرية وغيرها - مع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن العديد من الإسهامات النقدية النسائية المتميزة خلال القرن، كانت في سياقات غير رسمية وأكثر تلقائية. فهناك تأملات وتحليلات حول الكتب والأشعار يمكن أن نجدها، على سبيل المثال، متناثرة بين الرسائل الشخصية النسائية، والصحف والأوراق الخاصة. هذا النوع من التعليق الارتجالي الخفي المعاصر، على الرغم من

طبيعته المؤقتة فيما يبدو، يكون له أحياناً أثر فوري مدهش. كما يمكن اعتبار المراسلات في حد ذاتها شكلاً من أشكال التدخل النقدي. على سبيل المثال كانت القارئات يكتبن أحياناً للأدباء مباشرة، وتكون لرسائلهن نتائج مثيرة. ففي عام 1749، فور نشر الطبعة الأولى من *كلاريسا*، كتبت *الليدي برادشي Lady Bradshaigh* (*دورثي بيلنجهام Dorthy Bellingham*) إلى *صامويل رتشاردسن* تشكو من سهولة توقع أحداث الرواية، وتنصحه باستبدال نهايتها المتوقعة بأن تتزوج البطلة ممن اغتصبها بدلاً من أن تموت. وقد رفض *رتشاردسن* هذا الاقتراح الذي يستدعي تغييراً جذرياً، لكنه قام بعمل تغييرات عديدة في الطبعات اللاحقة من الرواية، حتى يحبط بعض أوجه النقد الأخرى التي أثارتها برادشي. وقد أثارت *ريكوبوني* معركة أكثر شهرة مع *لاكلوس Laclos* مؤلف *Les Liaison Dangeruses*؛ عندما كتبت له عام 1782 تدين شخصية في الرواية هي *مدام دي ميرتيول Madame de Merteuil* على أسس أخلاقية ونسائية. وقد أجاب عليها إجابة مطولة، ونشر – دون إذن منها – ما تبع ذلك من رسائل بينهما في طبعة عام *1787* من روايته (وقد احتجت *ريكوبوني* على ذلك، غير أنها ربما استمتعت بالمناظرة سراً: إذ إنها قامت بمناقشات مماثلة بالمراسلة مع *ديدرو Diderot* و*جاريك Garrick*). كان شكل «خطاب للمؤلف» يبدو وكأنه قد أطلق لدى عدد من الكاتبات العنان لرغبة دفينة لإعادة كتابة النصوص «الذكورية». ولقد تحقق هذا الخيال

أحياناً على أرض الواقع. فقد قدمت *إليزابيث – الليدي إيشلين* – *Lady Echlin* (1704-1782)، وهي شقيقة *الليدي برادشي*، نسخة معدلة من *كلاريسا* (لم تنشر قبل عام 1982) وفيها تحاشت البطلة أن تغتصب ونجحت في هداية من حاول خداعها. وفي أواخر القرن، أعادت الروائية *آن إيدين* *Anne Eden* (حوالي عام 1790) كتابة رواية جوته *آلام فرتر* *The Sorrows of Young Werther* من منظور الزوج ألبرت، مؤكدة على صفات التعاطف فيه. على حين نشرت *آن فرانسيس* *Ann Francis* *رسالة شعرية من تشارلوت إلى فرتر* *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther* (1788) بتركيز على وجهة نظر بطلة جوتة.

وأخيراً، يجب ألا ننسى أن بعضاً من أهم الكتابات النقدية النسائية في هذه الفترة لم تدون على الإطلاق. فقد كان نساء القرن الثامن عشر «يتحدثن» عن الأدب إذ لم يكن متاحاً لهن دائماً أن يكتبن عنه. فالصالونات الأدبية ونوادي المثقفات انتشرت وزاد تأثيرها بمرور سنوات القرن. ففي إنجلترا، كانت *إليزابيث مونتاجو* تُعرف بين معاصريها بأنها *ملكة المثقفات* *The Queen of the Blues* إذ كانت على رأس باقة أدبية متميزة خلال ستينات وسبعينات القرن الثامن عشر. كذلك كانت *إليزابيث كارتر* *Elizabeth Carter* و*ماري ديلاني* *Mary Delany* (1700-1788) و*هيستر مولسو شابون* *Hester Mulso Chapone* (1727-1801) و*كاثرين ماكولي* *Catherine*

Macaulay (1731-1791) وهنّا مور، من الرائدات المثقفات النشيطات. أما عن أهم رائدات الصالونات الفرنسيات فلدينا: *كلاودين – ألكسندر جوريه دي تينسن* *Claudin-Alxandre Guerin de Tencin* (1682-1726)، *ماري – تريز جوفريه* *Marie-Therese Geoffrine* (1697-1777)، *إميلي دو شاتيليه* *Emili du châtelet* (1706-1749) *جولي دو ليسبيناس* *Gulie de Lespinasse* (1732-1776)، *سوزان نيكر* *Suzanne Necker* (1739-1794)، وأخيراً ابنة نيكر جيرمين دي ستايل. وقد نشأت الصالونات، بشكل أو بآخر، لاحقاً في ألمانيا؛ ومع ذلك، كما تشير خطابات ويوميات *صوفي فون لاروش* ودوروثي *شليجل* *Dorothea Schlegel* (1763-1839) و*كارولين* (شليجل) *شيلنج* *Caroline (Schlegel) Schelling* (1763-1809) و*راحيل فارناجين* *Rahel Varnhagen* (1777-1833)، بدأ النساء في خلق مكانة مماثلة لأنفسهن في مجتمع الأدب الألماني بحلول نهاية القرن.

وعلى الرغم من أنه ليس نقداً بأي معنى تقليدي إلا أن الدعوة غير الرسمية لدى نساء الصالونات كان لها دورها في تشكيل الذوق الأدبي. فمثلاً دائرة المعجبات بأدب رتشاردسن (بينهم *هيستر شابون وماري ديلاني*) ساهمت إسهاماً كبيراً في نشر وتوطيد المكانة الأدبية لهذا الأديب في أربعينات وخمسينات القرن الثامن عشر. وكانت *سوزان نيكر* من أكبر مويدي *روسو*. وفي ألمانيا كانت شخصية *راحيل فارنا* جين

الكاريزمية، التي أدارت واحداً من أهم الصالونات الأدبية في برلين في نهاية القرن نفسه، من أرست وحدها المكانة الأدبية *لجوتة* بوصفه العبقرية المهيمنة على الأدب الأوروبي بعد صدور كتابه سنوات التكوين الأولى *لويلهلم مايستر* ***Wilhelm Meister's Apprenticeship*** في عام 1796. إذاً؛ عندما تعذر دخول النساء إلى «جمهورية الأدب» الرسمية، كانت حوارات الصالونات هي متنفسهن، أي وسيلتهن في تفريغ طاقتهن الفكرية العدوانية. وقد اعترف *صامويل رتشاردسن*، كارهاً، بمكانة *إليزابيث مونتاجو*، خصمه في عدد من المعارك الكلامية، فقال إنها «إمرأة فذة، ذات حديث مسترسل ثري بالمعاني»[14].

إذا أردنا صورة كاملة للنقد النسائي في القرن الثامن عشر، فلن يكفي أن نعدد «أنواع» ما أبدعته النساء من نقد. إذ يلزم أن نعلق على ما يمكن أن نسميه بالمشكلة النظرية في النقد النسائي. كان وجود النساء في «جمهورية الأدب» جديداً وضعيفاً، فكيف تشكلت آراءهن النقدية؟ وما أوجه الاختلاف في القيم الأدبية بين النساء والرجال؟ وأي أثر أحدثه نقد هذه الأقلية في التطورات الكبرى في الفكر النقدي المعاصر لها. ونبدأ بفحص بعض الثيمات المميزة للنقد النسائي في القرن الثامن عشر. وسنولي أهمية خاصة لتلك السمات التي تميزه عن عموم النقد «من إبداع الرجال». وفي الخاتمة سنحاول تناول موضوع أشمل، وهو الأثر التاريخي.

منذ أواخر القرن السابع عشر، كان الموضوع الأثير لدى النساء هو الاحتفاء بالعبقرية الأصيلة «غير المتعهدة»، مع رفض تعلم ما سبق (من قواعد وتراث) والزخرف التعبيري. وليس هذا بغريب في تلك الفترة، إذا علمنا أن عدداً كبيراً من الناقدات لم يتلقين تعليم القواعد الأدبية على يد معلم ولا درسن أصول البلاغة الكلاسيكية. ومن ثم، حولت الكاتبات نقص المعرفة إلى فضيلة تحكي مرجريت *كافندش* *Margret Cavendish*، دوقة نيوكاسل (1623-1673)، عن سني عمرها الأول فتقول «لست أندم على أني لم أنفق وقتي في تعلم التراث، لأن تنطق كتابتي بالبصيرة خير من أن تنم عن ذاكرة حافظة»(15). وتكاد تجمع كل كاتبة على أن العبقرية الشعرية الحقيقية لا تنبع من معرفة بالكتب أو الإسراف في الاهتمام بما يصح وما لا يصح، بل من الفيض التلقائي للماحية الأصيلة وسعة الخيال.

وتدفع *آفرا بين* *A[hra Behn* بالقول نفسه فتقول إن «مسرحيات *شكسبير* الخالدة أسعدت الدنيا أكثر من أعمال *جونسون* لأن *شكسبير* (بخلاف *جونسون*) لم يتعلم اليونانية واللاتينية»، فلم «يكن نصيبه من هذا الوزر بأكثر من نصيب النساء»، إذ إن «قواعد الوحدة الصارمة» المستقاة من الأدب الكلاسيكي كانت عديمة النفع، كما تقول بين التي كتبت بنبرة ساخرة «أرى أنه خير لمن يشغلون عقولهم بأي قواعد للمسرحية بخلاف ما يجعلها ألطف وما يجنبها البذاءة، أن يوجهوا جهدهم

لاستكمال ما نقص من المعرفة الإنسانية باللعبة الإنجليزية القديمة «لونج لورانس»(*)»[16]. وفي الفترة نفسها كتبت *سوزانا سنتليفر* أن نقاد الكلاسيكية الجديدة لهم أن «يهتموا ما شاء لهم الاهتمام بالزخارف وأن يجعلوا قواعد أرسطو أهم مكونات المسرحية، ولكن هيهات أن يقنعوا الناس بهذا الرأي؛ فليس أحب للناس من الفكاهة المحلاة باللماحية والمكسوة بالبساطة والحيوية»[17].

إن هذا التمثل غير الواعي لنموذج *شكسبير* - بوصفه المثال الأعظم للعبقرية «غير المتعهدة» - يسري في الكتابات النقدية النسائية في القرن الثامن كخيط من الذهب. إذ ترى *إليزابيث مونتاجو* مثلاً أن مسرحيات *شكسبير* تحتشد بلحظات العبقرية حتى «لا نكاد نحتاج إلى دليل على أن *شكسبير* لم يستعن في إبداعها بشيء يتضمنه أي كتاب في «فن الشعر»». إن عدول الشاعر عن القواعد جعله [يرقى] إلى أخطاء لا يجرؤ ناقد حقيقي أن يعدلها»[18]. وذهبت تلميذة *مونتاجو*، *إليزابيث جريفث*، إلى أبعد من ذلك فقالت إن شكسبير فاق الكتّاب اليونانيين والرومان مجتمعين، سواء في الأخلاقي والملحمي والمسرحي والوعظي والتاريخي جميعاً. «ورغم التسليم لتفوق اللغات الميتة على لغتنا، فإن أديبنا، في جانب اللغة قادر على مضارعة ما كتب بأي من «الأساليب» القديمة بما لديها من نعوت مركبة أو مفككة، وعبارات الوصف أو المجاز». فإن «حيوية المشاهد» في مسرحيات *شكسبير*، حسب قول *جريفث*،

تفوق «اللغة الميتة»، كما يقدم الحدث المعروض على كلمات الوعظ، أو التمثيل على الخطاب»[19]. وكانت جريفث تهتم اهتماماً خاصاً بجوانب التنوع الشكلي، بل الجوانب النسوية في إبداع *شكسبير*: فقد كتبت، قبل *كيتس* *Keats* بخمسين سنة أن «أديبنا» لم يستطع فقط أن يتمثل جوهر الشخصيات فحسب؛ بل نوعياتهم، أنوثة، وذكورة»[20].

وقد غذى وجود عبقريات أخرى غير متعهدة خطأً مماثلاً من كتابات المديح. فعلى سبيل المثال، في نهاية القرن نجد إصراراً من الناقدات على تفضيل *رتشاردسن* على *فيلدنج*، ويعود جانب من ذلك إلى أن *رتشاردسن* كان معروفاً بأنه أقل تعليماً، ومن هنا كان أقرب للنساء من غريمه. فقد كتبت *أنّا باربولد* في مقدمتها لمراسلات *رتشاردسن* أن هذا الأديب يجسد «المواهب الطبيعية التي شقت طريقها للتميز، برغم ضغط الظروف الصعبة ومعوقات النشأة المتواضعة والافتقار للتعليم الليبرالي». وتشير الكاتبة بفخر إلى أن *رتشاردسن* لم يتحدث من اللغات سوى الإنجليزية، «وحتى الفرنسية» لم يكن يعرفها. ولأسباب مماثلة، امتدحت ناقدات لاحقات على أنّا باربولد، روبرت بيرنز *Robert Burns* وغيره من الشعراء «الريفيين».

ولا عجب ألا تميل النساء إلى الكتّاب أصحاب الأساليب الفخمة التي تنبئ عن تصنع في إظهار المعرفة. فقد أسرت

إليزابيث مونتاجو في سلسلة من الخطابات إلى *إليزابيث كارتر* أن نثر *صامويل جونسون* trop recherché كما أنه يكتب وكأنه Parnassian beau . إذ يحشر في مقالاته الكثير من «الزخارف العلمية» حتى إن خير تسمية لما يكتب هي «افتعال الكتابة» وليست كتابة. وينبغي أن نذكر هنا أن هذا الهجوم على استخدام المفردات اللاتينية غالباً ما كان يبلغ حد الشوفونية. إذ تؤكد *ماريا إدجورث* *Maria Edgeworth* (1768-1849) في مؤلفها رسائل إلى الأديبات *Letters of Literary Ladies* (1795) أن كتابات النساء أبهى من كتابات الرجال ذلك أنها «براء من أدوات التعليم الكئيبة».

وفيما يخص الأجناس الأدبية كانت النساء أميل إلى تفضيل القصة والمسرحية والمقال السيار على الشعر – ذلك أن الأساليب الشعرية السائدة كانت متشربة بالإيحاءات الذكورية والنخبوية. ولم تبد الناقدات اهتماماً يذكر بالملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية الكلاسيكية ذات المكانة الرفيعة. ورغم ارتباطهن بفكرة العبقرية، فإنهن لن يشاركن معاصريهن من الرجال الولع بالسمو الشعري؛ (فقليل من نساء القرن الثامن عشر من كتبت شيئاً عن شاعر مثل *ملتون* *Milton*). وعلى وجه العموم، كانت النساء تفضل «الذكاء الفطري» والسهولة – أو ما يمكن تسميته بالرؤية الشعرية المروضة – على الشطحات الخيالية والعاطفية. فدعوات الوحي والرؤى الغيبية والكهنوتية كان تثير فيهن الريبة. وهذا الرفض للصيغ الكهنوتية سيكون له

نتائج مثيرة في نهاية القرن: فعلى خلاف المتوقع، كانت النساء يجدن أنفسهن في الغالب غير متوافقات مع العناصر الحالمة والطنانة في الرومانسية. وثمة منطق جنسي في هذا النفور؛ فالنساء كرهن الأنانية والغرور الذكوري في الخطاب الرومانسي عالي النغمة - مثل تقديس «السمو المرتبط الأنا» عند *وردزروث*. فلم يكن بوسع النساء أن يقبلن ما ينطوي عليه من «لاعقلانية». فإن كن، غالباً، موضع اتهام بالشطحات غير العقلانية، فلا حاجة لهن بأسلوب شعري يعلي قدر هذه الجوانب على غيرها.

أما الأجناس الأدبية الأقرب للناس والأشيع، كالمسرحيات والمقالات والقصص النثري، فقد حازت مطلق القبول النسائي. فالمسرح، كما تقول *جوانا بايلي*، يخاطب «طبقات المجتمع الدنيا» مباشرة أكثر من أي جنس آخر فيما عدا الموال الشعبي، ومن هنا تأتي قيمته بوصفه أداة للتوجيه الأخلاقي. ولم تكن *بايلي* ترى فائدة ترجى من كتابة المسرحية المقروءة التي تخاطب نخبة معينة، وتقول لو أن مسرحياتها تم أداؤها على نحو أوسع «لوصلت كلمات الإعجاب التلقائية غير المثقفة الصادرة عن المتفرجين من العامة وغير المتعلمين إلى قلبي، واحتلت منه مكانة ليست بالدنية»[21]. ولأسباب مشابهة، احتفت النساء بالمقال السيّار؛ فقد كان لأسلوب المقال المرح غير المتكلف جاذبية خاصة للكاتبات، وقد وصل هذا الأسلوب إلى حد الكمال على يد *أديسون وستايل* في مجلتي *تاتلر وسبكتاتور*[22].

وكما هو متوقع، حازت الرواية أكثر الدعوات النسائية حماساً – فهي الشكل الأدبي الأشد ارتباطاً بالخبرة الحياتية اليومية، وكانت الناقدات من أول من أرسى فكرة أن هذا الجنس الأدبي الجديد يتميز «بالصدق في تصوير الحياة». ترى *كلاراً ريف* في كتابها «*تطور الرومانسية*» أن الرواية أرقى من شكل الرومانسية القديم بسبب تصويرها الصادق للحياة. وتقول إن «الرومانسية قصة بطولة خيالية تعرض لشخوص وأشياء من عالم الحواديت»، بينما الرواية «صورة من الحياة المعاشة وأخلاق الناس في العصر الذي تكتب فيه». ويكمن «تميزها» في تصوير مشاهد الحياة، بأسلوب بسيط وتلقائي [يجعلها] تبدو مقبولة حتى يتوهم أنها حقيقة (على الأقل أثناء القراءة)، ويجعلنا هنا نتفاعل مع أفراح شخوصها وأحزانهم، كأنها تحدث لنا»[23]. وتؤيد *باربولد* هذا الرأي فتقول، في مقالها عن رتشاردسن، إن الرؤية نشأت عن الرغبة في «محاكاة أدق للطبيعة». ورغم احتفاظ الرواية «بالوجدانيات العالية والعواطف الرقيقة المميزة للرومانسية القديمة»، فإنها تفوقها لأنها تصور «أشخاصاً يتحركون في محيط الحياة نفسه الذي نتحرك فيه، وما تأتيه من أفعال إنما هي من وقائع حياتنا اليومية». وعلى خلاف الرومانسية، لا تصرف الرواية اهتمامها نحو «العمالقة والجنيات» أو حتى «الأمراء والأميرات»، بل نحو «من حولنا من الناس»[24].

كذلك كان للناقدات السبق في استكشاف الجوانب الفنية

للجنس الأدبي الجديد. ونعود إلى *باريولد*، التي استبقت اهتمامات فنون السرد في القرن العشرين، وحددت ثلاثة أنواع للسرد القصصي: النوع الأول يحكي مؤلفه المغامرة كلها (كما في *سيرفانتس* و*فيلدنج*)، والثاني هو المذكرات، أو سرد القاص عن نفسه، (كما في *ماريفو* *Marivaux* و*سموليت*)، وأخيراً صيغة الرسائل حيث تتخاطب الشخصيات عن طريق الرسائل المكتوبة. وقد وجدت *باربولد* أن لكل طريقة نقائصها. فأسلوب قص المؤلف يفتقر إلى الدرامية، إلا أن يورد حواراً؛ ورواية المذكرات تثير شك القارئ في قدرة هذا «الراوي المختلق» على أن يتذكر بهذا القدر من الدقة، أما مشكلات رواية الرسائل ففي مرحلة العرض أو التقديم. ولكنها انتهت إلى تفضيل النوع الأخير على النوعين الأولين. وتقول إن الخطابات الشخصية تصور مشاعر الشخصيات كما يجدونها في أنفسهم «في لحظتها»، ولهذا فهي تملك إمكانية أن تصبغ «العمل كله بالدرامية»[25].

كان الشكل الروائي مرتبطاً في أذهان العامة بسرد الفضائح والاهتمام بالتفاهات، ولقد كافح النساء لتخليص الرواية من هذه التداعيات. فإن قوة الرواية، كما تقول *جيرمين دي ستايل*، تكمن في قدرتها على «تحريك القلوب». وهذه القدرة على مخاطبة المشاعر تلقائياً، تجعل الرواية، كما ترى *ستايل*، قادرة على إحداث تأثير أخلاقي واجتماعي يفوق ما قد تحدثه الفلسفة الخالصة. وتؤكد *ستايل* أن:

الفضيلة ينبغي أن تبعث فيها الحياة، فتشاهد وهي تغالب الشهوات وتنتصر عليها، وهذا يخلق مشاعر سامية تجعلنا ننجذب إلى التضحيات - وباختصار تُجمل المصائب - حتى تكون أحب إلينا من المتع الحرام. والقصص الذي يحرك فينا المشاعر النبيلة يجعلنا نألف هذه المشاعر حتى نجد أننا، بلا تفكير، نعاهد أنفسنا على ألا نرتد على أعقابنا[26].

وكأن الرواية عند *باربولد* نوعاً من العلاج الأخلاقي: فبعد التعايش مع عمل قصصي جاد «نخرج أكثر استعداداً لمواجهة شرور الحياة بعزم، أو لأداء أدوارنا على مسرح الحياة الكبير»[27].

لم تكن هذه الدعوات من باب الاستعراض البياني. فقد كان الاهتمام بالآثار الأخلاقية والاجتماعية للأدب أحد السمات المميزة لنقد النساء طوال ذلك القرن. ومما يدخل في باب المفارقات أن الناقدات كن يظهرن ميلاً متحمساً للوعظ الأخلاقي في نقدهن للأدب، يفوق ما يظهره الرجال (على الرغم مما عُرف عنهن من اتجاهات فكرية متمردة في غير النقد الأدبي). وربما يعود شيء من ذلك، كما أشرنا سابقاً، إلى الشعور بعدم الأمان المهني، فكان الطريق الآمن لتجنب هجوم الرجال واتهامهم بالتعدي على أملاك الغير في «جمهورية الأدب»، هو التظاهر بأنه ما من غرض لديهن سوى «تعزيز مكانة الدين والفضائل». والحق أن الأذواق الأدبية غير التقليدية للنساء، اضطرتهن إلى تأكيد المحافظة التقليدية لخلق

توازن مفقود. بيد أن الناقدات لم يسلمن من تشرب قوالب جنسية نمطية تأثرت بها كل نساء ذلك الزمن: كان يفترض أن النساء هن الجنس الأرق والأطهر، وعلى ذلك فمن واجبهن أن يدافعن عن القيم الثقافية المتمثلة في الحشمة والتقوى. والمثال المحدد لذلك هو معارضة النساء للوصف الصريح للرغبات الجنسية، رغم تأكيدهن على أهمية «الصدق في تصوير الحياة». فلقد سارعت الناقدات بإدانة الأعمال التي يخالطها أي فظاظة أو تلميح غير أخلاقي. كتبت *إليزابيث إنتشبولد* عن رواية *فانبرو* Vanbrugh *الزوجة المستفزة*، أنه حتى «بعد طي أسوأ صفحاتها، يظلل قدر كبير من القبح جو الرواية»[28]. وترى *كلارا ريف* أن روايات فيلدنج مليئة «بالمشاهد المثيرة للحفيظة»، وأن رواية *روسو إلويزا الجديدة* *La Nouvelle Heloise* «خطيرة وغير مهذبة»[29]. ولم يسلم *شكسبير* من الهجوم؛ فشخصية دول تيرشيت Doll Tearsheet، في رأي *إليزابيث مونتاجو* «مبتذلة» – «لا مبرر بل لا عذر لابتذالها»[30]. وتقول *هنّا* مور «هل ينكر أحد أن كل فضيلة أسلوبية أو غيرها لدى *شكسبير* يطفئ بريقها فقرات بذيئة فجة؟» فمسرحياته، في رأيها، بها من الإباحية ما يمنع عرضها، ولا ينبغي أن يقرأها إلا «القارئ الحصيف الواعي الحريص» – وتقصد بهذا «ألا تُقرأ أعمال *شكسبير* إلا بشكل فردي وبعد تهذيبها»[31]. لم تكن هذه الآراء التطهرية مقصورة على الناقدات البريطانيات؛ ففي كتابها أثر النساء في الأدب الفرنسي *De L'infuence de*

femmes Sur la Litterature Francaise عن تاريخ الأديبات الفرنسيات وصدر عام 1811، تدين *ستيفاني دي جنلس* *Stephanie de Genlis* (1746-1830) كتاب *أميرة كليف* *La Princesse de Cleves*، بدعوى تصوير «غريزة إجرامية». فهذا الكتاب لا يجانب الأخلاق فحسب بل يمثل خطراً إن وصل إلى الشباب»[32].

من السهل التهكم على هذه الآراء؛ إذ تحمل بذور أشد درجات الاحتشام الفيكتوري غلواً. ولكن ثمة تفسير أعمق لمقاومة النساء لما هو «عيب»؛ فأغلب اعتراض النساء لم يكن على التصوير الجنسي في حد ذاته، بل على كراهية النساء التي تتخلل كثيراً من التصوير الصريح للموضوعات الجنسية. وخير مثال على ذلك نقد *ريكوبوني* لرواية *لاكلوس* *Les Liasons dangereuses*؛ إذ هاجمت العمل لأنه يقدم صورة «متمردة» للأخلاقيات الفرنسية، وتولي الناقدة اهتماماً خاصاً بشخصية دنيئة هي مدام دي ميرتل التي تمثل الشخصية الشريرة المحورية في العمل. فهذه الشخصية، كما قالت ريكوبوني للمؤلف، لا تفتقر للمصداقية فحسب بل تمثل إهانة لجمهور القارئات. فما قدمه *لاكلوس* ليس إلا صورة كاريكاتورية للرذيلة الأنثوية. ولم يكن *لاكلوس* يخلو من تعالٍ عندما قال إنه قدم الطبيعة «بدقة وأمانة»، وإنه من النفاق أن ندّعي عدم وجود مخلوقات فاسدة مثل ميرتل[33].

ويعد رد *لاكلوس* على *ريكوبوني* دفاعاً بطولياً يبرئ ساحة مبادئ الواقعية. ولكن نقد *ريكوبوني*، إن أخذناه بجدية ووضعناه في إطار رؤية نسائية، سيطرح علينا عدداً من التساؤلات النظرية والتاريخية التي تستحق النظر؛ نحو: إلى أي مدى يمكن أن نعد «الواقعية» نفسها مفهوماً محدداً نوعاً؟ وما مدى ارتباط الكتابة الأمينة المطابقة للواقع أو «الطبيعانية» بأصول نبتت عن انحيازات ضد المرأة في نسيج الثقافة الغربية؟ وهل من شك في أن كثيراً من أشهر ممثلي الأسلوب الصريح - مثل *سويفت* في قصائده الإباحية و*فلوبير* ***Flaubert*** في *مدام بوفاري* ***Madame Bovary***، وزولا ***Zola*** في *نانا* ***Nana***، و*إرنست هيمنجواي* ***Ernest Hemigway***، ود. هـ. *لورانس* ***D. H. Lawrence*** أو *هنري ميللر* ***Henry Miller*** في أي رواية لهم - قدموا في كتاباتهم ما يدل على إصرار على تصوير المرأة في صورة المخادعة والمتسلطة والفاسدة جسداً وخلقاً. وإن رفض المرأة «لصدق» هذه الكتابة، لا يعني أنها تدّعي الحشمة على غير حق. وفي حالة *ريكوبوني* نرى أن دافعها ليس ادعاء الحشمة بقدر الرغبة في خلق نوع جديد من التصوير الأدبي - واقعية أكثر دقة، لا يلوثها التحيز الجنسي، فتأتي مصادقة لخبرة كل قرائها.

ويصل بنا هذا، ولو أن به مفارقة، إلى أشد جوانب النقد النسائي تمرداً في تلك الفترة: وهو مضمونه المعارض. فقد سبق أن أشرنا إلى وعي الناقدات بأنهن دخيلات على

«جمهورية الأدب» وكان ذلك يضعف موقعهن أحياناً. مع ذلك كان منهن من تغلبت على الشعور بالتهميش فحولته إلى مقاومة فكرية مستترة. ومع تسليمنا بأن هؤلاء الناقدات لم يكن داعيات للحركة النسائية بالمعنى الحديث – رغم دعوة عدد منهن إلى مراجعة شاملة للأدوار الاجتماعية الذكورية والأنثوية – فكثير من ناقدات القرن الثامن عشر كن يرفضن التحيز الذكوري الذي يصم الخطاب النقدي التقليدي، وقد صرحن بهذا. وثمة خيط من الاحتجاج الجنسي الكامن كان يسري في كتاباتهن، ثم أخذ في الظهور الصريح مع نهاية القرن.

اتخذت هذه الحركة النسائية الناشئة عدداً من الصور، على صورة شفرة أو كلام عارض حيناً – كما في مدح *إليزا هايوود* للقراءة في مجلة *Female Spectator*. ففي هذه المقالة تعرض *هايوود* حواراً دار بينها وبين صديقتين من محبات الكتب. «لولا القراءة لكنا مجرد كتل من تراب لا قيمة لنا». وتنفعل الكاتبة حتى تضع جملتها في صيغة التعجب فتقول «كم نحن جاهلات بكل شيء وراء موضع أقدامنا». وتوافقها الرأي *ميرا Mira* و*يفروساين Euphrosyn*؛ فللقراءة – بقدرتها على «تغذية العقل وتهذيب السلوك وتوسيع الأفق» – «ندين بكل ما يميزنا عن الوحوش»(34). رغم أن هذا المديح أعطى شكلاً تقليدياً، فإنه يحمل حساً «نوعياً»: فهل يمكننا أن نسكت الإحساس بأن الموضوع الحقيقي لما كتبت هايوود هو «تعليم الإناث»؛ إذ كان ظاهرة جديدة غير شائعة بعد في أربعينات

القرن الثامن عشر. وكان ما ألهب خيال الكاتبة هي فكرة ممارسة النساء للقراءة. ومن هنا يمكن أن نقرأ *هذه* الفقرة بوصفها دفاعاً غير واع، بالمعنى النفسي، عن السيادة الأنثوية؛ فإن قراءة المرأة للكتب تعني دخولها، أخيراً، إلى عالم المعرفة وفهم الذات.

وفي أحيان أخرى، كانت العواطف النسوية تأخذ شكلاً أكثر صراحة – كما في تكرار الشكوى، مثلاً، من لهجة التعالي في كتابات الرجال. ففي نهاية مقالها التقريظي عن رتشاردسن، لم تستطع *باربولد* إلا أن تستدرك على نفسها وتقول بانزعاج غير خافٍ إن مؤلف *كلاريسا* لم يعط النساء صاحبات الفكر قدرهن. ورغم اعترافها بأن «التحيز ضد أي مظهر للتثقيف غير المعتاد للنساء، كان في تلك الفترة شديداً، فإن ما أظهره *رتشاردسن* من «تعالٍ واحتقار كان أعلى صوتاً وأبقى أثراً». وتساءلت «هل من شيءٍ مهين أكثر من لزوم ادعاء الجهل؟» وتختتم كلامها بأن «النتيجة الطبيعية لمثل هذا التحيز أنه يقدم «للعبقرية الأنثوية» شيئاً تتجاوزه». ومن هنا نفترض أن على «المرأة قبل أن تخرج عن دروب الحياة المعتادة أن تملك ناصية المهارات المطلوبة لذلك وأن يكون حبها للأدب قد استقر عندها حتى غلبها»(35).

ومن أشد ما كان يؤلم الناقدات ذلك المعيار المزدوج الذي يجدنه يحكم الآراء النقدية لدى الرجال؛ فالكتاب الذكور يُحتفى

بهم مهما قلت موهبتهم، أما الكاتبات فنصيبهن التجاهل. ففي نبرة شاكية تقول *ستيفاني دي جنلس* أن الرجال وحدهم يملكون منح المكانة الأدبية؛ ومن هنا تظل العبقرية الأنثوية في الظل ويبقى المديح قصراً على الرجال، ومنهم أصحاب مواهب متواضعة. والنموذج الأمثل، في رأيها، للموهبة المتواضعة – التي أعطيت فوق مكانتها – الكاتب *دي لامبيرت* *D'almebert* فما كان ليعد كاتباً هاماً لولا دعم الأكاديمية التي يهيمن عليها الرجال. ولو وجدت أكاديمية من النساء لكان ما يصدر عنها أحكم وأعقل[36].

وفي محاولة لتصحيح هذا الغبن، عمدت الناقدات إلى إبراز أعمال أخواتهن من الكاتبات. فكاتبة مسرحية مثل *سوزانا سنتليفر* *Susannah Centlivre*، في رأي الناقدة *إنتشبولد* «مكانها في الصفوف الأولى لكتاب المسرح الكوميدي». كما أن مسرحية *خطة الفاتنة* *The Belle's Strategem* «شديدة الجاذبية» ومفعمة «بالأحداث المرحة القوية»[37]. أما روايات *سارة فيدلنج*، كما تراها *كلارا ريف*، فتضارع عن جدارة روايات أخيها هنري؛ فإذا لم تساويها فيما تحويه من «لماحية ومعرفة» فإنها تفوقها في «مميزات هامة أخرى، أفيد للقارئ من غيرها»[38]. وشمل تقريظ ريف قصص *تشارلوت لينوكس* *Charlotte Lennox* و*فرانسيس بروك*، و*إليزابيث جريفث*، و*فرانسيس شريدان* *Frances Sheridan*، و*ماري جين*

ريكوبوني، *وستيفاني دي جنلس*. أما سلسلة *روائيون بريطانيون* التي أصدرتها باربولد؛ ففي حد ذاتها عملاً من أعمال الدعوة للحركة النسائية: تحوي السلسلة اثنتا عشرة رواية للنساء من بين روايات السلسلة العشرين.

وقد أسبغت الناقدات على بعض «العبقريات الأنثوية» ما يشبه التقديس. ومن ذلك الهالة التي رسمت حول رأس كاتبة الخطابات *مدام دي سيفيني* *Madam de Sevigne* وهي تنتمي للقرن السابع عشر، فإن موقف الناقدات منها دونه تقديس الأبطال. فقد كتبت *جنلس* عنها أن ثمة عملاً واحداً في اللغة الفرنسية لم يجرؤ أحد على نقده «وقد كتبته إمرأة». إن خطابات *سيفيني* تقدم «النموذج الكامل» للأسلوب الذي يسمو «روحاً وخيالاً وحساسية» على ما سواه في فن كتابة الرسائل[39]. وتثني *إليزابيث مونتاجو* على هذا الرأي فتقول إن قلم *سيفيني* قد طبع شخصية من تمسكه «على كل عقل له حساسية فهم إبداعات الفضيلة والملاحية». وفي حديثها إلى إليزابيث كارتر تقول «إنها أكثر النساء استحواذاً على حب الناس ولا شك، وإنني مهتمة بكل ما يتعلق بها»[40]. وقد ظهر ما يوازي هذا المديح في أعمال المعاصرات الألمانيات – ومن أبرزها خطابات *صوفي فون لاروش* – وهي كاتبة خطابات مُجيدة، وصاحبة أسلوب مميز.

هذه المدائح التي كتبت في أديبات متفرقات، مهما بلغ

حماسها، لم تحدث الأثر المطلوب في رأي بعض الناقدات، فسعت اثنتان منهما في نهاية القرن إلى إثبات أن دور النساء في تاريخ الأدب نفسه كان دوراً محورياً. تطرح *جنلس* هذا الرأي في كتابها *أثر النساء في الأدب الفرنسي*، فتقول إن النساء، لا الرجال، كن وراء حركة تطور الأدب الفرنسي. ولم يردع *جنلس* عن هذا الرأي حقيقة أن عدد النساء اللاتي مارسن الأدب قبل القرن السابع عشر كان قليلاً، إذ ترى في دور راعية الأدب أهمية لا تقل عن التأليف الفعلي. فلقد بذلت النساء جهداً كبيراً لترقية الثقافة؛ وعندما كانت النساء تملك السلطة والنفوذ الاجتماعي، كانت العبقرية تزدهر ويرقى الذوق. لهذا اعتبرت *جنلس* أغلب الملكات والأميرات الأول بين صناع الأدب الفرنسي، وكذلك الراعيات الحديثات مثل *مدام دي منتون* *Madame de Maintrnon* والمركيزة *دي رامبوليه* *Marquise de Rambouillet*. كل هؤلاء النساء، في رأيها، أعلن نفوذهن ومكانتهن لإرساء دعائم «الأدب» ونشر الفنون: ولولاهن ما كان الأدب الفرنسي.

وهناك رأي مماثل تطرحه *جيرمين دي ستايل* (1766-1817)، أعظم ناقدات ذلك العصر، ففي رأيها، كانت النساء – بحكم الطبيعة – من يقرر معايير الذوق. ومن هنا كانت الفنون تتقدم في المجتمعات التي تنزل النساء منزلة عالية. وفي تحفتها المبكرة *De La Litterature consideree*

dans ses rapports avec les institution socials (*1800*) تجد *ستايل* ارتباطاً مباشراً بين مكانة النساء وتطور الأجناس الأدبية. فالرواية تطورت في إنجلترا لأن «النساء يجدن المحبة الحقة» في ذلك البلد»:

> إن القوانين المستبدة والرغبات المبتذلة والأفكار المتبلدة هي التي تحكمت في مصير النساء في الجمهوريات القديمة أو في آسيا أو فرنسا جميعاً. ولم تجد النساء في بقعة من الأرض ما وجدت في إنجلترا من سعادة أفرختها مشاعر المحبة الأسرية[41].

أما في فرنسا فالواقع هو العكس. وبرغم زلزال الثورة، ظلت النساء تعامل بازدراء. «فقد رأى الرجال أنه من المفيد سياسياً وأخلاقياً أن يضعوا النساء في درجة من الوضاعة يأباها العقل» كما تقول الناقدة في نبرة شاكية. «لم يكن لدى النساء من دافع لتطوير عقولهن؛ ومن هنا لم ترتق أخلاقهن»[42]. ولهذا تخلف الأدب الفرنسي. ورغم اعترافها بأن رواية «*روسو إلويزا* الجديدة «قطعة من الأدب المفعم بالمشاعر والبلاغة»، فإنها ترى أن «كل الروايات الفرنسية التي نعجب بها مجرد نسخ مقلدة من الأصول الإنجليزية»[43].

وفي سياق دفاعهما عن كتابة النساء، تنبأت كل من *جنلس* و*ستايل* بأن دور الكاتبات – وخاصة الناقدات – سيتزايد حتى يشغل مكانة بارزة في أدب المستقبل. تقول *جنلس* إن النساء لسن قادرات على إبداع أعمال عظيمة فحسب؛ بل إنهن يتمتعن

«بقوة الملاحظة» الطبيعية، ورشاقة الأسلوب مما يجعلهن خير من يحكم على أعمال الآخرين. وترى *ستايل* أنه مع تطور المجتمع واقترابه من الاستنارة الأخلاقية والاجتماعية وتزايد عدد النساء اللاتي يشاركن في الحياة الأدبية، سيتطور الأدب نفسه ويأخذ اتجاهاً نسوياً. وبينما كانت كوميديا «العصر القديم» تركز على «التصرفات غير الأخلاقية للرجال تجاه النساء» بهدف وحيد هو «السخرية من النساء المخدوعات»، فإن دراما المستقبل المتقنة ستجعل من خداع الرجال أنفسهم هدفاً للسخرية والتهكم. «فرعاة الرذيلة من فسدة الرجال» سيقدمون بوصفهم «كائنات بائسة منبوذة معرضة للإهانات والاستخفاف حتى من الأطفال»(44). وستؤدي الناقدات، كما يفهم من كلام *ستايل*، دوراً كبيراً في هذه التطورات المحمودة. فقد أوردت لاحقاً في كتابها ***De L'Allemagne*** (1813) فكرتها بأن «الطبيعة والمجتمع قد زودا النساء بقدرة عظيمة على المثابرة حتى ليصعب على أحد أن ينكر أنهن اليوم أكثر استحقاقاً للتقدير من عامة الرجال».

وكما هو متوقع، لم تلق هذه الأفكار العاطفية المتسرعة صدىً سريعاً ملحوظاً في مجمل الحركة النقدية. ولم تلق الناقدات في العقود التالية القبول التي تنبأت به *ستايل* و*جنلس* بروح تفاؤل مبالغ فيها. بل إن ما حدث هو العكس، فلقد أخذ النقد اتجاه أكثر منهجية وحرفية وتخصصاً وظل النقد الأدبي في أغلب القرن التاسع عشر نشاطاً ذا طابع ذكوري بحت:

وسرعان ما طوى النسيان المساهمات المبكرة للنساء في الفكر النقدي. وصار كل من دريدن *Dryden* وبوب *Pope* وبوالو *Boileu* وديدرو *Diderot* وردزورث *Wordsworth* وكوليردج *Coleridge* وغيرهم من النقاد الرجال، الآباء المؤسسين للتراث النقدي الحديث. أما أعمال بين *مونتاجو* و*ريكوبوني* و*إنتشبولد* و*باربولد* و*جنلس*، وكذلك *ستايل* (بالطبع من كن أقل مكانة) فقد طواها النسيان[45].

ولكن هل يعني ذلك أن تأثير نساء القرن الثامن عشر على المراحل الأولى للنقد الأدبي الحديث كان ضئيلاً نسبياً؟ ولا نملك هنا إلا أن نختلف مع الآراء الذكورية المتحيزة التي نجدها في تاريخ الأدب التقليدي. فليس معنى أن النسيان قد طوى سريعاً أسماء الناقدات أن تأثيرهن في الذوق المعاصر لهن كان ضئيلاً. بل إننا نجد ما يبرر روية «تعديلية» نافذة ترى أن النساء كن يمثلن الطليعة النقدية في تلك الحقبة. فكما رأينا كانت الناقدات ينجذبن إلى الموضوعات المحورية في عصرهن، مثل «قوة العبقرية الأصيلة ورفض النماذج الكلاسيكية وتفوق القصة على الدراما والدراما على الشعر. فقد كن ينفرن من الأساليب والأجناس الأدبية المنقولة جيلاً عن جيل ويتجهن إلى الأشكال الأحدث مثل الرواية التي كانت تعبر في رأيهن بقوة وسلاسة عن الهموم الفكرية والأخلاقية لجمهور القراء من الطبقة الوسطى (التي تتنامى نسبة النساء فيها). فإذا استعرنا لغة القرن الثامن عشر نفسه، نقول إن الناقدات كن في الأغلب

في صف «المحدثين» - أي يفضلن التجديد والتجريب والأساليب الشعبية ودمقرطة القراءة والكتابة.

في القرنين التاليين سيكون لهذه القيم الأدبية الغلبة تدريجياً كما هو معروف. فإن تاريخ النقد الحديث، فيما نرى، هو تاريخ تأنيث الذوق. ومع انتشار تعليم النساء في القرن التاسع عشر، اصطبغ الأدب بالصبغة الأنثوية مع ظهور كاتبات شهيرات مثل جين *أوستن* وجورج *إليوت* *George Eliott* وجورج *ساند* *George Sand* *والأخوات برونتي* *the Brontës* و *إميلي* ديكنسون *Emily Dickinson* (وبعدهم *إديث وارتون* *Edith Wharton* و*فيرجينيا وولف* *Virginia Woolf* *وويلا كيثر* *Willa Cather* و*كوليت* *Colette* و *جرودستاين* *Gertrude Stein*). حتى بدا أن «جمهورية الأدب» تتطور، وإن لم تتحول إلى مقاطعة تهيمن عليها النساء، فإنها تحولت إلى مجتمع تستطيع النساء فيه أن تمارس سلطة تكافئ سلطة الرجال. وكذلك فإن ما يمكن تسميته بالقيم الأدبية «الأنثوية» - مثل عدم الرسمية وروح التجديد والسلاسة - اكتسبت مكانة جديدة وأهمية. كما أن الاتفاق على أن الرواية هي الجنس الأدبي الأبرز في الحياة الحديثة لشهادة على تنامي الأثر النقدي للنساء.

ويمكننا القول بأن ناقدات القرن الثامن عشر - اللاتي يمثلن قطاعاً أكبر من القارئات، استشرفن هذا التحول الأنثوي في الذوق الأدبي. ورغم عجزهن عن انتزاع اعتراف بشرعية

كتاباتهن، فإنهن، ولأول مرة طرحن بديلاً للقيم الأدبية التقليدية التي يمليها الرجال ويرعونها ومن الطبيعي أن العملية التي بدأنها ستؤدي في القرن العشرين إلى الاعتراف بدور النساء في تاريخ النقد الأدبي نفسه – وإن مقالنا هذا نفسه ليمثل شاهد إثبات على هذا الدور.

هوامش

1) **Wwift**, *The Battle of the Books*, p. 257.

2) See **Fielding**, *Govent-Garden Journal*, pp. 18 and 96.

3) **Todd**, *Dictionary of Women Writers*, p. 143.

❖) نساء الأمازون Amazon نساء من عرق خرافي من المحاربات، زعمت الأساطير الإغريقية أنهن كن يقمن قرب البحر الأسود. وتطلق أيضاً على المرأة الطويلة القوية المسترجلة. (المترجم).

4) تأتي عبارة «أمازونيات القلم» مما نشره جونسون في المغامر *The Adventurer* العدد 115 (11 ديسمبر 1754) فرغم أن جونسون كثيراً ما شجع كاتبات عرضن له، فإن ذلك لم يثنيه عن مهاجمتهن علانية.

5) **See Halsband**, "Addison's Cato and Lady Mary Wortley Montagu", pp. 1123-4.

6) **More**, *Structures on Female Education*, in Works, IV, pp. 196-7 and 200-1.

7) **Makin**, *Essay*, p. 9.

❖) *صافو* شاعرة في حوالي القرن السابع ق. م ابتدعت شكلاً شعرياً سمي باسمها Sapphics وهو مكتوب على شكل مقاطع رباعية لها بحر محدد. وبرغم صعوبة هذا الشكل، استخدمه عدد كبير من شعراء أوروبا.

8) **Makin**, *Essay*, p. 9.

❖) مومُوس إلهة السخرية والنقد عند الإغريق.

9) **Swift**, *Battle of the Books*, p. 240.

من الاستثناءات القليلة للمشاعر المعادية للنساء نجد: جورج بولارد وجون دانكوم.

George Ballard (1706-55) and John Duncombe (1729-86).

فكلاهما كان محتفياً بمساهمة النساء في عالم الأدب. وكذلك توماس سيوارد Thomas Seward وهو والد الشاعرة وكاتبة الخطابات آنّا سيوارد فقد نشر قصيدة بعنوان ملفت «حق النساء في الأدب» The Female Right to literature في الجزء الثاني من كتاب دودسلي Dodsley المنشور عام 1748 Miscellany.

10) **Fielding**, *Tom Jones*, bk 7, ch 12, p. 372.

❖) ميوز إحدى الربات التسع الشقيقات اللاتي يحمين الغناء والشعر والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية. (المترجم).

11) **Todd**, *Dictionary of Women Writers*, p. 93.

12) **More**, "Oreface of the Tragedies", p. 23.

13) **Inchbald**, preface to Cibber's *Love Makes a man, in British Theatre*, XIV, p. 4.

14) **Blunt**, *Queen of the Blues*, II, p. 166.

❖) تقصد الكاتبة أن ما يفعلون ضرب من العبث فاللعب في لونج لورانس، حسب معجم رايت للهجة الإنجليزية، يعني ألا تفعل شيئاً. والقديس لورانس هو القديس الذي يرمز للكسل.

15) Cited in **Mahl and Koon**, *The Female Spectatore*, pp. 136-7.

16) **Behn**, *preface to the Dutch Lover* (1673).

17) **Centlivre**, *preface to Lover's Contrivance*. (1703).

18) **Montagu**, *Writings*, pp.xxii-xxiii

19) **Griffith**, *Mordity*, pp. 525-6.

20) **Griffith**, *Morality*, p. 481.

21) **Baillie**, *preface to play on the Passions* (1798).

22) **في موضوع أثر ستيل** Steele **بشكل خاص انظر:** Adburgham, pp. 53-66**.**

23) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. III.

24) **Barbauld**, *Richardson's Correspondence*, I, p. xvi.

25) **Barbauld**, *Richardson's Correspondence*, I, p. xxvi.

26) **Staël**, *Essai sur les fuctions* (1795), in *Oeuvers completes*, II, p. 207.

27) **Barbauld**, *Richardsons Correspondence*, I, pp. xxi-xxii.

28) **Inchbald**, preface to Vanbrugh's *The Provoked Wife, in British Theatre*, LX, p. 9.

29) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. 140 and II, p. 14.

30) **Montagu**, *Writings*, p. 105.

31) **More**, "preface to the Tragegies", in *Works*, II, p. 24.

32) **Genlis**, De l'Infuluence des femmes, p. 114.

33) "Correspondence de Laclos et de Madame Riccoboni", p. 759.

34) **Haywood**, *Female Spectator*, II p. 39.

35) **Barbald**, *Richardson's Correspondece*, p. clxiv.

36) **Genlis**, *De l'Influence des Femmes*, p. x.

37) See **Inchbald**, preface to Centlivre's *The Wonder*. A Woman Keeps a Secret, in *British Theatre*, XI, p. 3' and her preface to Cowley's *The Belle's Sttratagem, in British Theatre*, XiX, p.s.

38) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. 142.

39) **Genlis**, *De l'Influence des femmes*, p. 134.

40) Cited in **Blunt**, *Queen of the Blues*, II, p. 98.

41) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 228.

42) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 335.

43) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 230.

44) **Staël**, *De la litterature*, II, p.350.

45) **Staël**, *De l'Allemagne*, I, p. 64.



كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية

Writing the Body: Toward an Understanding of L'Ecriture Feminie

آن روزاليند جونز

Ann Rosalind Jones

ترجمة أحمد صبرة

اهتمت الحركة النسوية بالجسد، وكانت فرنسا هي المكان الذي ظهر فيه اهتمام كبير بالجسد، وكان طبيعياً أن تركز الحركة النسوية الفرنسية على الجسد، ففرنسا كما تقول آن روزاليند جونز في بحثها عن «كتابة الجسد» تعد الآن معقل النسوية، وتنمو فيها كل يوم حركة تحرير المرأة، وعلى الرغم من اختلافات الفرنسيات فيما بينهن، وعلى الرغم من مقاطعة

بعض الصحفيات والكاتبات للحركة النسوية، وانسحاب بعضهن الآخر منها، كما انسحبت جوليا كريستيفا بعد إسهاماتها المتميزة داخلها، فإنهن أسهمن فيها إسهامات عميقة، ووجهن نقداً حاداً وقوياً لأنماط التفكير الغربي الذي يعتقدن فيه أنه قام على قمع منظم لتجربة المرأة، ومن ثم فإن تأكيداتهن على الطبيعة الأنثوية الأساسية مثلت نقطة بدء لتفكيك اللغة والفلسفة والتحليل النفسي والممارسات الاجتماعية واتجاهات الثقافة البطريركية التي تحيا فيها النساء وتقاومها.

تهتم روزاليند بأعمال بعض الكاتبات مثل جوليا كريستيفا ولوسي إريجاراي وهيلين كيكوكس ومونيك ويتنج، وهؤلاء اشتركن في تحليل الثقافة الغربية بوصفها تمارس هذا القمع المنظم ضد المرأة «إنني الرجل الكامل مركز الكون، الرجل الأبيض الأوربي من الطبقة الحاكمة، وبقية العالم أحدده على أنه (الآخر) وليس له معنى إلا في علاقته بي، بوصفي رجلاً/ أبا مالكا لرمز الذكورة ولا يدعم الدين أو الفلسفة فقط مركزية الرجل، بل تدعمه اللغة أيضاً» ولكي تتكلم أو تكتب خاصة من هذا الموقع، فيعني أنك تستولي على العالم، وتظهره من خلال سيطرتك على اللغة، كما يعد الخطاب الرمزي (اللغة في سياقات متنوعة) وسيلة أخرى يموضع بها الرجل العالم، ويختصره إلى مصطلحاته، فيخضع له كل الأشياء والأشخاص بما فيها المرأة.

كيف يمكن إذن مقاومة هذه المؤسسات والممارسات الدالة (الكلام والصور والأساطير والكتابة والطقوس) في مثل هذه الثقافة؟ ترى النسوية الفرنسية أن مقاومة ذلك تأتي من خلال استعادة المتع الجسدية الطفولية، ومن بعد ذلك المتع الجسدية التي قمعها قانون الأب، لكنه لم يستطع محوها، وعلى المرأة أن تعيش تجربتها الجسدية في ضوء معطيات جديدة لا تفرضها مركزية الرجل.

لقد وجدت جوليا كريستيفا - إحدى مؤسسات المجلة السيميائية الماركسية «تل كل» وصاحبة الكتابة الرائدة في عديد من فروع اللغة والفلسفة - في التحليل النفسي مفهوم «الدوافع الجسدية» الذي أعطته اسم (الخطاب السيميائي) وهو اللغة الإيمائية الإيقاعية المميزة لكتاب مثل جيمس جويس ومالارميه وأرتود الذين تأثروا بطفولتهم وبعلاقاتهم بأمهاتهم، وأظهروا ذلك إظهاراً غير واع فيما كتبوه من نصوص ضد السنن السائدة، وضد الانتظام الذي عليه اللغة التقليدية، تستطيع المرأة أن تفعل مثل ذلك وأن تكتب كتابة سيميائية فيها نوع من التحدي للنظام الرمزي القائم وللثقافة الذكورية المتسلطة، على الرغم من أن كريستيفا تتشكك في قدرة النساء على الكتابة خارج الخطاب السائد، لكنها ترى أن هذا هو السبيل للتحرر من الوضع الهامشي الذي تعيش فيه.

وعلى النقيض من كريستيفا تدعو لوسي إريجاراي المرأة أن

تميز نفسها تمييزاً حاداً عن الرجل، لقد فصلت لوسي من عملها بالجامعة بعد أن كتبت تهاجم فرويد هجوماً شديداً في تحيزه الذكوري ضد المرأة، وفي دراستها «تأملات في الكتابة النسوية» كشف عميق وبارع وتهكمي للأساليب التي عرف بها أفلاطون وفرويد المرأة على أنها رجل لاعقلاني خفي غير كامل...، وقد استمرت في مقالاتها الأخيرة تجادل في أن النساء ليس لديهن أي معرفة بأنفسهن بسبب أنهن يعشن في عالم يتمركز حول الرجل، و ترى أن نقطة البدء في معرفة المرأة بنفسها تتمثل في الوعي الذاتي الأنثوي بالحقائق حول جسد المرأة وبالمتعة الجسدية النسوية لأن هذه الأشياء غائبة أو أُسيئ عرضها في الخطاب الذكوري.

وتمضي هيلين كيكوكس خطوة أبعد من إريجاراي في أهمية أن تعي المرأة جسدها، وأن تستمتع به، وتكتب عنه، ولعل مقالتها الشهيرة «ضحكة قنديل البحر» أهم ما كتب في موضوع «كتابة الجسد»، وقد عدتها روزاليند «مانيفستو الكتابة النسوية».

في تحليل أعمال هؤلاء الثلاثة نرى أن ما حاولن أن يفعلنه هو موازنة الخبرة الجسدية لدى النساء بالأنماط الذكورية/ الرمزية المستقرة في الفكر الغربي (أو كما في حالة كريستيفا التأثيرات الجسدية النسائية كأمهات)، وعلى الرغم من أن كريستيفا لم تمنح النساء امتياز خطاب ما قبل مركزية الرجل،

فإن إريجاراي وهيلين ذهبتا إلى أبعد من ذلك، فقد رأين أن النساء لو أردن أن يكتشفن أنفسهن، وأن يعبرن عن هذه النفس، وأن يُظهرن من أنفسهن ما حاول التاريخ الذكوري أن يقمعه، فعليهن أن يبدأن باكتشاف جنسيتهن، وهذه الجنسية تبدأ بأجسادهن، وبما هو مختلف لديهن عن الرجال.

إن هناك تركيزاً شديداً في الكتابات الفرنسية وكذلك في بعض الكتابات في الولايات المتحدة الأمريكية على أن الجسد الأنثوي يجب أن يُرى كمصدر للكتابة الأنثوية، وهو خطاب قوي ممكن لأن الكتابة من خلال الجسد يعني أنك تعيد رؤية العالم.

لكن النسوية الفرنسية وكذلك الكتابة النسوية فيها تشكل معضلة من جانب، كما أنها تحتوي على مفاهيم محكمة من جانب آخر، هناك نقد كثير وجه للنسوية الفرنسية، لعل أهمه أن فيها تشوشاً نظرياً واضحاً، لكن النسوية الأمريكية يمكن أن تستفيد من هذه النسوية، وكذلك من النقد الموجه لها لإدخال عناصر إيجابية في النسوية الأمريكية، ولعل أهم ما يجب على النسوية الأمريكية أن تجيب عنه هو: هل يمكن أن يكون الجسد مصدرا لمعرفة الذات؟ هل الجنسية الأنثوية توجد سابقة على الخبرة الاجتماعية، أم أنها توجد بالرغم منها؟ هل تكتشف النساء أجسادهن خارج دائرة المثاقفة الضارة التي حُللت تحليلاً عميقاً في فرنسا وفي أماكن كثيرة؟ والإجابة هي لا، حتى باستخدام مصطلحات نظرية التحليل النفسي التي تعتمد عليها

كثيرا النسوية الفرنسية. لقد أعادت النسويات الأمريكيات قراءة فرويد وجاك لاكان، واكتشفن من خلال ذلك طريقة بحث جديدة في إنشاء النسوية التي يتفق الجميع على أنها ليست شيئا متأصلا في النساء أو الرجال، بل إنها تتكون من خلال مواجهات المرء مع عائلته الصغيرة أولا، ومع الأنظمة الرمزية التي يكون لها تأثير كبير على نظرة الفرد إلى الموضوع الجنسي.

يحمل علم نفس النساء معان مهمة عنهن في مختلف الثقافات، ومن الضروري لنا – كما تقول روزاليند – أن نعبر عن هذه المعاني، بدلاً من الخضوع لتحديدات الرجال لجنسية النساء، وترى النسوية الأمريكية في هذا الصدد أنه من الصعب – كما ترى النسوية الفرنسية – أن يكون الجسد هو أفضل مكان يمكن من خلاله الهجوم على القوى التي تحاول عزل النساء، وتأطير التجربة الجنسية لديهن، لأن المفاهيم التي تطرحها النسوية الفرنسية لا يمكن جعلها مفاهيم عالمية، مع تجاهل الخصوصيات الثقافية في كل مكان في العالم، لأنه يجب أن نضع في الاعتبار اختلافات الطبقة والجنس والثقافة بين النساء، وكذلك نضع في الاعتبار التغيرات عبر الزمن داخل المرأة نفسها في موقفها من الجنس بكل أشكاله، لذلك لا يمكن لهذا الصوت الشهواني الواحد الذي تدعو له إريجاراي أن يكون صوتا لكل النساء.

إن ما يبدو موقفا مقنعا سواء على المستوى الفلسفي أو التداولي هو الخروج بعيداً عن مركزية الرجل، وعن منطق التعارض بين الرجل و المرأة، و ما تحتاج إليه النسوية ليس السؤال عن كيفية اختلاف المرأة عن الرجل، على الرغم من أن السؤال : كيف تختلف المرأة عما يعتقده فيها الرجل سؤال مهم، بل تحتاج إلى معرفة الكيفية التي أصبحت عليها الآن عبر التاريخ الذي هو تاريخ الاضطهاد ضدها، مارسه الرجل وكون فيه مؤسسات ذكورية تتحكم فيها. ولا يمكن وضع نهاية لهذا الاضطهاد إلا من خلال تحليل علاقات القوى بين الرجال والنساء، وتحليل الممارسات بينهما، وعندئذ سنكتشف كينونة المرأة، أو الكينونة التي يمكن أن تكون عليها، والأكثر أهمية استراتيجيا هو معرفة ما إذا كانت الطبيعة المشتركة الأنثوية كما تقول بها النسوية الفرنسية يمكن أن تساعد في إنجاز عدة أهداف مختلفة منها: إمكانية العمل على الهامش، أو اكتشاف طرق جديدة للعمل من المركز، أو لا تعمل في العالم على الإطلاق؛ والدعوة إلى الحرية في اختلاف الممارسات الجسدية، والحق في الأمومة، أو عدم الإنجاب، و رفض كل الممارسات النسوية التي فرضها المجتمع البطريركي على النساء.

يبرز اسم مونيك ويتنج بوصفها من أهم من وجهوا نقداً للنسوية الفرنسية، وهي تستخدم القاموس الماركسي الذي يبدو مألوفا للنسوية الأمريكية أكثر من ألفة أطر الفلسفة والتحليل النفسي التي سادت في فرنسا عند إريجاراي وسيكوكس، تقول:

يبقى القول «إن النساء طبقة» يعني القول إن تصنيف المرأة مثل تصنيف الرجل هو تصنيف سياسي واقتصادي، وليس تصنيفا أبديا، وذلك كي نعرف اضطهادنا في مصطلحات مادية، ومهمتنا الأولى هي تفكيك النساء كطبقة نقاتل من داخلها، وتفكيك المرأة كأسطورة، لأن المرأة لا توجد من أجلنا، إنها مجرد تكوين متخيل، بينما النساء هن نتاج علاقات اجتماعية، وهي توجه نقداً حاداً للنسوية الفرنسية، وترى أن أفكارها لا يمكن تعميمها على كل نساء العالم.

وهي ترى لذلك أن النسوية الفرنسية في حاجة إلى مزيد من العمق النظري والطاقة الجدلية كي تكون فكرة مختارة، لكن الاستجابات التاريخية والوحدة القوية بين النساء تأتي من استمرارهن وممارساتهن المشتركة وخبراتهن في العالم المادي وضد هذا العالم، وتبدو النسوية الفرنسية والكتابة النسائية مهمة أهمية جزئية من الناحية الاستراتيجية، إن النساء في حاجة - بالتأكيد - إلى التخلص من الأخطاء واتجاهات الازدراء ناحية الجانب الجنسي في حياتهن، وهو ازدراء يتخلل الثقافة واللغات الغربية في مستوياتها الأكثر عمقا، وكذلك في الثقافات الأخرى، كما أنهن في حاجة إلى اكتشاف حضور ذاتي قوي يواجهن به الخطاب الذكوري المركزي كجزء مهم في الصراع الأيديولوجي معه، ولم تكتف النساء في ذلك بالحديث النظري، بل بدأن في اكتشاف أساليب لإنتاج المعنى في الشعر والرواية والفيلم والفنون المرئية (في الحقيقة، بعض الباحثين

في النسوية يرون أن النسوية الفرنسية ربما تكون قد تعجلت في ادعائها أن النساء قد بدأن الآن في تحدي النظام الرمزي)، لكننا حتى لو أخذنا الكتابة النسائية بوصفها فكرة يوتوبية، أو أنها أسطورة منشطة أكثر منها نموذجا لكيفية كتابة المرأة، أو ما ينبغي للمرأة أن تكتبه، فإن هناك مشكلات نظرية تظهر مرة أخرى : هل يمكن أن يكون الجسد مصدراً لخطاب جديد؟ هل يمكن الانتقال مباشرة من حالة الإثارة الجسدية اللاواعية إلى النص الأنثوي المكتوب؟

بعض النسويات الفرنسيات يرين ذلك ممكناً، وإحداهن – وهي مادلين جاجنون – تقول «لسنا سادة لأنفسنا، ولا لغيرنا، ولا نواجه أنفسنا كي نستطيع تحريرها، ولا نبقى متطلعين إلى أنفسنا كي نفهم أنفسنا، كل ما نملك أن نفعله هو أن ندع الجسد ينساب من الداخل، وكل ما نملك أن نفعله هو أن نمحو كل ما يمكن أن يعيقنا أو يضرنا في سبيل إنشاء أشكال جديدة من الكتابة، فنحن نستبقي ما يمدنا بالقوة، وما هو ملائم لنا، وهذا سيخلخل وضع الرجل المتمركز حول ذاته».

لكن كلاً من نظرية التحليل النفسي والخبرة الاجتماعية يرى أن القفزة من الجسد إلى اللغة مسألة شديدة الصعوبة بالنسبة للنساء، وتعتقد النظرية اللاكانية أن بدء تعامل الفتاة مع اللغة (هذا النظام الرمزي الذي يعرضه الأب، والذي يتمثل في التعارض الثنائي بين (رمز الذكورة/ اللاذكورة) مسألة

معقدة، لأنها لا تستطيع التماهي مباشرة مع القطب الموجب لهذا النظام، وفي كثير من الثقافات الشفاهية أو المكتوبة،فإن هناك تابوهات أحاطت بأحاديث النساء: نصائح بتفضيل الصمت، الاستهزاء بثرثرات النساء، وبما يكتبنه، مجتمع تعيش فيه النساء حتى داخل أمريكا في فترة ما يكون فيه للرجل الكلمة الأولى والأخيرة.

على النساء أن يتجاوزن مرحلة الشفاهية، وأن يدخلن إلى عالم الكلمة المكتوبة، صحيح أن تقنيات السرد التقليدي وكذلك اللغة بما فيها من نحو وتراكيب تحمل في النهاية وجهة نظر الرجل ورؤاه تجاه العالم، لكن الأنماط الأدبية واللغة نفسها ليست هي الهدف الوحيد الذي تعمل النسوية على تغييره، إن سياق الخطاب النسوي يجب أن ينفتح على العالم، فالمرأة يمكن أن تكتشف المتعة الحسية في علاقتها الخاصة بجسدها، لكنها تكتب للآخرين، وهنا تبرز أسئلة مهمة: من يكتب؟ من يقرأ؟ من يجعل نصوص النساء متاحة لهن؟ وعلى الشاعرة أو الروائية التي تكتب من خلال جسدها أن تنتبه إلى أنها تواجه معضلات السلطة والجمهور وأنماط النشر والتوزيع، وتصور الروائية كريستيان روشفورت هذا الصراع الحرج داخل الكاتبة الفرنسية بين قوى المجتمع الذي تكتب له، وبين رغبتها في أن تكتب ما تريد:

حسناً، أنت الآن جالسة على مكتبك، وحيدة، لا تسمحين لأحد ولا لأي شيء أن يعيقك، فهل أنت حرة الآن؟

أولاً، بعد هذا التحقيق الطويل، أنت تسبحين في حساء مرعب من القيم، ولكي تكوني آمنة، عليك أن ترفضي ما يسمى بالقيم الأنثوية التي هي في حقيقتها ليست أنثوية، بل هي مخطط اجتماعي، وعليك أن تتماهي مع القيم الذكورية التي ليست ذكورية، بل إن الرجال استولوا عليها، وأعطوها سمة القيم الإنسانية، عليك أن تمزجي كل هذا بقيم مضادة من القهر والعنف والسيطرة وما يشبهها، في هذا الخليط، أين توجد هويتك الحقيقية ؟

ثانياً، يفترض أنك تكتبين في شكل محدد، أعني شكلاً محدداً تشعرين فيه أنك لم تغتصبيه من أحد، روايات أو شعر موجه لجمهور محدود، وفي هذه الحالة سيسمك الجمهور بالشويعرة أو الروائية الضعيفة، ولا تستطيع كل امرأة أن تتحمل هذا.

ويفترض أنك تكتبين في أشياء معينة: المنزل، الأطفال، الحب، حتى خرج من فرنسا ما يسمى الآن الكتابة النسائية.

ربما لا تريدين أنت أن تكتبي عن، بل أن تكتبي فقط، وحينئذ فليس عليك أن تطيعي النظام الاجتماعي، وعليك أن تأخذي رد فعل ضده، وهذا أمر ليس بسيطاً كي تحققي الأصالة لنفسك.

ومهما كانت الصعوبات، فإن النساء قد اكتشفن أنواعا جديدة من الكتابة، لكن كما أظهرت إريجاراي فإنهن فعلن ذلك

بتأن، على مستوى النظرية النسوية، وعلى مستوى الوعي الأدبي بالذات الذي تجاوز الجسد، وتجاوز اللاوعي، وقد أظهر ذلك مدى حاجتهن إلى أن يُقرأن قراءة مختلفة، لقد حاولن التعرف بشكل كامل على الصور الأساسية الذكورية في الثقافة الغربية كي يعرفن الألعاب التناصية التي استخدمها هؤلاء الكتاب من الرجال، ثم يقاومنها مستخدمين أجزاء وقطع من داخل الثقافة نفسها، إن الاستجابة للكتابة النسائية الفرنسية فطريا ليس أكثر من إنتاج لها، وعلى الكتابة النسائية أن تكون مقبولة للكتاب والقراء لو عرفناها على أنها استجابة واعية للحقائق الاجتماعية الأدبية، وليس أن نقبلها على أنها تيار متدفق لاتصال المرأة مع جسدها، وحقيقة فإن ممارسات الكاتبات سوف تغير ما يمكن أن نراه أو نفهمه في النصوص الأدبية، لكن حتى ابتعاد المرأة عن الكتابة عن جسدها فسوف يحدث بوصفه موقفا ضد أمهاتهن في الأدب أو في المجتمع وأخواتهن، ونحن نحتاج أن ندرك أنه لا شيء عالمي في الطبعة الفرنسية من الكتابة النسائية، إن الحديث و الغناء وسرد الحكايات وكتابة المرأة تحتاج إلى أن يُنظر إليها، وأن تُفهم في سياقها الاجتماعي لو أردنا أن ننشئ صورة حقيقية وأصيلة عن إبداع المرأة.

لكن بعد كل هذا، فأنا أخاطر بالمبالغة ضد النسوية الفرنسية والكتابة المنبثقة عنها، لأن النسوية الأمريكية يمكن أن تستفيد من عنصرين مهمين في هذه النسوية، الأول هو نقد مركزية (الذكورة) في كل أشكاله المادية والأيديولوجية التي

أخذها، والثاني هو الدعوة لطرح جديد لوعي المرأة، فليس كافيا اكتشاف البطلات القديمات، أو تخيل بطلات جدد، ومثل الفرنسيين، فنحن في حاجة إلى اختبار اتجاهات الكلمات والتراكيب والأجناس والمهجور والسامي نحو اللغة التي حصرت معرفة الذات النسائية والتعبير عن هذه الذات خلال قرون طويلة من السيطرة البطريركية، ولو تذكرنا أن ما تشترك فيه النساء هو الاضطهاد على كل المستويات، ولو استطعنا أن نترجم النسوية الفرنسية إلى هجوم مركز على اللغة، وكذلك على الأنظمة الاجتماعية والجنسية التي باعدت بيننا وبين أنفسنا، وكذلك باعدت بين النساء، فعندئذ ندرك أننا في الطريق الصحيح لأن نصبح مولودين جدداً.



لغة الجسد: أيقونة الجسد في الشعر النسائي

أليشا أوسترايكر

Alicia Ostriker

ترجمة فاطمة إلياس

في البدء دعونا نقرأ ثلاثة مقاطع هي على التوالي: ملاحظة حول الكاتبات ومن ثم شرح لتلك الملاحظة على هيئة حكاية رمزية، ثم بعد ذلك صوت شاعرة تنصح ابنتها.

في كثير من الأحيان كان المبدع الأمريكي يتجنب (أنوثتها) من خلال إخضاعها لعملية استئصال لرحم عقلها في فترة مبكرة. فهي غالباً لن تتحدث في صالح التجربة الأنثوية حتى

وإن فعلها الرجـل حيث ستظل ذلك الملاك – الفنان بأعضاء سفلية مجللة بصمت علوي سماوي. وأحياناً، وفي أي من الفنون التي يظل فيها العمل الأنثوي جميلاً من حيث اتسامه بالأناقة اللفظية، أو ثانوياً فإن ذلك قد لا يكون بسبب نسويته ولكن بسبب افتقاره إليها.

(هورتنس كليشر، «ما من كاتبة مهمة»)

(Hortense Claisher, "No important Woman Writer")

جلسنا حول المائدة.

قال: اقطعي يديك.

فهما دائماً ما تضربان الأشياء بحدة.

ولربما تلمساني.

قلت: نعم.

برد الطعام على الطاولة.

قال: احرقي جسدك.

فهو نجس، وتفوح منه رائحة الجنس.

إنه يثير تفكيري على نحو مزعج.

قلت: نعم.

وقلت: أحبك.

فقال: ذلك لطيف جداً

يعجبني أن أكون محبوباً.

لأن ذلك يسعدني.

ألم تقطعي يديك بعد؟

(مارج بييرسي، «الصديق»)

(Marge Piercy, "The Friend")

آه؛ يامحبوبتي، اسمحي لجسدك بالدخول،

دعيه يلفك،

براحة تامة....

كل ما أود قوله يا ليندا،

هو أنه ليس ثمة شيء في جسدك

يكذب.

(آن سكستون، «فتاة صغيرة، مخلوقي النحيل، إمرأتي الفاتنة»)

(Anne Sexton, "Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman")

أجزاء سفلية صامتة. احرقي جسدك. لا شيء يكون. إن إحدى الطرق التي نستدل بها على شاعرة ما من الماضي «poetess» هي تحاشيها ذكر التركيب التشريحي للجسد، كما أنه من الممكن التعرف على شاعرة ما في الوقت الحاضر عند ملاحظة كيف تبدأ أعضاؤها الصامتة في شرح نفسها.

خلال العقدين الأخيرين، انهمكت الشاعرات الأمريكيات في استخدام التصوير التشريحي للجسد وتوظيفه رمزياً بتكرار وحميمية أكثر من نظرائهن الذكور. وتستمتع جماهيرهن من

الإناث بذلك. ومن غير المدهش أن يميل القراء الذكور إلى الشعور بعدم الارتياح إلى صراحة الأنثى، وإلى النظر إليها على أنها غير إبداعية. وبطبيعة الحال فإنه يصعب على أي منا تجنب المعيار الفكري الذي يبدو وكأنه قد أسدل من السماء كسلم يعقوب ليحكم آلاف السنين من الدين، والفلسفة، والأدب، والذي يعلي من شأن الروح، ويحقر الجسد، إذ يعتبر الروح الخالدة الطاهرة سجينة لدى الجسد الفاني المنحرف. وإذا ما كان التركيب التشريحي للجسد هو قدرنا، فإننا جميعاً ننشد الخلاص منه. ومنذ إفلاطون إلى فرويد، وما بعد فرويد وحتى سيمون دي بوفوار، كانت الحضارة تعني الحركة التصاعدية أي التعالي، وبناءً عليه فإن على المرء أن يسمو بالجسد ليظفر ببعض التقدير الاجتماعي. أما المرأة: المرأة في أساطيرنا هي الجسد عندما يكتب الرجل عنها، ولم يكن بمقدورها أن تكتب عن الجسد بنفسها؛ ومع ذلك فهي تدور **E pour, il mouve** حسب العبارة الشهيرة التي أطلقها غاليلو عن دوران الأرض في إشارة إلى نموذجها الترابي أي الطراز البدئي للأنثى «**Prototype**» والمرتبط بالأرض **Earth**.

وأنا هنا بصدد فحص ثلاثة أنواع من المواقف التي تعبر عن نظرة المرأة إلى الجسد، التي يمكن ملاحظتها عند الشاعرات اللاتي وضعن على عاتقهن مهمة سبر أغوار تجربة الأنثى ألجسديه، ومن ثم ربط هذه المواقف مع ثلاثة أنواع من الإستراتيجيات اللفظية. وفي العمل الذي أتناوله اختفى معيار

التسامي vertical standard أو التعالي المألوف بحيث لم يعد من المفترض أن يكون الجسد أدنى مرتبة من أصل ما، ذي منزلة أعلى. وهذه المواقف هي: الرفض rejection، والتأرجح ambivalence، والتأكيد أو الإقرار affirmation. أما الأدوات اللفظية فهي: السخرية irony، والكوميديا (الفكاهة) comedy، والرمزية التنقيحية revisionist symbolism. وبالنسبة لي فأنا مهتمة بالعواطف، والقوالب المستخدمة، وتغيرات الأمور الأخرى الناتجة عن شرح الجسد.

يا له من سخف.
أن تهلك كل عقد من السنين
وبال هذه الملايين من الشعيرات.

(سيلفيا بلاث، «السيدة لازاراس»)
(Silvia Plath, "Lady Lazarus")

وهؤلاء الشعراء الذين عادة ما يحرقون الجسد، إنما يفعلون ذلك لسببين متلازمين: فالجسد فاسد منحرف، كما أنه معرض للانحلال في آن واحد، مما يعني أنه مجبول على الخطيئة، وأنه معرض للتحول والفناء. ويعبر عن المثلية الأولى عن طريق التوجيه الأخلاقي، أما الثانية فيعبر عنها من خلال الشعر الغنائي الذي يصدح بالشكوى - مع الأخذ بعين الاعتبار أنه مع ثورة الشباب وعنفوان الحياة يصبح الجسد مصدراً للمتعة.

ومنذ الستينات بدأ وكأن الكثير من الشاعرات ينظرن إلى الجسد كمصدر أساسي للألم، وليس للمتعة. لذا فإن قصائد كتلك التي تدور حول الإجهاض، واستئصال الثدي، والاغتصاب، قد باتت جزءاً لا يتجزأ من الذخيرة الشعرية النسائية. ويوجد هناك جنس فرعي من القصائد التي يكون فيها جسد المرأة تحت رحمة طبيب عطوف يتولى علاجه. ومن هنا فإن الأجساد النافقة في الحروب، والأجساد الجائعة في المجاعات، تمثل صوراً وأيقونات مهمة في شعر إدريان ريتش Adrianne Rich، وموريل روكيزر Muriel Rukeyser ودينيس ليفرتوف Dennis Levertov . بالإضافة إلى أن هؤلاء الشاعرات يبدين وكأنهن منجذبات نحو استخدام مصطلحات وتعابير جسدية لوصف وتصوير الأذى النفسي:

يخبرني أنني مملة.
يجوف فراغاً داخل صدري
كما يمكن لحفارة أن تصنع،
بدقة وبرود،
محدثة صفيراً متناغماً
يعرفه ويحبه كل شخص.

(لين سوكينيك، «الملصق»)

(Lynn Sukenick , “The Poster”)

تخيط أختي زيها التنكري الخاص بالمسيرة
حيث ستخطر كما المرأة الشفافة
وستبين كل عروقها
وكذلك أختي الثانية
فهي هنالك على مشارف قلبها
تخيط ندبة لم تلتحم كلية بعد
على أمل أن يتوقف أخيراً
هذا الضيق الجاثم فوق صدرها

(إدريان ريتش «نساء»)

(Adrienne Rich, “Women”)

قالت السكين: توقف عن النزيف
فرد الجرح: ليتني أستطيع
توقف عن النزيف ياهذا
فأنت تربكني بهذا الدم
رد الجرح: أنا آسف

(مي سوينسون «نزيف»)

(May Swenson, “Bleeding”)

وقد يصبح الطبيعي وغير الطبيعي في حياة الأنثى حبساً واعتقالاً، كما في قصيدة"حياة ملكة «للشاعرة ليزل ميولر **Lisel Muller**»، التي تلخص فيها الدورة البيولوجية لفصيلة مماثلة:

(«يبنون حجرة متدلية/ من أجلها، ويحشونها بالحلوى..... وتفكك عصابة/ زنزانتها الملكية») أو كما في افتتاحية قصيدة «بياض الثلج» «Snow White» لآن سيكستون Anne Sexton:

ليس مهماً نوع الحياة التي تعيشها
فالعذراء خانة محببة
خدان رقيقان كورق السيجارة
وذراعان وساقان مصنوعان
من يورسلين ليموج Limoges
و............... نهر الراين
تقلب عينيها
الزرقاوين كالخزف
تفتحهما وتضمهما

ولكي نفهم العلاقة الوثيقة بين نقص حصانة الجسد وحساسيته، وبين رفض الذات التهكمي لدى الشاعرات، فإنه يمكننا تناول الشاعرة سيلفيا بلاث Silvia Plath التي يحفل شعرها بصور وأيقونات الجسد سواءً الداخلية منها أو الخارجية مثل البشرة، والدم، والجمجمة، والأقدام، والأفواه والألسن، والجروح، والعظام، والرئتين، والقلب، والأوردة والساقين، والذراعين. وهي تكتب عن الجسد في كل من الذكر والأنثى، ثم تعمد إلى تسليط الضوء على التركيب التشريحي للجسد لتسقطه على عالم الطبيعة. فالقمر «في حقيقته وجه/

أبيض كبرجمة (مفصل الأصبع)، وكئيب بشكل موجع» وبرك السمك الذهبي بعد تجفيفها «تتقلص كرئتين» وتثرثر شجرة الدردا كامرأة حامل، أو ناجية من السرطان - لا يمكن للمرء تحديد الفارق:

مرعوبة من هذا الشيء الغامض
القالع داخلي
طوال اليوم أجس
التواءاته الرئيسية
بل هو خبثه

وتتنفس أزهار التوليب عند دخول الشاعرة إلى المستشفى:

برفق بين قماطاتها
كرضيع خائف
تتحدث حمرتها إلى جرحي
وهاهو ينسجم...
وهي تتفتح كفم قطة أفريقية
ضخمة وفريدة.

وبالنسبة لبلاث فإن العضوي (اللحم الحي) هو العذاب تقريباً أو يتطابق معه. لذا فإن شعرها لا يقدم شخوصاً متكاملة، بل أشلاءً من الكائنات. وحسب ملاحظة أحد النقاد فإن:

الجسد الحي يصبح كـ... ألم فقرة العنق، وسكاكين الجزار، والسم، والثعابين، وقرون الحشرات، والأحماض، ومصاصي الدماء، والعلقات والخفافيش والسجون وأدوات التعذيب الوحشية تذبح الحيوانات الصغيرة ثم تؤكل، ويتعرض جسم الإنسان للمهانة عندما يتم تقطيعه إرباً ليستخدم كشيء... الأسماء والاستعارات تتضمن تقطيعا ورضوضا، ومأساة مخدر التاكيدوميد المنوم، وحمى، وحادث، وإصابة وشلل، ودفن، وقربان حيواني وبشري، وحرق المهرطقين، والأراضي المنكوبة بالحروب ومعسكرات الإبادة: فشعرها عبارة عن «حديقة عذابات» حافلة بشتى صنوف البتر والفتك بأشكاله الكابوسية المتلونة.

كذلك فإن عدداً من الأفكار الرئيسية الملحة في شعرها هي أنثوية بشكل خاص. فتصوير الاختناق يتضمن بدرجة قصوى المرأة المسجونة والمخنوقة بين أردان الجسد على نحو مهلك. وتوحي هجمات لأعداء متناهية الصغر بالفكرة التي تصور جسد المرأة على أنه كائن طفيلي يستمد غذاءه من وجودها. والأطفال عندها عبارة عن شراك عالقة بالجلد ومتشبثة به، ويهدد كل من المشيمة والحبل السري الشاعرة في قصيدة «ميدوسا» Medusa. والأكثر ألماً هو تصويرها للقطع والتقطيع بحيث يدل على وضع المرآة التشريحي المخجل لدرجة يصعب معها تحمله أو حتى الاعتراف به كما في قصيدة «قطع Cut» التي تستعرض فيها الشاعرة سلسلة من الاستعارات

الذكية تصف فيها الإبهام الذي انتهت للتو من تقطيعه إلى شرائح «عوضاً عن البصلة» وجل هذه الاستعارات هنا ذكورية عسكرية «الرحاله الصغير... الجنود البريطانيون... القزم.... الطيار الفدائي الياباني» قبل أن تختمها بقولها:

وكيف تغفلين

كمحارب قديم قوي،

أيتها الفتاة الآثمة.

جذعة الإبهام

وماذا بعد في ثقافتنا ما هو أحقر من فتاة سوقية تزف؟ وفي نفس الوقت فإن الحرب والبتر في قصيدة مثل «نجاح» Getting There، والإشارة إلى اليهود والنازيين في قصيدتي «بابا Daddy»، «والسيدة لازاراس Lady Lazarus»، وإلى رماد هيروشيما في قصيدة «حمى 103، Fever 103» وحتى كوميديا الإعلان اللاذعة في قصيدة «المتقدم لوظيفة The Applicant» التي تباع فيها الزوجة كأي أداة منزلية، والتي يمكن فيها للرجل المبتور فقط أن يكون طبيعياً لدرجة يستطيع معها الزواج، تعزز جميعها رؤية بلاث للوجود الدنيوي على أنه هولوكوست في أسوأ الحال، واستعراض مبهرج في أحسنها. ومن هنا فإن الأحداث المأساوية في الحياة الإجتماعية والسياسية تمثل حتى النهاية مشهد اضطهاد الجسد بدرجة مروعة هي أشبه بالكابوس. وتظهر بلاث عزماً على التحرر من الجسد

والانفصال عن العالم بوسيلتين أولهما الإبداع - أي عزل التجربة من خلال المعالجة الشعرية. فشعرها المبكر يرتكز على تراكيب أساسية محكمة، وصياغة كئيبة مستخرجة من بطون الكتب، واسلحة وعتاد من الإشارات إلى أعمال فنية وأدبية مجازة، واستحضارها، كما يتميز بإنتفاء الذاتية والهوية الشخصية من نبرة الأسلوب وروح النص بصورة ثابتة، وعلى نحو تهكمي ساخر، مما ينتج عنه التحليق بعيداً عن التجربة بدلاً من التوقف عندها وإعمال الفكر فيها. ومن زاوية أخرى، فإن الأشكال الفضفاضة والأقل تقليدية في شعرها الأخير يعمق من إحساسنا بسيطرة الشاعرة بدلاً من تبديده. فهي تطوع بشيء من المناورة كلاً من الشعر المقفى وغير المقفى والوزن الشعري المنتظم والشاذ، غير مبالية بما يمكن أن تحدثه نصال سكاكينها المتلاعبة والمتقلبة كيفما اتفق. أضف إلى ذلك تحكمها الناضج والمدروس في المصطلح العامي الذي يصور كرهها للعلاقات الاجتماعية السوقية القاسية والتي تولد مثل هذا المصطلح، مما يدفعها للسخرية من تلك اللغة الدارجة مستخدمة اللغة ضد نفسها عن طريق خلق لغة متضادة بحيث توحي بأكثر من معنى:

تتدافع الحشود المكتظة

من السوقيين الثملين

ليشاهدوهم

وهم يجردوني

تماماً من ملابسي

ذاك هو التعري الكبير

(السيده «لازاراس» Lady Lazarus)

كل إمرأه تهيم بفاشستي

كما الرفسة على الوجه

(«بابا» Daddy)

ولكن «الموت/ فن كأي شيء آخر» وتتضح هذه المعادلة الكامنة في مرحلة مبكرة جداً، كما في قصيدة «نظرتان لمشرحة» حيث يوضع مشهد لحياة واقعية بمحاذاة «مشهد بانورامي لدخان ومذبحة» في رسم لبروغل Breughel. وفي قصيدة «ربات الشعر المزعجات» تنبذ بلاث أغنيات أمها المرحة، وحكاياتها من أجل ثلاث شخوص صلعاء لا وجه لها ترحب بهن كمرشدات وكمصدر للإلهام المغدق. أما في ديوانها «إرييل Ariel» وفي القصيدة تلو الأخرى، لا تجرد الشاعرة نفسها من جسدها فحسب، بل تدعه يتقطع إلى رقائق، ويقشر بالقشارة، ومن ثم تبيد وتدمر «حثالة» الجسد تلك المنغرزة فيها لكونها ستجعلها من نفس طينة أولئك الرعاع بنظراتهم التي تحاصر جسدها - ذلك لأنها تحول نفسها من جسم غريزي فاضح إلى «عذراء أثيريه طاهرة» ترقى إلى السماء أو إلى الندى المتبخر وقت شروق الشمس - والتسامي أو التعالي دائماً ما يعني الموت، وهي إذا ما كانت تخاف الموت وتنظر شزراً إلى

مثاليته («الكمال مرعب، فهو لا ينجب»، «هذه هي عاقبة الكمال، كم هو فظيع») إلا أن تدمير الذات ومحقها يمثل في النهاية ذروة رد الفعل على الذل والتحقير في قالب فني ساخر. والحقيقة أن نموذج بلاث مبالغ فيه. كما أنه يمكننا النظر إلى عملها جمالياً على أنه امتداد راديكالي (متطرف) لنمط الاغتراب والانتماء المتحرر من الوهم، والذي تتبناه سلسلة إليوت – أودن – لويل (Eliot - Auden - Lowel line) ويمثل خط تفكيرها. وقد يحلو لنا النظر إليه أخلاقياً على أنه إستسلام للضعف وانغماس في الذات، وربما يكون الاثنين معاً. وفي كل الأحوال فإن التباهي بين المرأة والجسد، وبين الجسد وإنعدام الحصانة، وبين إنعدام الحصانة وبين السخرية – والذي يستجيب في الواقع لـلامبالاة العالم المتعسفة أو وحشيته من خلال جعله ذاتياً– يعتبر ظاهرة شائعة في الشعر النسائي خلال العشرين سنة الأخيرة.

II

أقنعتنا دائماً في خطر

كارلوين كيزر «مناصرة الأنوثة»

Carolyn Kizer “ Pro Femina”

كما جعل وليام بتلر ييتس «W. N. Yeats» امرأته الرقيقة الجميلة (وهي في الحقيقة شقيقة مود جون Maud Gonne) تلاحظ في قصيدة « ..... آدم»:

أن تولدي امرأة هو أن تعي أمراً

حتى ولو لم يجاهروا به في المدرسة

على النساء أن يكدحن في سبيل الجمال

ورداً على ذلك فيمكن للمرء أن يتخيل ثلة (Chorus) من الشاعرات ممن لا يتمتعن بدرجة عالية من الرقة واللطف، وهن يرددن بصوت واحد: أنتم من قالها ذلك لأن الجمال وعنت اكتسابه لم يكن من المواضيع المتعارف عليها في الشعر خلا حملات كره النساء تلك، وهجومها على بذاءة المرأة المتبرجة الملونة بأصباغ الزينة، كما في قصيدة سيليا «Celia» للشاعر «سويفت Swift». ولكن مثل هذه المواضيع أخذت تشيع الآن وبشكل مرح. فقصيدة «هونر موور Honor Moor» «شنب أمي My Mother's Mustache» تحدثنا بإسهاب وسخرية مفرطة عن البلوغ وبدون مستحضرات إزالة الشعر. أما «كارن سوينسون Karen Swenson» فهي تتحدث عن صدر لن يتسنى له أبداً أن يحرز ذروة النجومية السينمائية، أو أن يحقق مرتبة النجم السينمائي، وتأمل من خلال استعارات شفوية للتراث والتقليد الأدبي من عهد «سبنسر Spenser» إلى عهد «كيتس Keats» أن تجد رجلاً يقبل بحلوى الزلابية من وليمة الحياة. وتكتب «كاثلن فرايزر Kathleen Fraser» قصيدة بعنوان "قصيدة تم فيها قبول «سيقاني A Poem in which my legs are accepted» وتفتتح «ديان واكوسكي

Diane Wakoski» مجموعتها «قصائد خيانة على دراجة نارية Motorcycle Betrayal Poems» بقصيدة تضج بالشكوى من «هذا الوجه السخيف/ المكسو بلحاء شجر الليمون/ والمتشبع بزجاجات الخل» وتنهار «نيكي جيوفاني Nikki Giovanni» ويتكسر صوتها تفاعلاً مع صوت السواد الأعظم من النساء في «قصيدة امرأة»" حيث تختصره بقولها:

لو كنت جميلة

يصبح الجنس هدفاً

بلا حب

أو حب بلا جنس

لو كنت بدينة...

إن الجمال، حين تتوقف المرأة عن التفكير فيه لا يعدو أن يكون قيداً وعبودية، وهذا ما نستشفه من قصيدة «قطعة من الخداع الفني A Work of Artifice» للشاعرة «مارج بيرسي Marge Piercy» التي تقارن فيها بين قدر الأنثى وقدر شجرة البانساي القصيرة a bansai tree والتي يتم تشذيبها وتزيينها ليصنع منها نموذجاً منمنماً ومصغراً تقول بيرسي مخاطبة شجرة البانساي:

إنها طبيعتك أن تكوني صغيرة ومستكينة،

داخلية وضعيفة،

يالحظك أيتها الشجرة الصغيرة...

فمع الكائنات الحية
يجب على المرأة أن تبدأ مبكراً
في إضعاف نموها:
القدمان المربوطتان،
والذكاء المعاق
والشعر المعقوص
واليدتان اللتان
تعشق لمسهما.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اقتباس لغة الدعاية والإعلان في السطرين الأخيرين تكشف بصراحة عن سببين: تجاري – اقتصادي، و عاطفي يقفان وراء استعباد المرأة. فوجهها ليس إلا مصدراً لثراء أناس آخرين. ولكن ماذا في يدها؟ هي المحتاجة للحب. وتتحدث «كارلوين كزر Carolyn Kizer» في «مناصرة الأنوثة Profemina» ولكن بمرارة أخف قليلاً عن «النساء المثقفات لأنني أنا نفسي منغمسة في صخب هذا السلوك المخل بالقانون I'm in the racket» ونتحدث عن المعضلة الفريدة التي تعاني منها السيدة ذات الطموح والعقل والذكاء:

أقنعتنا دائماً في خطر
عرضة التلطخ والتشقق

وفي حاجة ملحة لضبطها وفحصها
باستمرار أمام المرآة
وآنية المائدة الفضية
ودائماً ما تسجننا
تجعلنا عبيدا لأنفسنا.
يسكننا الهلع والخوف
على جمال وجهنا
وشكلنا الخارجي

أما الرجال، فهم من وجهة نظر كيزر لا يعانون من هذه المشكلة البتة، ذلك لأن الأزياء الذكورية خشنة الألياف... ومصممة خصّيصاً للوصول إلى مرحلة انكار الذات ونسيانها:

لذلك انسَيّ يا أختاه نفسك لمرات قليله
وفكري إلى أين تأخذك:
إلى أعلى الجدول، وحيدة مع موهبتك
بدون أي شيء آخر
أو يمكنك الانتظار لحين بلوغ سن اليأس
لتلحقي بركب القراءة

وبالرغم من أنه من المؤكد أن هذه القصائد الساخرة، التي تعالج موضوع الجمال الخارجي مقابل الحقيقة أو المظهر مقابل الجوهر من خلال تطرقها إلى إشكالية الماكياج ومستحضرات

التجميل، سوف لن يكون لها عظيم الأثر في غالبية المقاييس الأدبية، إلا أنها إجمالاً تجسّد مذهبين أسلوبين مثيرين للإنتباه. أولهما هو أن هذه القصائد ليست فقط «سير ذاتيه autobiographical» وتمس الواقع بشكل ظاهر للعيان، بل إنه يمكن تجريدها من أي صبغة أدبية وحتى جمالية، بسبب أنها تلغي المسافة الشكليه الأساسية بدلاً من تكريسها والاحتفاء بها. فلا شخصية متكلم Persona تكون بمثابة قناع للمؤلف، وتؤدي دوره ضمنياً، ولا ملاحظات هامشيّة ذات ثقافة ونقاء لفظي ليقفوا حائلاً بين الشاعرة وإحساسها بالعجز الشخصي، أو بينها وبين جمهورها. كما أنه لا يوجد هنا «انطفاء للشخصية» من أي نوع كان، بينما نحن كقراء مطالبون بالتورط ذهنيّاً في مأزق امرأة ما تود أن تكون جميلة لكنها في نفس الوقت تتحدى سرّاً وعلانية كل مقاييس وقيم الجمال لدى الأنثى، وبدون حتى أن تكلف نفسها عناء تجاوز الموقف. إنه والحالة هذه لمن غير اللائق خلق قصيدة جميلة جداً.

غير أنه يمكن لقصيدة كهذه أن تكون هزلية لأن الكوميديا تتيح لكل من الكاتب والقارىء الاتفاق على أن هذه الحالة لا تعدو أن تكون ضرباً من العبث الفطري، واللامنطق المتأصل، وأنها ليست مسألة حياة أو موت، أم تراها كذلك؟ إذن فالتهريج يدل على أننا نملك رؤية محددة. ولربما نضحك لإخفاء خطوط التقطيب وتعابير التجهم عن المرآة، فالإيقاع الجذل والنبرة التي تراوح بين المرح والوعيد في قصيدة

«مناصرة الأنوثة Profemina» وخلافاً لأسلوب كيزر Kizer والذي عادة ما يكون أكثر غنائية، يؤديان نفس الدور الذي يلعبه ماكياج المرأة المبهرجة إذ أنهما يصنعان قناعاً لعاطفه عارية، وطلاءً لوجه أنثى عار.

أما القصيدة الأطراف والأكثر عنفاً في هذا النوع من الشعر فيمكن أن تكون قصيدة «التقدم في العمر Aging» لايريكا جونج Erica Jong، وهي قصيدة سافرة قوية، ولها عنوان فرعي هو «بلسم لعيد الميلاد السابع والعشرين» وقد نشرت عام 1968. في البداية تصور جونج نفسها على أنها:

عالقة ومنذ سنتين في كريمات التجاعيد
تجاعيد قدم الغراب
خطوط بشعة (حتى وإن وجد واحد فقط!)
أي دهان معطر من تلك التي
تبشر بجمال الشباب
كاذب... لكنه
هو كل ما أحتاج
على ظهر البسيطة
ولقد كنت منهمكة في دراسة
كيف تتَقدّم النساء في العمر
هذا اللغز المحيّر

كيف

تبدأ حول العينيـن

وهنا يأتي لنا تمييز

امرأة الـ 22

من أخرى فـي الـ 28

بملاحظه تلك الخربشة الباهتة

قرب الجفون

مجرد تغضن لطيف

وعلى مدى عدة مقاطع شعرية تتخيل الشاعرة مسيرة التجاعيد الزاحفة «كهدم يواصل انحداره باطراد». أما الوجه فيبدأ بالتشكل ليصبح «كقناع مأساوي» وهنا تشتط وتيرة انفعالها وتحتد نبرتها أكثر فأكثر. لكن القصيدة تخضع لتحول ذاتي نابع من داخلها، تحول من ذعر ذي صبغة تهكمية وسخرية ذاتية إلى تقبل للذات وحب لها، حتى ولو كانت «الرقبة ستتخلى عنك» و«الذقنٍ، رغم كل عمليات شد الوجه، سوف لن تحب عظامك كما أحبتها سابقاً».

من الممكن الابقاء على البطن مشدودة

لعدة مرات من الحمـل

باللجوء إلى أوضاع الجلوس الصحيحة،

وممارسة العدو... والرقـص

(فكري في راقصات الباليه الروسيات).
الأنثى الخليعة الداعرة
على حد علمي لا تشيخ، ولربما هي باقية
لكونها ببساطة أكثر انفتاحاً وأسرع فهماً
وعيناها أكثر جفافاً مما كانتا عليه في سن الـ 22
الذي
هو في نهاية الأمر جل ما كنت تستميتين من أجله
(من بعد أن بطشت ودمرت جزر السلاحف... خلايا
النخل... مهاد المحار... أثداء البقر...)
وأنت تتحرقين لمراقبتها، وتجاهدين لمحاربتها
تلك التغيرات التي سمحت لها ببساطة أن تتلاعب
بك بينما أنت مستلقية تنصتين وتكشفين
عن ذاتك تاركه للسنين حرية جعل الحب
السبيل الأوحد (مخطؤون تعسون)
إنهم يدركون

وإذا كانت المرأة نرجسية بطبيعتها، فإنها حتماً ستكرّس جهدها لإنجاز ما تعمله وتتفنن في إتقانه، فالجمال هو ما يصنعه الجمال. هذا ما تذكرنا به الشاعرة جونج Jong. لذا فإن القارئ يجد نفسه خلال الجزء الأول من القصيدة مشدوهاً

بالفكاهات العرضية مثل تلاعبها بكلمتي «خطوط lines» و«تآمر plotting» سواءً في وجه المرأة أو كتابتها والتي توحي كل منها باحتماليه «التعمق deepening» كما أن المصطلح، ذا الأربعة أحرف عند المنعطف الحيوي للقصيدة قد أعد له بدهاء ليوحي بفكره أن الأفول في جانب قد يجلب النفوذ والرفعه في جانب آخر. وبكياسة وظرف تختتم الشاعره القصيدة بالتلاعب بجملة «ما كنت تستميتين من أجله» لتنهيها بانقلاب رشيق على تقليد شعري يمتد لعدة قرون. فالزمن، وهو العدو الأزلي للحب في الشعر الغنائي منذ الأنتولوجيا اليونانية، غدا في نهاية القصيدة سلسلة متتابعة من العاشقين – المخطئين، على افتراض أنهم عاشقين يافعين تنقصهم الخبرة – حيث يمكن لامرأة كبيرة وناضجة أن تعطف عليهم وتتلطف بهم. إلا أن كتابة جونج تصبح أقلَّ توهجاً عندما تحاول الشاعرة من جانبها أن تسمو بالنرجسية وترفعها إلى مصاف كل ما هو علوي متسام بدلاً من إظهار تفاهتها وسخفها. لذا فإن القصائد التي تتصدى لتحليل الذات وفحص دوافعها بهذا المفهوم السطحي لن يتأتى لها الخلاص من روح الدعابة تلك أو مقاومة الأسلوب الكوميدي، أو الهرب منه بسهولة. وبما أن بإمكان الدعابة أن تسلط الضوء بفاعلية على المشاكل والتناقضات المؤرقة في حقيقتها، وإن بدت في ظاهرها تافهة، فإن الأسلوب الكوميدي السيريذاتي قد أصبح خياراً رئيسيّاً في الكتابة النسائية.

III

إنه عالم الحلم ذلك الذي تتحدث عنه أنيس **Anais**
ذلك المكان الهلامي المظلم
حيث تطغي الأنوثة على كل شيء
حيث تفتح باب الدار
لتجدها تنتظرك في الأعلى
كما هو عهدك بها
وشعرها طاف فوق العالم
حتى تطلع كما لو أنها خرجت من البحر
هذه المرة ليست على ظهر نصف محارة
وليست فاتنة كما تخيلها هو
بل امرأة بوركين كبيرين،
جميلة وشرسة

شارون باربا «حلقة من النساء»

Sharon Barba "A Cycle of women"

حين تكتب النساء للثناء على الجسد و مدحه بدلاً من الهجوم عليه أو التندر منه، فإن الرمزية تغدو الأسلوب الأكثر دلالة في شعرهن. ومن ثم يشكل الماء والقمر والأرض والكائنات الحية، أي كل ما هو طبيعي مقابل الصناعي، أقوى مصادر التصوير التي تنهل منها الشاعرات المشتغلات بتمجيد جوهر

الجسد، تماماً مثلما هي بالنسبة للرجال الذين يسخرون كتاباتهم لوصف المرأة.

غير أن هنالك اختلافات، منها على سبيل المثال ما يتعلق بتشبيه المرأة بالزهور والذي هو قديم قدم قصائد «غراميات الوردة The Roman de La Rose». كما أجمع شعراء العصر الإليزلبيثي على أن «الجمال ليس إلا وردة/ ستبيدها التجاعيد» أما كيتس Keats فقد «ألح على عاشق الحزن أن يغمر ويغرق بألمه الورده، وأعواد الصليب المكورة الوفيرة»، أو عيني عشيقته النادرتين، الذين يرفلون جميعاً في جمال زائل. ولطالما نظر الشعراء إلى كل من المرأة والزهرة من الخارج سواءً أكان ذلك في الشعر الماجن، أو شعر الإغواء الظريف، أو الشعر الذي يغلب عليه طابع التأمل والتفكير في زوال وتقلبات الحياة. ولكن عندما تقارن ديان واكوسكي Dian Wakosky في عام 1968 باقة ورود تملأ الذراعين بالبشرة أولاً ثم بالأعضاء الداخلية، فإن التركيز هنا يتغير:

تلك الورود الطافحة مع جميع بتلاتها
التي تشبه تغضنات الضحكة
على وجهك بينما أنت تنحنين
لتقبيل شخص ما
تنفجر في أرجاء الأيكة
تدمى ذراعي وأنا أحمل

حزمة منها لأصدقائــي
فتبدو وكأنها هي قد خرجت من جلدي
في هذه الليلة الزكية
وأتخيل جسدي من الداخل متوهجاً، فوسفورياً
مع وجوه غريبة على شكل زهرة
تطل من الإثنى عشر
أو من الكبد الرخوة
بيضاءَ كبطني، بينما العيون تحدق
غير مصدقة أبداً
كم هي قبيحة تلك العمليات التي
تغذي الجسد، وتصنع الحياة

وهذه الزهور في تفاصيلها الاستثنائية المحددة – اللون والنسيج التركيبي – بالاضافة إلى طبيعتها الدرامية، تشبه زهور الخشخاش والتوليب عند سيلفيا بلاث Silvia Plath، فنحن لا نشعر بأي «جمال» ولكن بقوة ساحقة وطاقة، ورعب إزاء الإحساس بالنفس ككائن حي. كما أن التحولات الجذرية الخاطفة في بؤرة التركيز عند واكوسكي Wakoski تضفي غموضاً على التمييز المكاني بين الليل والورود والوجه والذراع، وباطن الجسم، حتى ليبدو كل شيء، وبنفس الدرجة، متفرجاً، وهائجاً، وعطراً وفي حالة تدفق مستمر. وهذه الحيوية المفرطة

والجامحة لكل من الزهور والجسد تقترب من الإباحي، أي أنها تنحو منحًى خلاعياً، بينما هي عند بلاث تلامس كنه الافتراس وتقترب من مفهوم الضراوة. وعلى الرغم من تغضنه، إلا أنه ما من ثمة تضعضع أو خور يشوب زهر كل من الشاعرتين. ومن ناحية أخرى، فإنهُ عندما تكتب إيدريان ريتش Adrianne Rich عن الغوص نحو الحطام، أو شارون باربرا Sharon Barbra عن الولوج إلى ذلك المكان المائي فإن كلا الشاعرتين تقبلان بتشبيه المرأة بالماء أي بصورة المرأة - الماء التي نسجت على غرار صورة كليوباترة حين شبهها شكسبير بنهر النيل الخصب والمتقلب في آن واحد، وصورة حواء ميلتون - الذي أفرد الفصل الأول من الفردوس المفقود Paradise Lost للخضوع والنظر إلى صورتها في الماء، بينما كان آدم لحظة خلقه ينحدر رأسيّاً ليقف شامخا ينظر إلى السماء. ونستحضر هنا أيضاً صورة البحر - الأم في قصيدة «خارج المهد Out of the Cradle» للشاعر الأمريكي ويتمان Whitman، وحوريات الماء في رحلة بروفروك Proufrock التي يقتحم فيها الذاكرة وعالم الخيال السحري، وتلك الهنيهة القصيرة التي شعر فيها بالسعادة والطمأنينة كما لو أنها الرحم، قبل أن يستيقظ ويغط بالهواء المميت. وفي كل الأدب الغربي، يدل النزول إلى الماء أو السقوط فيه على الخطر أو الموت، مع اقترانه بالأنوثه على نحو متناغم وثابت. وعندما يوصي من يسمي بكونراد Conrad: «في المادة المهلكة أغطس (تعمد)» فإنه لا يقصد إنقاص وتقليل طبيعته

المغايرة والدخيلة. أما النساء اللاتي يقمن بنفس عملية الولوج إلى الماء فإنهن أيضا يستحضرن الخطر والمجهول، ولكنهن في نفس الوقت يعمدن إلى استحضار الإحساس بالثقة. فهذا العنصر المدمر هو عنصرهن their element، وهو دخيل، إلا أنه الوطن والمثوى حيث لن تضار أي منهن أو تشعر بأسى. وحسب ريتش Rich فإن الاسترخاء مطلوب هنا أكثر من الشد، من أجل المناورة، وهي على ثقة بأنها ستجد تقديراً كما أنها ستجد تحطيماً. لذا فإنها في أعمق أعماق القصيدة تتحول إلى كينونتها الأعمق، الخنثى: «أنا هي... أنا هو». أما باربا Barbra فهي تتبّأ بميلاد فينوس جديدة من رحم هذه الأمواج، أقرب إلى الطبيعة من تلك التي رسمها بوتيسيلي Botticelli. ولكن أيضا إذا كان رمز المرأة الأكثر ذيوعاً واحتفاليّة بالنسبة لنا هو الأرض earth، المعبودة كأم، والمبجلة كعذراء، فإن الأرض Earth بطبيعة الحال هي دائماً غير المحتفل the Celebrant؛ فهي على الدوام أصل الحياة المادية السلبية المنشطرة عن الروح أو العقل. وهي أبداً معرضة للغزو، ومع ذلك فإنه يوجد من بين النساء من تقبل بهذا الرمز وتتماهى معه. ومن هؤلاء الشاعرة مارجريت أتوود Margret Atwood في قصائد «سيريز/ الطين Circe/Mud» حين تعنف أوديسياس Odysseus قائلةً له: «ألا تتعب من التسامي في حديثك؟ Don't you get tired of saying onward?» ويوسانا أكيكو Yosana Akiko في قصيدة «يوم زحزحة الجبال Mountain Moving Day» التي تجعل

فيها الجبل رمزاً لكل أجساد النساء وإدراكهن المستيقظ. وتظهر فكرة الوعي الذي لا يمكن فصله عن الجسد الترابي أو المخلوق من طين the earthy body في قصيدة آن سيكستون Anne Sexton الجريئة والذائعة الصيت «احتفالاً برحمي In Celebration of my uterus» والتي كتبتها على أثر إنقاذ طبي مؤقت أطاح بكل التشخيصات المنطقية. وتتسم افتتاحية سيكستون هنا بالمرح والخفة مع شيء من الغلو أو المبالغة:

أرادوا استئصالك

لكنهم لن يفلحوا

قالوا إنك كنت مريضاً تحتضر

كم هم مخطؤون

فها أنت تغنّي

كتلميذة

ويقارن المقطع الأساسي في القصيدة بين الرحم و«تربة الحقول...» وفي خلط خلاب وممتع بين ثقة في النفس لا مبالية وبين الكرم، تعلن الشاعرة:

لكل خلية حياة

يوجد هنا ما يكفي

لتغذية أمّه

يكفي أن تملك عامة الناس

هذه السلع

وسوف يود أي فرد، وأي جماعة

قول شيء حوله،

«من الجيد هذا العام أننا ربما

نزرع مرة أخرى،

وننتظر حصاداً».

بعد ذلك يطرأ تحول آخر حين تصرخ الشاعرة بأن:

كثيراً من النساء يغنين معاً بشأن ذلك

واحدة في مصنع للأحذية تلعن الآلة،

واحدة في حوض السمك تعتني بفقمة،

واحدة واجمة متبلدة على مقود سيارتها الفورد،

واحدة تقبع عند بوابة تحصيل رسم الدخول،

واحدة تربط حبل عجل في أريزونا،

واحدة ممددة وفاتحة ساقيها على جانبي كمنجة كبيرة (تشيلو) في روسيا،

واحدة تضع القدور على الموقد في مصر،

واحدة تدهن جدران غرفة نومها بلون القمر،

واحدة تموت، وهي تتذكر وجبة الفطور،

واحدة تتمدد على حصيرتها في تايلند،

واحدة تمسح مؤخرة طفلها

واحدة تحدق خارج نافذة قطار

في وسط وايومينج Wyoming

وواحدة في أي مكان والبعض في كل مكان

والجميع يبدو وكأنه يغني رغم أن بعضهن

لا تحسن غنـاء نغمة واحدة.

إن ثراء وخصوبة خيال الشاعرة، كما يظهر جليّاً في ابتداعها لجوقة من النســاء من كل الأطياف، ومن كل الأديان التي على وجه الأرض، يجب أن يفهم على أنه مواز لـ أو امتداد لـ عافية وازدهار رحمها. أضف إلى ذلك، أن هذه الترنيمة من النســاء المبعثرات في شتّى الأصقاع لا يمكن استشعارها من الخارج؛ والسبب تحديداً هو أن حيوية الرحم وخصوبته المتدفقة تحاشت الإدراك الخارجي وانحصرت في محيطها الحسي. كما المادة، كذلك الروح. فكلاهما حسب هذه القصيدة، يقع ضمن الملكوت الباطني الذاتي عوضاً عن المتعال. فوظيفة الروح هي الإحتفال بالمادة لا إخضاعها أو التخلص منها. وهنا تصبح هؤلاء النسوة كائنات متصلة ومرتبطة تبادلياً بفضل اشتراك الروح في أصل و مذهب الجسد الذي يمثل القاسم المشترك بينهن. وقد استخدمت سيكستون Sexton رمزية الخصوبة – و – الحصاد التقليدية لتستدرجنا إلى مجموعة من القناعات – ممثلة هنا بمدركاتٍ حسية واعية –

مناقضة تماماً لتلك المحلقة عالياً التي تنبع من فلسفة الاستعلاء والسمو.

وبالنسبة للمرأة فإن أصعب ممارسة تقوم بها قطعياً لربما تكون نظرتها لنفسها على أنها قويه أو على أنها أقوى من الرجل، وأنه يمكنها التأثير في العالم المادي من حولها بدون التضحية بأنوثتها. أما الشاعرة التي أصرت على أن بيولوجية الأنثى توازي القوة، ووجدت مجموعة من الرموز التي تحدد طبيعة هذه القوة، فهي روبن مورغان Robin Morgan. ففي سلسلة قصائدها الموسومة بـ «شبكة الأم الخيالية The Network of Imaginary Mother» تصف مورغان تحولاً من حالة مقت الجسد (اللحم الحي) والتقزز منه إلى حالة الإعتراف به، وتقبله. وقد اعتراها هذا التحول بينما هي تمرّض أمها المحتضرة، حيث تحدد قدراتها البيولوجية من منظور يتعلق برمز الآلهه - كالي، إيزيس، مادونا الأفريقية ومادونا ما قبل أمريكا - لتصور لنا انتصار إرادة الحب والرعاية. وزوجها في هذه القصيدة هو أوزيريس، «رفيق»، بينما ولدها هو من يدرِّس «السر البسيط» للبهجبة. فبالنسبة لمورغان، إنما هي المرأة المرضعة، وليس رسول الأناجيل ومبشرها الفاضل، من يحدث ولدها، ومن ثم جميع الأطفال، متخيله عالماً مطمئناً غير مهدد بالعنف والمجاعة:

امسك. تغذى. ذاك هو جسدي

وهذا هو الحليب الحقيقي،
خفيفاً، حلواً، ومزرقّاً،
أعطيه ليحيا العالم...
إن تغذية صادقه
لقادرة وحدها على إعالتك.

هنا يصعب التفريق بين الحقيقة البيولوجية والتفسير الروحي، إذ أن تخيلات الشاعرة عن سياسة الأمومة وأساليبها تبدد عبء التناقض بين الإنسانية والطبيعة، وبين الفرد والنوع، وبين جسد المرأة والتحول الاجتماعي.

IV

ألا تتعب من السعي للبقاء
ألا تضجر من التسامي في حديثك؟

(مارجريت أتوود (سيريز/ الطين)
(Margret Atwood (Circe \ Mud)

ولقد شغل الشعراء بشكل متواصل باكتشاف أوجه التناظر بين العالم الكوني الكبير، وعالم الذات الصغير. وبالنسبة لكثير من الشاعرات في وقتنا الحاضر فإن العالم الصغير يعني بكل تأكيد ذاتاً حسّيه من غير الممكن، بل ومن غير المستساغ فصل الوجود العقلي أو العاطفي عنها. وقد أدى اجتهاد استثنائي في فكر القرن العشرين إلى التساؤل حول ماهية التمييز بين الحياة

الخاصة والحياة العامة لفهم كيفية تأثير كل منها على الآخر وانعكاسه عليه. وهنا أيضاً، تبدو الشاعرات مصرات على البدء بالجسد كمدخل لفهم سياسة الجسد. غير أنه لا يظهر على أي منهن الميل نحو الإكتراث بعالم السلوك العلني العام الذي يجنح إلى السمو أو والاستعلاء والاحتفاء به على حساب التقليل من الذات الحسية. وبالنسبة للبعض، فإن المعاناة هي السمة الغالبة على تجربتنا مع الجسد في هذه الحياة. وبالكاد يمكننا إنكار الشرعية الاجتماعية لهذا الهاجس في ضوء المعطيات التاريخية. أما بالنسبة لكتاب آخرين، فإن العلاقة بين الخاص والعام تعكس تناقضاً بين ما اتفق على تسميته بالمظهر الخارجي والحقيقي بالمظهر والجوهر. نتجمل أو لا نتجمل؟ تلك معركة تدور رحاها في كواليس البشرة، وأيضا في حقول اكثر مهابة ووقاراً. ولايزال آخرون ينظرون إلى الجسد على أنه دعامة راسخة، نوع من النسيج الضام الذي يوحد البشر عند مستوى تحت خصوصيات وتفاصيل الأنا الفردية وظروفها، بل هو مجموعة من القدرات القيمة اجتماعياً وشخصياً على حد سواء. ومع مقارنتها مع تنوع وثراء الكتابة الأنثوية في هذا المجال، فإن معظم كتابات الرجال في السبعينات تبدو مكبوته وغير إبداعيه، فيما عدا بعض الكتابات الشبيهة بتلك المنسوبة إلى جينسبيرج Ginsberg، وبلاي Bly، وكينيل - Kinnell الذي يتضح فيها جلياً هذا الإختلاف العام بين قطبي الكتابة من الجنسين. وإذا ما أردنا القول بأن النساء قد تحايلن لخلق

مشهد عالمي من رحم أسرار الحدائق التي تقوقعن فيها على غير إرادتهن ردحاً من الزمن فإنه يمكننا القول وبنفس الوتيرة بأن الرجال أيضاً قد تكبدوا نفياً ذاتياً من نوع خاص. فلازالت «المسافة» فضيلة وحصانه في الصياغة الشعرية الذكورية، كما لو أنها نتيجة منطقية لتدريب مبكر سيحدد هوية الجسد الذكوري فيما بعد وبصوره على أنه أداة أو سلاح، ويمنعه من إظهار الضعف أو التعبير عن الألم، وبالتالي يحرمه من غالبية الإحساس الكامن بالمتعة – فالرجل الحسي هو رجل «أنثوي» بخلاف تلك المتعة المقترنة بالقتال والنزال أو الغزو. ويشتق خطاب الرابطة الذكورية من خرجات القنص و ألعاب الصيد بكافة أنواعها، وملاعب التنس، أو من تلميحات وإشارات مبهمة حول استجابات النساء في المخدع. تلك إذاً هي المواضيع الآمنة، والمعقولة، والمضادة للخجل والتي يمكن أن يخوض فيها الذكور. والرجال ينظرون إلى المرآة أيضاً، ويتعرضون للمتاعب، ويشعرون بالإثارة، ويساهمون في تكاثر النوع البشري، ويبحرون في خضم العواطف المتأثرة بإفرزات الغدد الهرمونيه. إنهم يمرضون، ويشيخون، ويذبلون. إنهم باختصار ينحدرون من الطبيعة تماماً كالنساء. فهل سيأتي الوقت الذي يقرون فيه بذلك، ويجاهرون بهذه الحالة؟ وهل ستبدأ النساء بمقارنة أجسام الرجال بالزهور؟ وهذا ييتس Yeats، في مواجهته مع الشيخوخة، يقسم نفسه إلى كائنين اثنين: رجل هرم ينشد الخلاص من الجسد، وعجوزٌ شمطاء Crazy Jane تعلن بصوت

أجش قناعتها بالجسد ورضاها عنه. وهذا ما يحملنا على افتراض أن ما ستكتشفه الشاعرات عن التجربه الجسدية بكل معاناتها وأبعادها،وكذلك التكتيك اللغوى الذي يوظفنه لتسمية اكتشافاتهن، لسوف يعمم ويصبح مشاعاً في متناول الرجال كما هو لدى النساء. إن جين المجنونة Crazy Jane. تقف عند أسفل البرج، تدعو الرجل للنزول.



قصيدتان

زينج لينج(❖) – الصين

(1) أغنية الحورية الصغيرة

عزيزي

هل سمعت صوتي

أتيت عبر طريق طويل من دموعي

أنا حوريتك الصغيرة.

(❖) ولدت في عام 1931 بمقاطعة «چيانج چين». لها العديد من الدواوين مثل: الغابة وقت الشروق، أغنية الحورية الصغيرة، فراشة في العاصفة، الزوال المفاجئ للضوء.

قلعتك تصل على البحر حيث أعيش،
كل صباح أعجب بشكلك الرائع،
مشاعري العميقة تدور حولك،
كالأريج يرفرف فوق الغابة.

ذات يوم، سأخرج من الأعماق،
وأقرر أن أذهب إلى العالم الرائع حيث تسكن،
ولكن، للأسف أنا مجرد حورية،
فكيف أستطيع أن أمشي حتى بيتك؟
بفضل النصيحة التي تلقيتها من «أندرسن»
تحملت الألم وفصلت ذيلي،
غير مبالية بما يمكن أن يكلفني ذلك،
وهكذا حصلت على قدمين تستطيعان السير.

عندما مشيت نحو قصرك،
رأيتك تتنزه تحت السحابات البيضاء.
وقررت أنني يجب أن أغني لك أغنية،
تتناسب مع أغلى حب في العالم،
غنيت، وحاولت أن أغني ثانية.

لكني لم أستطع أن أُخرج صوتاً.
الأنغام التي وهبني إياها الإله أصبحت خرساء،
لساني العذب فقد قدرته على الحديث.
لا أعلم من أين أتت هذه الكارثة غير المتوقعة،
التي حطمت متعتي في طرفة عين.
نعم، تذكرت،
يا لها من فظاظة!
لابد أنها الساحرة الشريرة،
التي عرفتها من حكايات آندرسن.
لقد ظهرت من تحت منعطفات السلالم
في اللحظة التي دخلتُ فيها القصر،
وعباءتها السوداء المخيفة تتدلى على الأرض،
وأظافرها الحمراء الدموية نصف مختفية.
وثبتت عينيها الشريرتين عليّ،
وعندها لمست شعري بشيء ملون.
إنه سحرها البشع
هو الذي جعلني خرساء فوراً.

فقدان صوتي منعني من التعبير عن حبي،

ولكن قلبي مازال مملوءاً بالحب،
رغم أن الحب الحبيس يعتصر قلبي،
كيف يكون هذا مفهوماً؟
نظراتي الحنونة، دموعي،
يمكنني أن أحبس كل رغباتي
بين جفوني المغلقة بإحكام.
إخلاصي، قلبي الضعيف،
فقط أستطيع أن أتنهد تنهيدة صامتة
نحو الجنة المفقودة.

لكن في قصرك،
كان هناك صخب هستيري فقط،
في كل مكان جلبة الأكاذيب، الاتهامات والافتراءات،
في كل مكان صرخات وحشية للبوم والذئاب والنسور.
وبعد أن صنعت الشراب المسموم لقتل البشر،
نثر طائر الشر ريشه المسموم
كنت أعاني، كنت ساخطة،
فكيف أتحمل رؤية،
تألقك وعزتك،

تطأهما بقسوة أقدامهم القذرة!
شعرت بحزن، شعرت بقلق عميق،
كيف أستطيع أن أتحمل رؤية
أعمدتك الرخامية البيضاء
ملطخة بدماء وفائك!

الطائر الشيطاني رأى خلال أحاسيسي الداخلية،
من اتهمني بأنني «لدي بواعث خفية»
بعثوا بي إلى المنفى،
وسألوني أن أبقى بعيدة عنك للأبد.
في مكاني المهجور لم أكن أستطيع أن أرى ضوء نافذتك،
ليلاً ونهاراً كنت أتعذب بأشواقي الملتهبة.
عندما أنتزع جذور النباتات لأسكن جوعي،
أسأل الأوز البري عن أحوالك،
عندما أذهب لجمع أخشاب التدفئة وأسقط مغشية عليّ
أصلي للسماء أن تكون آمناً في اللحظة التي أعود فيها إلى وعيي.
حقاً أريد أن أجازف بالعودة إلى ركن في شارعك،
حتى لو استطعت فقط أن ألمحك على الدرجات الرخامية.

بفضل الطائر العملاق من البحر الجنوبي،
الذي طار عبر الرياح فوق آلامك
بأجنحته الكبيرة كالسحابات المعلقة
شتتت الرذاذ السام ورياح الشر.
كنت مبتهجة، كنت مثارة
صوتي عادَ لي ثانية
أول جملة قلتها
كانت رسالة حارة إليك:
عزيزي، سوف أعود قريباً،
وسوف ألقي بنفسي بين ذراعيك!

أخذت أدور وأنظر خلسة في المرآة،
خشية أن يكون رونق شبابي قد ذهب؛
آه، الدماء الشابة التي كانت تجعل خذي ورديين
تحولت إلى لون زهرات الخوخ في الرياح!
لذا، دع النسيم الرقيق تثيره المروحة
تُطير إخلاصي العميق إليك،
كنت أتمنى أن أقضي أمسيات حياتي وآخرتي في الجبال،
مع الغيمة الوحيدة في قيظ الظهيرة.

أوه، لا، كان هذا خطأ،

شعرت بالخزي لأني فكرت بهذه الطريقة،

الرجل ذو العقل النبيل لا يعجب بالأشكال!

منذ عرفت ذلك وحبي لك يزداد روعة،

لماذا يجب أن أتردد ولا أجرؤ على حبك؟

كان يجب أن أحزم أمتعتي وأرحل على الفور،

وأبذل كل ما في وسعي لأنهي هذه الرحلة الطويلة.

وألمع سيفك الصدئ بقبلاتي،

وأنظف جروحك بدموعي،

وأطرد هواء غرفتك الفاسد بحبي الجميل،

وأعيد بناء قاعتك الرائعة على ذوقي.

حسناً، يا عزيزي، إنني أسير نحوك،

هل سمعت صوتي؟

لقد أتيت عبر طريق طويل من دموع الفرحة،

إنني حوريتك الصغيرة.

ربما مايزال هناك زوج من العيون الغيورة

تنظر بحقد لسعادتك،

يا أعز الأحباب، يا محبوبي الأثير!

إنني مستعدة للموت ألف مرة من أجلك.

عندما تصبغ الدماء الحمراء شعري الأشيب،
سأجعلك تستمتع بالربيع في قلبي.

(2) الحب والموت

البحيرة هناك
الحمير الوحشية الصغيرة تتبع أمهاتها
تعدو بمرح مثل هبة ريح
والخطوط في أجسامها تومض كالكهرمان
وتندفع خارجة من البستان الأحمر.
العديد من الأسود الضارية
تخترق المشهد الجميل في الفجر
وحشيتها تتلهف للوثوب كالإعصار
الوحوش الإفريقية تفتح أفواهها.

الحمير الوحشية الكبيرة تتفوق في العدو
وتبدو رشيقة كقطرات من زئبق
وهي قادرة أن تتلاشى وتختفي في الحال
ولكن يا للغرابة

وكأنها قيدت بالحبال
لا ينتوي أي منها أن ينشق عن القطيع
مجموعة تلو الأخرى،
يشكلون بسرعة ثلاث دوائر
تحيط كل منها بالأصغر بإحكام.

باطمئنانهم على صغارهم،
يبدأون في العدو طويلاً
ليحتفظوا بأبنائهم أحياء
يعلقون أهمية كبرى على حياتهم
ثمة ما يعيق حلقات الحب هذه
حوافر الصغار مازالت هزيلة وضعيفة
يصبحون أبطأ وأبطأ في اتصالهم بالحياة والموت.
الأسود تخمش ظلال الرمال والحصى بمخالبها
تواصل أداءها على دقات سحرية
جادة في مطاردة الضحية
إنهم يمثلون هلاكاً مفاجئاً
الكالامي تحطم
التيوليب سحقت

الزهور تشع في الغابات، عندما تنطفئ
كل الأصوات تختفي
بدون مجازفة، العالم يختبئ بعيداً.

في اللحظة الحرجة، القلب دائماً يفتح نوافذه
الحمير الوحشية الكبيرة تخرج عن الطوق بغتة
ماذا تفعل؟ في وقت الخطر الداهم
كيف يتسنى لها الاهتمام بحياتها - فقط -
وإلى أين يقودها تدافع الأفكار.
ظلال الرمال والحصى تصنع لها طريقاً
إنها تندفع نحو الأسود، تلفت انتباههم
وتتحول إلى هضبة عالية
تسد طريق الأعداء
برؤوسها المرتفعة عالياً
وأعرافها المنتصبة
إنها تصهل لتنبه الحمير الأخرى لتتفادى المأزق
وكأنها طوال حياتها تدخر قوتها
فقط من أجل هذه الصرخة العالية الطويلة.

قاطعت هذه الصرخة الأسنان الحادة لحيوانات وحشية،
ولكن الصدى المتردد يطفو في الأفق كالسحاب
وعندئذ يتحول إلى عين كبيرة
تحدق بعطفٍ خلف الهاربين
عندما تكون الخطوط المميزة من نفس السلالة
تندفع الموجة خلف أخرى وتختفي في الأفق
تضيق العين الكبيرة وتُغلق
وتترك قوساً جميلاً في السماء الزرقاء
لا أحد يدري هل رأت
أجسادها تتمزق إلى أجزاء
وتتسرب الخطوط الناعمة الكهرمانية في الدماء
التي تنتشر بين عناقيد الكوجون.

وبعد وقت طويل، عادت الحمير الناجية
وتجولت بعبوس في المكان
ماذا يمكن أن تجد هناك
ليس هناك أي أثر للوحوش
ليس هناك شيء سوى الرماد
ولكن، الرماد فقط يستطيع فهم

ماذا يعني التوهج في الماضي

أوه، إفريقيا

إنك حقاً كضوء الشمس الحارق.

ترجمة نانسي أحمد سمير

«انفجار» الأدب الإسباني - الأمريكي:
الواقعية السحرية

أنجيل إستيبان

Angel Esteban

ترجمة محمد الداهي

في إطار اقتفاء أثر الأجناس الأدبية التي أسهمت في إضفاء الطابع الأمريكي على الأدب والثقافة وإعطائهما بعداً دولياً وكونياً، فإن عقد الأربعينات يعتبر حاسماً لتفسير بروز العهد الجديد الذي دشنه الأدب الإسباني-الأمريكي إلى حدود سنة 1980 وخاصة بفضل رواية «الانفجار Boom». تميز هذا العقد بالمجهودات التي بذلت للتعبير عن الرؤية للعالم، وبلورة

لغة أدبية، واستعمال تقنيات جديدة، والاستفادة من الإسهامات الثقافية الأجنبية، خصوصاً من أعمال الرعيل الأول الذي أبدع في الرواية المعاصرة على نحو كافكا (1883-1924)، وبروست (1871-1922)، وطوماس مان (1875-1955)، ودوس باسوس (1896-1970)، وجويس (1882-1941)، وفولكنر (1897-1962)، وفرجنيا ولف (1882-1941)، وهمنغوي (1898-1961)؛ وعموما مما نسميه «الجيل المفقود» في أمريكا الشمالية، ومن الأعمال الإسبانية النادرة التي تبحث عن جمالية مختلفة، وذلك على نحو روايات بايي إنكلان Valle-Inclan.

جعلت هذه الإسهامات الخارجية كل أديب يعود إلى ثقافته الخاصة بمنظور يكشف عن سحر الواقع وعناصره الأسطورية. وأصبحنا نعاين سيرورة تمثل التأثيرات وخرقها وتحويلها لبلورة مادة خاصة وخطاب جديد كلياً. حلت الأسطورة محل الطابع الجهوي، أو بالأحرى تمت إعادة ابتكارها لكونها منبع عالم متفجر ومبهم ورمزي. أبدت لوثاما ليما Lezama Lima الملاحظات الآتية سنة 1957 بصدد ما أصبح يعرف منذ سنة 1944 بالأدب المتميز والجذاب والوافر والموحي والمفعم بالخيال والابتكار:

«كل شيء ينبغي أن يبنى ويبتكر من جديد. لما تظهر الأساطير القديمة، فهي تقدم لنا بوجهها المجهول سحرها

وألغازها .يتم إضفاء الطابع التخييلي على الأساطير (أساطير جديدة) بجهد جديد ورعب جديد»[1].

كلما استحضرنا «الانفجار» ينبغي الاعتراف بتأثير بعض كتاب أمريكا الإسبانية، الذين انخرطوا في الكتابة سنة 1940. ويمكن أن نذكر منهم: فلسبيرطو هرناندث، ماسدونيو فرناندث، روبرطو أرلت، وبورخيص طبعا (وإن اعتبر من عباقرة «الانفجار»، فهو لفت الأنظار إليه قبل هذا التاريخ)، ونيرودا (الساكنة وأملها 1926)، وأونيتي (البئر 1939)، وأدلفو بيو كازاريس (اختراع موريل 1940). وقد كون لفيف آخر من الكتاب في نهاية سنة 1940 أول جيل «للانفجار». ويمكن أن نذكر منهم: ميجيل أنجيل أستورياس (إنسان الدرة 1949، السيد الرئيس 1946)، وليبولدو مارشال (أدان بوينوسيريس 1948)، وإرنستو سباطو (النفق 1948)، وأليخو كاربونتيير (مملكلة هذا العالم 1949)، وخوصي ماريا أركويداس (في أعماله الأولى). وفي سنة 1950 أضيفت أسماء جديدة على نحو كابرييل غارسيا ماركيز، وخوليو كورتثار، وكارلوص فونتيس، وخوصي دونوزو، وأغستو راو باستوس. وفيما بعد انضم إلى الكوكبة أدباء آخرون نذكر في مقدمتهم: موخيكا لاينز، وفارغاس لوسا، ولوزاما ليما.

إن الكلام عن «الانفجار» يحيل إلى الواقعية السحرية أو الواقع العجائبي. فمثل هذين التعبيرين يسعفان على تحديد

المميزات العامة ليس لمرحلة الرواية الإسبانية - الأمريكية فقط، وإنما أيضاً لجزء من النقد، ولمجموع الأدب الإسباني - الأمريكي.

لاحظ إنريك أندرصون إمبير أن مفهوم الواقعية السحرية قد ظهر في مجال نقد الفنون التشكيلية قبل أن يطبق، بعد عقود من الزمن، على الأدب، وخاصة على الأدب الإسباني - الأمريكي. ويعود الفضل في ابتداع المفهوم إلى الناقد الألماني فرانز رو Franz Roh الذي استخدمه سنة 1925 لتمييز جماعة من الرسامين الطليعيين الألمان. ينطلق في مؤلفه «ما بعد الانطباعية (الواقعية السحرية)» من مبدأ أن الانطباعيين يرسمون ما يرونه، ويحاولون أن يكونوا أمناء مع طبيعة الأشياء وتلونها. في حين أن التعبيريين - في نطاق رد فعلهم على مبادئهم، وتمردهم على طبيعة الأشياء - يرسمون الأشياء غير الموجودة أو المموهة على نحو ما نجده عند مارك شاكال Marc Chagall. تشكل هاتان الحركتان الأطروحة ونقيضها (يستمد روه إشكالاته من المثالية الهيجيلية)، وقد تجاوزهما - حسب وجهة نظره - الرسامون المابعد تعبيريون (التركيب) الذين رجعوا من جديد إلى رسم الأشياء الواقعية. ونذكر منهم ماكس بيكمان، وجورج كروز، وأوطو دي.

[...] «أكثر من رجوعهم إلى الواقع، يتأملون العالم بعيون مذهولة، كما لو ظهروا من العدم بارتكاسة سحرية. بمعنى أن

المابعد تعبيريين - بعد اندحارهم العجيب - يرون الأشياء صافية ومغلفة في الضوء الصباحي، وفي تكون جديد. أطلق فرانز اسم الواقعية السحرية على فن الواقع والسحر»[2].

لم يبق لنظريات رو أي صدى في جنوب أوروبا، رغم اهتمام جماعة أورتيكا وغاسي Ortega y Gasset بها (1883-1955)، واضطلاعها بترجمة مؤلفه إلى اللغة الإسبانية سنة 1927. بعد عقود، استحوذ بعض النقاد على التسمية وطبقوها على الأدب. ومع ذلك توجد مرحلة وسطى بين ناقد الفن الألماني ونقاد الأدب نهاية الأربعينات. إن بورخيص - الذي عبد الطريق منذ سنة 1930، لم ينشغل إلا قليلا بالشعر ليكتشف مسارب وعوالم جديدة في مجال الحكي المقتضب والمقالة - نشر هو الآخر دراسة نقدية موسومة بـ «فن الحكي والسحر». ولما اعتمد على أفكار فريزر Frazer في الغصن الذهبي أثبت أن الجنس الحكائي له علاقة مع السحر، ويرى إنريك أندرصون إمبير أن تعبير الواقيعة السحرية كان معروفا منذ نهاية العشرينات في الدوائر الأدبية ببوينوس أيريس، ولقد سمع أنيبال سانشيز روليت يطبقه لأول مرة سنة 1928 على الأدب. ولم يطبق، إذاً، على الأدب الإسباني - الأمريكي وإنما على بعض الكتاب الأوروبيين، وذلك على نحو جون كوكتو (الأطفال المزعجون)، أو جلبير كيت شسترتون (هذا العظيم المنسي الذي أعاد بورخيص له الاعتبار معترفاً بعبقريته في التناقض) وفرانز كافكا (الذي لا مفر منه لقدرته على بناء

المنطق الداخلي للسرد ودفع القارئ على المشاركة النشيطة في عالم يجمع بين الاضطراب والعبث)، وماسيمو بونتمبلي، وبنجمان خارنيص. أبرز إنريك أندرسون إمبير أيضا كيف اضطلع بالدور المزدوج بصفته مبدعاً وناقداً فقال:

«أنا الذي نشرت منذ سنة 1927 قصصاً لاواقعية، كنت واعياً جداً بدرجات احتمال الوقوع التي تمتد من المحتمل إلى المستحيل. لم تخطر أبداً على بالي فكرة الخلط بين الواقعية السحرية في قصتي «قمر الرمد» التي تفسر وفق القوانين النفسية والطبيعية موحية بنهاية محتملة للعالم وبين قصتي الاستيهامية (EL Leve Pedro) حيث البطل، المتحرر من قانون الجاذبية بطريقة غامضة، يطير في الهواء ويتيه في الفضاء. لقد كنت متعوداً على هذا النوع من التميزات، ولما طبقت مفهوم «الواقعية السحرية» سنة 1956 على كاتب إسباني أمريكي كنت أحترم المعنى الذي منحه له روه. وفي هذا السياق أحيل إلى قصص أرتورو أوسلار بييتري».

وفي إطار تتبع النظام الكرنولوجي، أشار أرتورو أوسلار بييتري نفسه سنة 1948، إلى أنه – نظراً لاستحالة وجود مفهوم آخر – لا يمكن التحدث عن الواقعية السحرية في موضوع سلسلة القصص الفنزويلي المعاصر دون الإحالة على الناقد الألماني. بعد انصرام سنة، وضع أليخو كاربونتيير في مقدمة

روايته «مملكة هذا العالم» قائمة المواضيع المصطنعة التي طورها الطليعيون وحل ما يسميه بالواقع العجائبي:

«أصبح العجيب على هذا النحو من دون إبهام، لما نجم عن تغيير مفاجئ للواقع (المعجزة)، واكتشاف متميز للواقع (الذي يدرك) في كثافة فريدة نتيجة إثارة النفوس التي تفضي إلى الحالة القصوى. إن مباشرة الإحساس بالعجيب تفضي إلى الإيمان. وقد ظهر ذلك جلياً إبان إقامتي بهايتي، حيث كنت يومياً على اتصال مع شيء يمكن أن نطلق عليه الواقع العجيب [...] إنه يمثل تراث أمريكا برمتها [...] لكن ما معنى تاريخ أمريكا برمتها إن لم يكن أخبارا عن الواقع العجيب»؟(3).

نشر أنجيل فلوريس مقاله الشهير «الواقعية السحرية في الرواية الإسبانية – الأمريكية» سنة 1955 في مجلة (إسبانيا)، ويعتبر فيه بورخيص مؤسساً للجمالية الجديدة في السرد، لكنه لا يشير إلى من سبق رو إلى حد أنه لما تطرق من جديد إلى الموضوع نفسه سنة 1959 استبدل تسمية الواقعية السحرية بالأدب الاستيهامي.

أفضى مفهوم الواقعية السحرية والواقع العجيب إلى تمييز الجنس الحكائي الإسباني – الأمريكي برمته في النصف الثاني من القرن العشرين، وإن تزامن إدخالهما مع تشكيك ثلة من النقاد في قدرتهما على تيسير فهم مجموع الأدب الإسباني – الأمريكي منذ نشأته. يرى أليخو كاربونتيي في مؤلفه المشار

إليه سابقاً أن الواقع والعجيب لا ينفصلان عن بعضها البعض منذ النشأة إلى يومنا هذا.

فهاتان التسميتان تعتبران طريقة جديدة للتعبير عن جوهر الأدب الإسباني - الأمريكي، وإيجاد خصوصيته الأصلية المشتركة في منأى عن التقليعات والتأثيرات والعصور التاريخية. ويرى كاربونتيير أيضاً أن هذه الميزة تخص المجال الإسباني - الأمريكي، وتضفي عليه قيمة خاصة تميزه عن الأدب الأوروبي. ويتمنى تجاوز التعارضات الموروثة عن القرن التاسع عشر بين الحضارة والبربرية، والتخلي عن مساربها التي تستهوي عدداً من الكتاب الإسبانيين - الأمريكيين. لا يهم من الآن فصاعداً معرفة معنى الحضارة أو البربرية، وإسناد إليهما قيمة إيجابية أو قدحية. فكل الأشياء توجد مدمجة، ومعبراً عنها، ومركبة في مفهوم الواقع العجيب. لقد وجدت نظريات أليخو كاربونيي صداها مباشرة لدى المثقفين الإسبانيين - الأمريكيين إبان نهاية الأربعينات، وإن كان مصطلحه «الواقع العجيب» أقل إشعاعاً من مصطلح «الواقعية السحرية» بعد نشر فلوريص لمقاله.

تعتبر هاتان التسميتان من بين محاولات كثيرة لتحديد الأدب اعتماداً على الروح الخاصة بشعب، وطبيعته، وطريقته في الوجود. يمكن أن يعبر عن ذهنية الإنسان الأمريكي، وتقلبات حياته اليومية، وعلاقته بالطبيعة والمجتمع، والطابع الخاص الذي يجمع بين أفراد جماعة يتكلمون اللغة عينها

بواسطة الرموز والأساطير. يقدم غارسيا ماركيز المناخ السحري نفسه، لما يحكي في روايته (Doce cuentos pergrinos) ما وقع للشخوص الإسبانية – الأمريكية من مغامرات في أوروبا، وذلك لأن الطبيعة (بوصفها جوهر الأشياء) تتحول من الداخل، وحتى ولو أن الطبيعة (بوصفها فضاء ملموساً للانتماء) لا يظهر لها أثر. فالوقائع التي يسردها صاحب جائزة نوبل الكولمبي لا يمكن أن تتحقق إلا بفضل الإسبان – الأمريكيين.

يتسم أغلب الكتاب، بالإضافة إلى الواقعية السحرية، بخصائص مشتركة تعطي نظرة كاملة عن " الانفجار". وفي هذا الصدد، ميز دونالد شو في كتابه(السرد الإسباني-الأمريكي الجديد) بين السمات الآتية[4]:

أ – إحلال محل البنية السطرية المنظمة والمنطقية التي تميز الرواية التقليدية (انعكاس العالم المدرك بوصفه منظماً وقابلاً للفهم على وجه التقريب) بنية مشيدة على التطور الروحي للبطل أو بنية تجريبية تعكس تعدد الواقع.

ب – النزوع إلى تدمير مفهوم الكرنولوجية السطرية.

ج – النزوع إلى التخلي عن الفضاءات الواقعية للرواية التقليدية، وإحلال محلها الفضاءات الخيالية.

د – النزوع إلى استبدال السارد الدائم الحضور المشخص في ضمير الغائب بساردين متعددين ومبهمين.

هـ – اللجوء إلى توظيف العناصر الرمزية بكثرة.

وبعبارة أخرى، ابتداء من لحظة «الانفجار» استوعبت الرواية الإسبانية – الأمريكية المكتسبات التي راكمها الرواد في أوروبا وأمريكا الشمالية، وذلك لإنتاج خطاب مستقل وخاص (أمريكي)، لكنه، بدوره، موسوم بالمدى العالمي. لا توجد في الرواية حقيقة واحدة وذلك حتى تثير قراءات متعددة. ربما يكون خوليو كورتثار هو من اشتغل أكثر من غيره في هذا المنحى، ليس فقط في روايته Rayuela (1963) حيث يوجد تواطؤ مطلق مع القارئ، وإنما في مجموع قصصه القصيرة. ونجد،من جهة أخرى، في الرواية الإسبانية – الأمريكية لـ «الانفجار» ما يسميه روفينيلي بـ «الصوغ الموضوعاتي للشكل»، بمعنى إضفاء الطابع التخييلي على الرواية أو مناقشة الحكي داخل الشكل الحكائي نفسه. وهكذا،

أصبح الشكل يكتشف من خلال الخطاب الروائي، وبدأ يظهر صراع داخله، أحياناً يكون كذلك مع قوة درامية وكثافة تعادل مثيلاتها في عرض الشخوص[5].

لم يتطرق دونالد شو إلى الجيل القادم في كتابه الذي ظهر سنة 1981[6] يضطلع جيل الثمانينات باختزال جزئي للأبحاث التجريبية التي كانت جوهرية عند لفيف من الكتاب السابقين. وقد تميز هذا الجيل بظهور عدد كبير من الكاتبات اللواتي دخلن عالم الكتابة بعد سنوات من «الانفجار» وأثرن شهية النقاد والقراء (وكذلك كتاب السيناريوهات السينمائية) إلى حد

أصبح فيه الكلام على «انفجار» الرواية النسائية، على نحو ما تكتبه إزابيل أليندي، وأنجيلا ماستريتا، وكرستيانا بيري روسي (مع العلم أن هذه الأخيرة كتبت في نهاية الستينات)، ولورا إسكيبيل، ولويزا فالنزويلا. بعضهن يشهدن بالتأثير الذي مارسته عليهن ثلة من كتاب «الانفجار»، وخاصة غارسيا ماركيز. في حين أن أخريات يبحثن عن فتح مسارب جديدة تجنبا من إعادة إنتاج الخطاطات والأساليب المعروفة، وسعياً إلى إنتاج أدب مختلف عن أدب الرجال، يتسم بكونه نسائياً ومتحرراً بشكل جذري. وعدد كبير منهن انخرط في الخطاب النسائي المنتشر عالمياً من خلال كتابات سيمون دو بوفوار وأصوات التجمعات النسائية بالولايات المتحدة الأمريكية[7].

فيما يخص المسرح المعاصر، يعتبر، بدون شك، الجنس الأقل انتشاراً وتقديراً. يتسم بمميزات الأجناس الأخرى تقريبا. بدايته الحقيقية كانت على يد فلورنسيو سانشيز (191091875) الذي ظهر في مرحلة أزمة مسرح gauchesco. استفاد من تجربة إبسن وهتمان وزولا، واستطاع أن يضفي الحيوية على الجنس الدرامي بأعماله التي تلتها أعمال أخرى لغرغريو دو لا فرير، وروبرطو إيباريو وألبرتو غيرالدو من بين الإتجاهات الأكثر التصاقا بالجنس نذكر واقعية القرن التاسع عشر، والطبيعانية، وفرع شعبوي. وقد أضحت الثورة المكسيكية موضوعا هاما في الإخراج المسرحي. حظي المسرح التجريبي باهتمام الناس بدءاً من سنة 1930 سواء في المكسيك (وجود

بعض أفراد مجموعة «المعاصرون» على نحو فيلوروتيا وغوروستيزا ونوبو) أو في الأرجنتين (ليونيدا برليتا) أو في التشيلي (يسير بدرو دو لا برا «المسرح التجريبي في جامعة التشيلي»، الذي يحظى بأهمية كبيرة، وترتبط به زمرة من الأدباء نذكر من ضمنهم: بودانوفيك، وهرمان، وديبيزا. معظم الدول تملك مسرحاً تجريبياً يسهم فيه مجموعة من الكتاب المحليين. ومع ذلك ظلت الواقعية مهيمنة على الإبداع في منأى عن مختلف الأنماط التي ظهرت بموازاته في القرن التاسع عشر. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى إنتاج رونيه ماركيز وبابلو أنطونيو وبعض أعمال كارلوص غوروستيزا.

يعتبر تاريخ أمريكا من المواضيع الكبرى التي استأثرت باهتمام المسرح المعاصر، كما تشهد عليه مسرحيات غلوريا مرينو، وماريا أسونثيون ركينا، وراول سالمون، وكليرمو فرانكوفيتش، و ردولفو أوزيكلي، ووسيزار رنجيفو وخوصي. وربما يعد المكسيكي أوزيكلي هو أبرزهم؛ فميله إلى المادة التاريخية يتجاوز الخبر ويحل محله الاستبطان النفسي والنقد الاجتماعي. ومن أشهر أعماله نذكر أساساً: «ثاج الظل» (1947)، «ثاج النار» (1960)، «ثاج النور» (1965). ظهر المسرح العبثي مبكراً مع مسرحية «الإنذار الخاطئ» (1949) للكوبي فرخليو بنييرا. اقتفي مواطنه خوصي تريانا أثره في مسرحيته «ليلة القتلة» (1964). ومع ذلك يعتبر هذا النوع من المسرح امتداداً للمسرح الوجودي الذي ظهر قبل عقود في أعمال

روبرتو ارلت «ثلاثمة مليون سنة» (1932)، «سافييرو القاسي» (1936)، «صانع الاستيهامات» (1936) «الجزيرة المقفرة» (1938)، واستثمره أيضاً مسرحيون آخرون نذكر من ضمنهم: روني ماركيث، وكزافيي فيلوروتيا، وكارلوس غوروستيثا. ويمكن أن نتحدث، في نطاق معين، عن الواقعية السحرية التي طبعت عمل Soluna (1955) لميجيل أنجيل أستورياس وعمل «الجحيم الأسود» لدمتريو أكويليرا مالطا. وفي عقد الستينات استثمرت تقنية التغريب البريختي في أعمال مسريحية أصيلة. وإن ارتكزت على عنصر اللعب، انتقدت بشدة اختلال العالم المعاصر في مختلف البلدان الإسبانية - الأمريكية على نحو ما نعاينه في أعمال أوسبالو دراغون أو إكون ولف.

الهوامش

Ángel Esteban, Introduction a la litterature hispano-americaine, tr Julie Amiot et Julien Roger, ellipse. 2000, pp 77- 86.

1) Mitos y cansancio clasico« , Expresion americana, dans Obras Completas, Madrid, Aguilar ,1977, tome1, p286.

2) Anderson Imbert BVCL. E, Elrealismo magico y otros ensayos, Caracas, Monte Avila,1976, p 7 et sq.

3) Carpentier , A, El reino de este mundo, La Havane, Arte

y literatura, 1976, prologue, p 9 et sq.

4) Shaw, Donald, Nueva narrativa hispano - americana, Madrid, Catedra, 1981.

5) Rufinelli ,J “Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana”, Boletin de la Asociacion de profesores de Espqnol , Madrid XI, 19 (1978), p101.

6) إن عمل دونالد شو يرسم خطاطة تمتد من سنة 1940 إلى آواخر سنة 1960. ويحدد ثلاثة أنواع من التحولات التي حدثت خلال هذه الفترة. ربما يمثل الأول أقدمها،وظهر من قبل، وتندرج ضمنه الأسماء الآتية: رفائيل أرييالو مارتنيز، وروبرتو أرلت، وماسيدونيو فرنانديث. وبعد ذلك ظهرت مجموعتان: مجموعة ريو دو لابلاتا (بورخيص،و مارشال، وماليا، وسباطو، وأونيتي) ومجموعة الأهالي الجدد الذين يقترن بهم مفهوم الواقعية السحرية (ميجيل أنجيل أستورياس، خوصي ماريا أركويداس وأليخو كاربونيير). ويقسم «الانفجار» إلى مجموعتين: أ) خوليو كورتثار، وكارلوص فونتيس، وغابرييل غارسيا ماركيث وماريو فارغاس لوسا. ب) خوان رولفو، وأغستو راو باستوس وخوصي دونوزو. وأنهى كتابه بفصل عن «الانفجار»، مبينا فيه قيمة فرناندو ديل باصو، وغوستافو ساينز، وسلفادور إليززوندو، وسرفيو ساردوي، ورنالود أريناص، وسلفادور غارمنديا، وأدريانو غونزاليس ليون، وإنريكي كونغري مارتان، وألفريدو بريس إشونيك، ودافيد فنياس، ومانويل بويك، ونستور سانشيز، وخوخي إدودارد. وكما نرى غابت أسماء أخرى سواء في فصل «الانفجار» وفي الفصل المخصص للكتاب الشباب.

7) أنظر في هذا الصدد إلى الفصل العاشر.



قصائد من نهر النجوم

أكيكو يوسانو(❖) – اليابان

Akiko Yosano

1

مبللاً بمطر الربيع،

حبيبي يأتي أخيراً

(❖) ولدت عام 1878، في ساكاي بالقرب من أوساكا، تزوجت وأنجبت إثنى عشر طفلاً. قضت زمناً في باريس وعادت محملة بأفكار جديدة حول القضايا السياسية والإنسانية. كتبت كثيراً حول السياسة والاقتصاد وحقوق المرأة. نشرت خمسة وسبعين كتاباً منها عشرون مجلداً من الشعر، تحتوي على الآلاف من قصيدة تانكا، وخمسمائة قصيدة من الشعر الحر، ونشرت العديد من الترجمات من الأدب الياباني.

إلى داري المتواضعة مثل إمرأة عاشقة

تحت أشجار الزهور الوردية.

2

بعد حَمَّامِهِ،

أعطيتُ حبيبي الوسيم

عباءتي الأرجوانية الأحلى

لتحميه من البرد.

فاستحى، وكَان جميلاً.

3

همستُ، «ليلة سعيدة»

وانسللت بصمت من غرفته

في مساء الربيع.

وتمهلت عند عباءته

وجربتها عليّ.

4

وحيد جداً

بجانب جرس المعبد:

خرجت خلسة

لأقابلك هنا سراً.

لكن الضباب الآن انجلى.

5

جرس المعبد

يدق خافتاً هذا المساء

الآن تعال

ورتل ترانيمك

من أجل تفتح أزهار الخوخ في شعري.

6

يمكن أن أعطي أوامر

لهذه النسائم كيف تتهادى،

أنا سأقول لها:

«هناك شجرتها وحيدة

من أيهما عليك أن تبقى بعيداً.

7

دموع في عينيك

تستجدي عطفاً.
وأنا أرقُبُ الشحوب
انعكاسَ القمر
على البحيرةِ الوحيدةِ.

8

كانت ألفاً
السنوات التي مضت أو فقط
بالأمس افترقنا؟
حتى الآن، على كتفي،
أشعر بيدك الودودة.

9

«أنا يجب أن أتركك الآن،
وداعاً!» قال الطائف الليلي،
وعلى مقربة
من حافة ردائه الذي يمر ماضياً
قطرات الرطوبة تبلل شعري.

10

بلا أسف:

السّيف المكسور، صمد منكساً

بغمد مختنق؛

فالمثالي المطلق يجب أن يكون

زهرة بلا أشواك.

ترجمها عن الإنجليزية: علاء الدين رمضان

قصائد فرنسية

فرانسيس چام(❖)

(1) أُفكِّرُ فيكِ

أفكر فيكِ

حينَ تروحُ العينُ إلى

بسْتانٍ من وردٍ

(❖) ولد في مدينة تورناي أعلى جبال البرانس عام 1868 وتوفى عام 1938. من دواوينه: ست موشحات (1891)، ذات يوم (1895)، حداد أزهار الربيع (1901)، ينابيع ونيران (1914). ومن كتبه النثرية: حكاية الأرنب البري (1903)، الشاعر الريفي (1920).

أوْ باقةٍ زهْرٍ بيْضَاءَ وبرّاقةْ

آملُ أن تَبْصركِ عيوني ثانيةً
حين ينام العنب المسكيُّ
جوار الملكاتْ

منذُ بدأْتُ حياتي
وأنا أشْعرُ من قاعِ فؤادي
ثمّةَ
أتعجّبُ من أيِّ طلاسمْ

أعلنُ قدّامكِ أنّ:
الوردةَ وقعتْ فوْق الرملِ
الدّوْرقَ - مازالَ - على المنضدةِ
وأنّ فتاةً قد لبسَتْ صنْدلها
والجْعرانةَ أثْقلُ مِنْ زهْرةْ
لكنْ...
هَلْ يذبلُ هذا العشبُ قريباً؟!
آهٍ.. يا هذي

قيلَ بأنّ غناءَ عصافيرٍ يَذْوي
والقبلاتُ ستذْوي
كالكلأ المترنِحِ أعلى قدمِ حمارْ
أمّا قبلاتي لنْ تَخْبو قَطْ

لا شكَّ العشبُ سيذْبلُ
لكنّ القبلاتِ ستبْقى دوماً
يا هذي

جان كوكتو(*)

(2) فتاة نائمة

المْوعدُ خلْفكِ يا أشجار الحلمِ
لابدَّ وأنْ نعرفَ أن نذهبَ
في الحين إليهِ
لكنَّ – هنالكَ – أحْياناً مَنْ يأتي
ليعرْقِلَ خطَوَ ملائكةٍ
صِرْنَ ضحيّة أشجارِ الموتْ

....

لن نرقد نحنُ بلا جَدْوى

فلنرقدْ
مَهْما كان بحجّةِ أنْ

(*) (1889-1963). صدر له: شعر (1916)، وردة فرانسوا (1923)، صرخة مكتوبة (1925)، أوبرا (1927)، أقارب مزعجون (1938).

نخْتلسَ الحلمَ
وأنْ نَصْطفَّ على شكلٍ خماسيٍّ
لنفاجئَ كلَّ مواعيدي
النومُ سيصْنعُ لك شَعْراً
كفتاةٍ بذراعٍ مُتوانٍ
الآنَ..
الحلم يناديك؛ وفي أكبرِ مشْهدْ
ثمّة
لا شيءً سيغريكِ

جيلوم أولينير(❖)

(3) جسر ميرابو

انْصبَّ مصَّيدةً
أسْفل جسْرِ ميرابو
يا أحبابي
هل يَلْزمُ أن نَنْدمْ؟
الفرحةُ جاءت بعْدَ الحزنِ
فهلْ تأتي – اللّيلة – كي تُقْرعَ جرسَ السّاعاتْ؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً
وأنا أمْكثُ

وجْهاً ولوجْهٍ تبْقى الأيدي في الأيدي
فيما تمْضي أسْفل جسْرِ الأذْرعِ

(❖) (1880-1918). أصدر شعراً: (1913)، قصائد تصويرية (1918).
من كتبه النقدية: رسامون تكعيبيون (1913)، نقد (1908).

نظراتٌ أبديّةٌ
واليمُّ المُتْعَبُ جداً
هل تأتي – الليلة – كي تقرع جرس الساعات؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً
وأمْكثُ وَحْدي
الحبُّ يفرُّ كهذا الماءِ الجّاري
يَهْربُ حقّاً هذا الحبُّ
كحياةٍ مُتمهّلةٍ جداً
أو أملٍ يَمْلؤه العُنْفُ
هَلْ تأتي – الليلة – كي تقرع جرس الساعاتْ؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً .. أنا أمْكثُ
أمْكثُ وَحْدي

ترجمة عاطف محمد عبدالمجيد

المفاجـأة(❖)

محمد مانكد - الهند

Mohammad Mankad

ترجمة هند السديري

حين اقترب القطار من قرية رامبار، كان مانسكو ينظر من النـافذة. عـادت بـه الـذاكرة عشرين عـاماً، وتـذكـر حين اضطـر لاقتراض قيمة تذكرة القطار للـذهاب إلـى مـدينـة أحمد أبـاد. فـي تلك الأيـام كان يـعرف بـاسـم مانسـكو وغـالـباً بـتصـغيره إلـى مـانسـكيـو. لقـد تـغيـرت الأحوال كثيراً مـنذ ذلـك الحين. لا أحد

(❖) كتبت باللغة الكجراتية (إحدى لغات الهند) وترجمت إلى الإنجليزية.

الآن يجرؤ على مناداته بمانسكيو، فهو الآن سيث مانسكو رجل الأعمال الغني. نظر سيث حوله بارتياح في مقصورة الدرجة الأولى، وراح يفكر "كم هو ممتع أن يعود الإنسان إلى مسقط رأسه. لا يهم أين يرحل الإنسان أو مقدار غناه ,فالشئ الذي يعنيه له مسقط رأسه أكثر من ذلك بكثير. قريته هي مرتع طفولته ورفاق شبابه".

كان يتطلع إلى الوصول إلى رامبار بشوق. أخذ يتخيل مشاعر الإعجاب والدهشة، التي سوف يستقبل بها معارفه القدامى أخبار نجاحه، الذي حققه في عقدين من الزمن، مدة غيابه عنهم.

لقد كتب منذ مدة لشانتي جردار، يخبره بعزمه على زيارة رامبار، ونيته فعل شيء لمساعدة سكانها. أحدثت رسالته رد فعل طيب حين كتب جردار رداً هو خليط من الحماسة والتذلل. لقد كتب «إنك تشرفنا بزيارتك يا سيث». غير أن شانتي جردار ربما يكون هو الشخص الوحيد في رامبار، الذي يعرف مدى أهمية زيارة سيث مانسكوي لقريتهم، والوحيد الذي لديه تصور طفيف عن ثرائه. فكر سيث بأن الغموض الذي يلف وضعه المالي هو لمصلحته، فهو يريد أن يفاجئ أصدقاءه وجيرانه السابقين بوضعه الحالي، وبكرمه تجاه مدينته السابقة. وكان يدرك أن اسمه سوف يخلد للأبد في رامبار، حين ينفق بلا حدود من

أجلها. هذه المدينة التي غادرها وهو مانسكيو المعدم، ستعرفه الآن بسيث مانسكو ولي نعمتها.

من الطبيعي أن يكون جيردار قد أخبر الجميع بعودة سيث وثروته الجديدة. ولكن جردار لا يعرف إلا النزر القليل عن قوة سيث وثرائه. فهو لا يعرف نفوذه في المدينة وأعماله المتعددة.

شانتي جيردار لم ير مانسكو سوى مرة واحدة في نيودلهي منذ عشر سنوات. ومع ذلك فإن جيردار قد فتح عينيه على اتساعهما من الدهشة حين توقف مانسكو بسيارته المكيفة ليوصله.

لقد رأى مانسكو صديق الدراسة واقفاً على الرصيف مع زوجته وطفله وطلب من سائقه أن يتوقف ليقلّ صديقه وعائلته. كان جيردار وعائلته في زيارة لعاصمة الشعب، وشعر بأنه محظوظ لركوبه سيارة مكيفة ومريحة، تطوف به معالم المدينة. وبدا السرور واضحاً عليه لرؤيته صديقه القديم يرفل بالنعم حين ودعه قائلاً "أوه لقد نجحت يا مانسكو".

كلمات الإعجاب هذه حركت في نفس مانسكو رغبة عارمة لزيارة رامبار ليرى أهلها، ويترك فيهم أثراً، من خلال إقامة عمل اجتماعي لهم. خاطب مانسكو نفسه «سوف يندهش سكان القرية من قدرة حفنة من النقود على عمل الكثير... ومن المؤكد أنني أستطيع شراء القرية بأكملها إذا أنفقت بشيء من الأريحية».

رغبة مانسكو بزيارة مدينته سرعان ما غيبها النسيان وسط مشاغله الكثيرة. مرت أيام وشهور وسنين ونادراً ما فكر بالزيارة، فأعماله والنجاح الذي حققه كان يأخذ كل وقته.

في عيد ميلاده الأربعين أخذته الذاكرة مرة أخرى إلى رامبار. دخوله سن الواحدة والأربعين جعله يفكر بماضيه «ألم يقولوا بأن الحياة تبدأ في سن الأربعين». فكر بأعماله الناجحة والمستقرة وبسمعته الطيبة، لكن ليس لديه زوجة أو أطفال أو عائلة يتكلم عنها. ربما أتى الوقت الذي يجب فيه أن يفكر في هذا الجانب من حياته.

فجأة بدأت ذكريات الماضي تنبض كجرح قديم في ذاكرته. تذكر كيف فسخ راسكلال جاقفان خطبته لابنته أرونا وزوجها لشخص آخر من كلكتا. لم يكن الأمر مفاجئاً فمانسكو لم يكن بإمكانه الحصول على أي عمل أو أي نقود. بالإضافة إلى أنه استنفد كافة الوسائل للحصول على سلفة مالية. لم يتبق صديق أو قريب لديه الاستعداد لإقراضه بعد اليوم، ماعدا رامش غاندي الذي أقرضه قيمة التذكرة ليغادر رامبار، كما أنه أيضاً ودعه في محطة القطار. حين احتاج مانسكو لقرض آخر، فإن غاندي لم يتوان في إرسال المبلغ إلى أحمد أباد. فشل مانسكو في بدء أي عمل ناجح في أحمد أباد، فانتقل إلى أجمر ومنها إلى دلهي، أملاً بحظ أوفر. غير أن الأمر كان صعباً في البداية. وكتب مرة أخرى إلى راماش طالباً العون، ولكنه أجابه بأنه

ليس أحسن حالاً منه، ولن يكون بمقدوره مساعدته. وبالرغم من ذلك، فقد استمرت المراسلات بينهما. وتدريجياً بدأت أحوال مانسكو بالتحسن، وتوسعت أعماله وعرف النجاح طريقه إليه، في حين كتب له راماش يخبره بأوضاعه السيئة، ولكن مانسكو لم يكن مقتنع كلياً بكلام راماش، وتساءل ألا يكون ذلك نوع من الحماية حتى لا يطلب منه قروضاً أخرى! ولكن مانسكو لم يعد في حاجة لذلك الآن.

وعلى غير توقع وصلته رسالة من راماش يطلب قرضاً سريعاً بمبلغ خمسة آلاف روبية، وقد صدمه حجم المبلغ، خمسة آلاف روبية مبلغ كبير! وعلى الرغم من أنه كان ناجحاً في أعماله، إلا أنه لم يكن قادراً على إرسال هذا المبلغ دفعة واحدة.

كتب راماش مرة أخرى، يؤكد حاجته إلى المبلغ حالاً. وقد طلب من مانسكو إرسال المبلغ سريعاً ليس من أجل استيفاء ديونه، ولكن كرمز للصداقة في وقت الحاجة. لم يصدق مانسكو مزاعم صديقه واعتبرها حيلة لاسترجاع ديونه. أغفل الرسالة وصمم على تسديد ديونه كلها لراماش ولكن ليس دفعة واحدة فهذا كان فوق مقدوره، بالإضافة إلى أنه لم يستدنها في وقت واحد.

مرت سنوات عديدة على ذلك وغدا مانسكو على استعداد لتسديد ديونه كلها لراماش، إضافة إلى منحه مبالغ إضافية فوق مااستدانه منه. حين التقى مانسكو بشانتي جردار سأله

عن راماش فأخبره أنه لايزال في وضع مالي سيئ. قرر مانسكو تحسين وضع صديقه المالي بلفتة مالية غاية في الكرم. سوف يسبغ عليه من نعمه. وكما تقول الأسطوره عن استجابة كرشنا لدعاء دروبيدا، حيث منحتها حللاً بعدد الخيوط التي تشكل قطعة القماش التي ضمدت بها جراحه كرد جميل لها ,فقد تمنى مانسكو أن يفعل نفس الشيء مع رامش شكرا له لكل المبالغ التي استدانها منه.

كان مانسكو في عطش لرؤية رامبار، وهي تعجب بشخصه، وتذكرها حيث كانت مدينة صغيرة لا يوجد فيها شيء وتفتقر إلى مدرسة ثانوية وإلى عيادة طبية مجهزة. لم يكن هناك حتى مكان نظيف لشرب الحيوانات. فكر بأن هناك الكثير من الأشياء التي يستطيع المرء أن يعملها لهذه القرية، إذا كان مستعداً لدفع بعض المال. ولأنه يصعب إيجاد بناء لائق في هذه القرية، فقد قرر مانسكو أن يبني لنفسه منزلاً هناك، فهذه على كل حال مدينته التي نشأ فيها. لا يهم إذا بقي البيت خالياً معظم أوقات السنة. سوف يبنيه في مكان مرتفع أعلى النهر وسوف يكون بناء أبيض جميلاً يطل على النهر وسوف يقيم خلفه بناءً صغيراً للحارس. وحين ينظر الناس إلى النهر فإنهم سيرون منزله مثل بيضة جميلة بجانب النهر. أسعدته هذه الأفكار بشكل كبير. وقف ونظر بنفاد صبر من خلال النافذة. كانوا على وشك الوصول إلى رامبار.

تخيل المنزل الذي سوف يبنيه هناك، وتخيل نفسه واقفاً في شرفة منزله والنهر يجري من تحته. وفكر في قلعة شاه جهان الحمراء في دلهي التي بنيت على نهر يامونا. سوف يبدو مانسكو مثل إمبراطور دلهي في أعين سكان رامبار البسطاء.

فجأة توقف القطار داخل محطة رامبار ولمح مانسكو شانتي جردار. عندما توقف القطار تقدم جردار مسرعاً للترحيب بمانسكو. غير أن مانسكو أحس بشيء من خيبة أمل، فسأله: «أجئت لوحدك؟» ابتسم جردار قائلاً: "لم توضح في رسالتك إن كنت تريدني أن أخبر أحداً بموعد قدومك، لم أكن أعرف إن كنت تود مني أن أخبر الناس بوصولك" وأضاف ضاحكاً: «وإلا لكنا أعددنا استقبالاً رسمياً لك».

فكر مانسكو بأن الأمر معقول على أية حال وأنه لا ضرر من مفاجأة القرية بقدومه. حمل خادمه بنوارلال الحقائب وسار إلى جوارهم، ثم سأل جردار إذا كان هناك عربات في الخارج لنقلهما، عندها أبدى جردار تعجبه: «عربات!» «لقد استأجرت سيارة أجرة. إنها تنتظرنا بالخارج. علي بهائي سليمان كريم يملك خمس سيارات أجرة، هناك الكثير من السيارات في رامبار، لقد أصبحت العربات شيئاً من الماضي الآن».

«هل ذلك صحيح؟» سأل مانسكو بتعجب!

قال شانتي جردار وهم خارجون من المحطة: «لقد حجزت

لك في نزل بانشيات. في البدء فكرت بنزل أوما ميشانيك ولكن توقعت أنك ستكون في راحة أفضل في بانشيات».

اندهش مانسكو: «أوما ميشانيك يملك نزلاً!».

«أجل ويملك أيضاً مصنعاً. مهندرا ابن شتور مستري إنسان ناجح فهو يصنع آلات النسيج، التي هي الأفضل في البلاد، فهي مطلوبة من مدراس إلى اسام». «حقاً!» قالها مانسكو وهو يخطو خارج المحطة. وحملق في الخارج، لقد تغير كل شيء. الطريق الترابي تحول إلى طريق مسفلت، والطريق الممهد يوصل إلى وسط المدينة. عربات الريكشا وسيارات الأجرة تصطف على جانب الطريق. خارج المحطة، حينما استقلوا السيارة تابع شانتي جردار حديثه: «أجل لقد تغيرت أشياء كثيرة في رامبار. هذا القطار الذي وصلتم عليه لم يكن يتوقف دائماً برامبار، ولكن الأهالي أخذوا يطالبون بذلك فاضطرت السلطات إلى الإذعان لهم. نعم أشياء كثيرة تغيرت، هناك نهضة جديدة في المدينة والحياة لم تعد كما هي».

هز مانسكو رأسه بشرود، وعيناه على المباني التي تلوح من بعيد. كانت هناك عدة مبان مُقامة بطريقة متقنة، ومن خلفها لمح مجمع مبان يبدو وكأنه مؤسسة كبيرة. التفت ليسأل شانتي جردار، الذي كان لا شعورياً ينطق بالجواب «هذه عيادة ك. ب شاه الطبية. أنت تتذكر كالديس بودر، أليس كذلك؟» لقد مر زمن على هذه العائلة لم تكن فيه تملك ما تشتري به تبغ

البيديس. كل ذلك تغير الآن، فابنه ذهب إلى بومباي واشتغل في تجارة الحديد التي جنى من ورائها ثروة. لقد جمع ثروة كبيرة حتى أنه احتار ماذا يفعل بها. في البداية بنى عيادة طبية صغيرة هنا في مدينته. وحين نجحت أخذ سنوياً يضيف إليها عدة تخصصات. يقولون إنه أنفق عليها ما لا يقل عن مليونين ونصف المليون روبية. والمركز الآن يعالج كل أنواع الأمراض ويقولون إنه أيضاً سوف ينفق خمسة ملايين هذه السنة لشراء أجهزة جديدة.

حدق مانسكو في وجه شانتي جردار وقال: «حقاً؟» «أجل، كالديس إنسان ناجح. كما أنه أقام سكناً له في رامبار، حيث يقيم فيه عندما يأتي إلى هنا، ذلك أنه يقيم في بومباي حيث استثماراته».

انحرف التاكسي ماراً ببستان يقوم في وسطه مبنى، وشرح شانتي جردار: «هذه المدرسة الجديدة»، وأكمل الجواب لسؤال متوقع: «لقد تبرعت ابنة أرملة شامباكباهي بثمانية ملايين روبيه لبنائها، وأنشأت وقفاً من أجل الصرف على المدرسة».

«إذاً هناك مدرسة ثانوية أيضاً؟ فهمت». «نعم. وماهندرباهي من ميكانيكي «أوما»، في الطريق لإقامة كلية تضم تخصصات متعددة هنا. لقد تغيرت المدينة كثيراً في السبع أو الثمان سنوات الأخيرة».

استمر شانتي جردار في الثرثرة، بينما كان مانسكو

صامتاً، إلى الدرجة التي جعلت جردار يتساءل فيما إذا كان قد تحدث كثيراً، ولذا فقد لاذ بالصمت هو الآخر.

وصلت السيارة إلى النزل، الواقع على أطراف المدينة، في مكان جميل، تحيط به الأشجار. نزل الرجلان من السيارة. نظر مانسكو حوله، فتذكر مجيئه هنا طفلاً لقطف التوت البري، الذي كان ينمو في هذا المكان. كانت هذه المنطقة غير مأهولة، والنهر يجري من هنا، بينما ترتفع الأرض حوله. هذا هو المكان الذي كان مانسكو يحلم بإقامة سكنه فيه. نظر إلى أعلى التل وفتح فمه ذهولاً، فهناك كان يرتفع مبنى، شخص ما بنى منزله هناك!

حدق مانسكو بالمبنى وهز رأسه غير مصدق. لا يمكن أن يكون حقيقة، إنها خيالات فقط! والتفت ليسأل شانتي جردار، ولكن جردار كان قد بدأ الشرح: «هذا الكوخ؟ إنه مكان رائع؟ لقد أقامه مؤخراً رامبشباهي...».

«رامبشباهي؟».

«نعم، صديقك رامبشباهي غاندي. لقد بناه في السنة الماضية. ذهب ابناه إلى الكويت منذ عدة سنوات، وفي سنوات قليلة أصبحت عائلته تملك الكثير من الأموال. لا يحتاج المرء إلى الكثير ليصبح غنياً، عندما يبتسم له الحظ». وتوقف جردار حائراً ماذا يقول حين رأى وجه مانسكو مسوداً، وتساءل عسى ألا يكون بغير قصد منه قد أعلن أخباراً سيئة، وما سبب صمت

مانسكو؟ إنه صامت وجامد مثل جذع شجرة؟ فهل هو مريض؟ أجل مانسكو لم يكن قادراً على نطق كلمة، وكأنه حظر عليه الحديث.



النافذة المشرعة

هكتور مونرو (❖)

Hector Hugh Munro (Saki)

ترجمة نادية عبدالوهاب خوندنه

لم يبد على فرامتون نتل أي انزعاج من لفحات الهواء

(❖) كاتب إنجليزي ولد سنة 1870 في بورما من أصول اسكتلندية. بدأ عمله صحافياً سنة 1893. وكان يكتب تحت الاسم المستعار ساكي (Saki). اشتهر بأسلوبه التهكمي ونزعته الساخرة سواء في كتاباته السياسية الصحافية أو في قصصه القصيرة. صدرت مجموعته القصصية الأولى سنة 1904، والثانية 1914. قتل في فرنسا عام 1914، خلال اشتراكه في الحرب العالمية الأولى.

البارد، التي كانت تدخل من النافذة المفتوحة، ذات الطراز الفرنسي. تكاد هواجسه و أفكاره أن تشغله تماماً عما حوله وكان يتساءل هل كانت أخته على حق عندما حذرته من جدوى هروبه إلى الريف؟ تخيل صوتها يتردد بقربه «لا أظنك ستجني أية فائدة، بل إنني أخشى أن تصبح أعصابك في حالة أسوأ مما هي عليه الآن». غير أن إصراره على المجيء إلى هنا كان مبعثه رغبة صادقة في تحسن حالته النفسية المتدهورة فربما ساعده جمال الطبيعة والسكون الذي يملأ الفضاء حوله على استعادة شيء من الاستقرار النفسي. يضاف إلى ذلك أنه كان يأمل أن تعود عليه معرفة أصدقاء جدد بفائدة معنوية كبيرة.

أعاده صوت الفتاة اليافعة فيرا إلى الواقع .. «ستأتي عمتي حالاً».

كان فرامتون يتمنى أن تكون صاحبة الدار، السيدة سابلتون عند حسن ظن أخته فقد وصفتها له بأنها تتمتع بشخصية رائعة ولكنها لم تذكر له شيئاً عن حالتها الاجتماعية. وإن صدق حدسه فستكون متزوجة. لابد أن هناك زوجاً يعيش معها في هذا المنزل.

كانت فيرا تحاول بلطف أن تزجي الوقت في تجاذب أطراف الحديث مع الضيف فسألته لتقطع الصمت الذي طال: «هل لديك الكثير من الأصدقاء هنا؟».

«كلا .... لا أحد ولكن أختي كانت تعيش هنا منذ حوالي أربع سنوات وسأتعرف على بعض أصدقائها».

«إذاً فأنت لا تعرف شيئاً عن عمتي؟».

«اسمها وعنوانها فقط».

«لقد وقعت مأساتها العظيمة منذ ثلاث سنوات».

ردد بذهول «مأساتها؟» في مثل هذا المكان المغمور بالسكينة يصعب تخيل حدوث أي مشاكل أو مصائب.

«ربما كنت تتساءل لماذا ندع هذه النافذة مفتوحة برغم برودة طقس الخريف».

«ولكن ما شأن النافذة بالمأساة التي تتحدثين عنها؟».

«لابد أنك شخص ذو حظ سيئ.. جاءه رد الفتاة وقد تلبد صوتها بنبرات حزينه «فاليوم هو الذكرى السنوية لذلك الحادث الأليم.. قبل ثلاث سنوات خرج من هذه النافذة زوج عمتي برفقة اثنين من أعمامي متجهين لصيد طائر البكاسين، ولكنهم لم يعودوا أبداً .. فقد أصبحت بعض الأماكن خطرة بسبب مياه الأمطار وغدرت بهم إحدى الترع فجأة و بدون سابق إنذار والمؤسف في الأمر أن جثثهم لم يتم العثور عليها بعد».

تناسى فرامتون همومه و بد ا مشدودا للصوت الفتي الذي بدا متهجداً «إن الحزن يعصف بقلبي لأن عمتي لم تسلم أبداً بالحقيقة المرة فلازال لديها اعتقاد راسخ أنهم سيعودون حتماً

في يوم ما يرافقهم كلبهم الصغير الذي فقد معهم وسيدخلون المنزل كما خرجوا منه، من خلال النافذة. ولك أن تتخيل أنه وبرغم مرور هذه السنوات، فقد ظلت عمتي الغالية تتذكر كل التفاصيل الدقيقة ولطالما أعادتها على مسامعي مراراً وتكراراً فهي لم تنس أبداً أن زوجها كان يضع على كتفه معطفه الأبيض المقاوم للمطر، وأن عمي الأصغر كان يمازحها بترديد أغنية يعرف جيداً أنها لا تحب سماعها».

صمتت الفتاة برهة ثم استأنفت سرد الحكاية بثقة أكبر «سأبوح لك بسر... يجتاحني إحساس مخيف بأن المفقودين عائدون وسيدخلون الدار من ذات الطريق التي خرجوا منها!».

لم تكمل الفتاة حديثها فقد كانت تحس برجفة ولحسن حظ فرامتون، فإن السيدة سابلتون حضرت أخيراً وأراحته من سماع تلك القصة المزعجة، وشرعت تعتذر له عن تأخرها وبادرته بقولها: «أتمنى أن تكون قد قضيت وقتاً ممتعاً مع فيرا».

«إنها فتاة لطيفة».

«أرجو أن لا تكون منزعجاً من هذه النافذة؟» و قبل أن يتمكن فرامتون من الإجابة وجد نفسه يعود ثانية إلى نفس الحكاية المرهقة للأعصاب حين سمعها تقول له: «إنني أنتظر بعض الأحبة العائدون من رحلة صيد، وقد اعتادوا دوماً على دخول المنزل من هذه النافذة بالذات، رغم أن ذلك يؤدي بالطبع

إلى اتساخ السجاجيد، ولكنهم لا يهتمون بالأمر وهذه هي عادة الرجال دائما، أليس كذلك؟».

أخذت السيدة سابلتون تحدثه عن الصيد وندرة بعض أنواع الطيور وتوقعات صيد البط في فصل الشتاء، بينما كان فرامتون يحاول جاهداً أن يغير مجرى الحديث، ولكنه لم يفلح إلا بقدر ضئيل. لقد كانت عينا السيدة متعلقتين بالنافذة وبما امتد من ورائها من مروج، ولم يكن بوسعه سوى أن يندب حظه الذي ساقه في هذا اليوم المشؤوم.

«لقد اتفق الأطباء على ضرورة إخلادي لراحة تامة مع تجنب أي انفعال أو مجهود». كانت هذه الجملة هي كل ما أستطاع فرامتون أن يتفوه به، واضعاً نصب عينيه حقيقة أن الغرباء هم عادة أقل الناس اهتماماً بما يصيبنا من أمراض أو عوارض صحية. وبالرغم من ذلك، فقد استمر في الحديث عن حالته قائلاً: «أما فيما يختص بالحمية الغذائية فليس هناك رأي محدد». أجابته السيدة سابلتون مجاملة له «حقاً؟» وقد غالب صوتها شيء من الفتور، الذي تحول فجأة إلى سعادة غامرة «هاهم أخيرا قد عادوا، في الوقت المناسب تماما لتناول الشاي، ولكن..».

وبدهشة واضحة أكملت عبارتها «يا الهي.. إنهم مسربلين في أكفان من الطين!».

ارتعد فرامتون قليلاً، والتفت ناحية فيرا ناظراً إليها

بتعاطف، فما أخبرته به من قبل جعله يتفهم الموقف ولكنه وجدها هي الأخرى تحدق برعب من خلال النافذة! لقد هاله ما رأى، مما جعله يشعر بصدمة يصعب وصفها، وسرت قشعريرة مخيفة في سائر أوصاله.

في حمرة الشفق القاني، لاح ثلاثة أشباح يسارعون الخطى بصمت باتجاه النافذة المفتوحة. كل منهم يتأبط بندقيته، بينما كان أحدهم يحمل معطفاً أبيضاً على كتفيه وبرفقتهم كلب صغير بني اللون تبدو عليه مظاهر التعب. وعند اقترابهم من المنزل ارتفعت عقيرة - من بدا أصغرهم - بالغناء في ظلمة الغسق. لم ينتظر فرامتون مفاجآت أخرى.. جذب قبعته وعصاه بسرعة متناهية، ومضى مهرولاً لا يلوي على شيء.

هتف السيد سابلتون وهو يدخل بيته من خلال النافذة: «ها قد عدنا يا عزيزتي، يغطينا الطين كما ترين ولكن لا عليك فان معظمه قد جف. بالمناسبة، من ذلك الرجل الذي انطلق كالسهم عند رؤيتنا؟».

أجابته زوجته: «إنه حقاً رجل غريب الأطوار يدعى السيد نتل وهو لا يعرف سوى التحدث عن مرضه وقد انسل خارجاً بدون أي كلمة وداع أو اعتذار عندما رآكم قادمين وكأنما قد رأى أشباحاً».

تدخلت فيرا في الحديث قائلة بكل هدوء: «أعتقد أن سبب هروبه المفاجئ هو رؤيته للكلب الصغير، فقد أخبرني إنه يخاف

من الكلاب كثيراً فهي تثير لديه ذكرى أليمه وخبرة موجعة، إذ حاصرته مجموعة من الكلاب ذات مساء بالقرب من النهر فاضطر إلى قضاء ليلته في المقبرة المجاورة في إحدى الحفر الرطبة. وقد ظل طوال الليل يسمع صوت الكلاب الغاضبة تزمجر وترغي وتزبد فوق رأسه، الأمر الذي كان سيحطم أعصاب أي شخص في مكانه بالطبع».



وردة إلى إميلي

وليام فويكنر(❖) - أمريكا

ترجمة عبدالعزيز السالم

1

عندما ماتت الآنسة إميلي غريسون، خرجت مدينتنا بأسرها في جنازتها: خرج الرجال يحدوهم شعور بالاحترام لمعلم منهار، أما النساء فقد خرجن بدافع الفضول لرؤية ما تحويه دارها التي ما رأت باطنها عين منذ ما لا يقل عن عشر

(❖) روائي أمريكي ولد سنة 1897، كتب القصة القصيرة إلى جانب الرواية وفاز بالعديد من الجوائز منها جائزة بولتزر، وجائزة نوبل للآداب سنة 1949. توفى سنة 1962.

سنوات، سوى خادم كان يعمل لديها قد جمع عليه عمل البستاني والطاهي.

كان منزلاً مربوع النواحي ذا لون كان في سالف الأزمان أبيض، قد وشي بقبب وشرفات لفيفة على أسلوب السبعينات الفخم الرشيق. أما موقعه فقد احتله في شارع كنا نعده أميز شوارعنا. لكن المرائب ومحالج القطن قد زحفت وطمست حتى الأسماء المهيبة لذلك الحي. بيد أن منزل إميلي قد هجر بإبائه وذوائه الجذاب شامخاً فو عربات القطن ومضخات البنزين. كان منظره وما يحيطه قذى للعين وعبرة للناظرين. والآن رحلت إميلي لتلتحق بأرباب تلك الأسماء المهيبة حيث يرقدون في المقبرة التي تحوم فيها الطيور اللاهية بين صفوف القبور المجهولة لجنود الاتحاد وجنود التحالف الذين سقطوا في معركة جيفرسون.

كانت إميلي في حياتها تشكل على المدينة عرفاً وواجباً ورعاية أشبه ما تكون بفرض موروث يعود تاريخه إلى ذلك اليوم من عام 1894 عندما أعفاها الكولونيل ستويرس من الضرائب وهو المحافظ الذي تبنى المرسوم القاضي بمنع المرأة الزنجية من الظهور في الشوارع بدون ارتدائها مريلة، كان إعفاؤه لإميلي يبدأ من وفاة والدها ويدوم إلى الأبد. ما كانت إميلي لتقبل الصدقة، إلا أن الكولونيل ستويرس اخترع حكاية ملفقة ترمي إلى أن والدها قد أقرض المدينة مالاً وأن المدينة بالمقابل تفضل

وللمصلحة التجارية أن توفي القرض بهذه الطريقة. ما كان ليلفق مثل هذه القصة إلا رجل من جيل الكولونيل ستويرس وفكره، وما كان ليصدقه في ذلك إلا إمرأة.

عندما تقلد الجيل التالي بأفكاره العصرية مناصب المحافظة والنيابة التشريعية، خلق لديهم هذا الإعفاء شيئاً من عدم الرضا، فأرسلوا لها رسالة ضريبية مع مطلع العام. وصل شهر فبراير ولم يصل منها جواب كتبوا لها رسالة رسمية؛ يسألونها زيارة مكتب العمدة متى ما واتاها ذلك، وبعد أسبوع كتب لها العمدة بنفسه عارضاً عليها زيارته أو أن يرسل إليها سيارته، غير أنه تسلم ورقة عتيقة عليها ملحوظة بخط نحيل متلاش تفيد بأنها ما عادت تخرج أبداً، وأرفقتها الرسالة الضريبية بدون تعليق.

دعا المجلس التشريعي في المدينة لاجتماع خاص. وأوفدوا لها مندوباً ليطرق بابها الذي ما جازه زائر منذ أن أحجمت عن إعطاء دروس الرسم الصيني لثمان أو عشر سنوات خلت. استضافهم الشيخ الزنجي إلى ردهة قاتمة يرتفع منها سلم إلى ظل أقتم. تفوح منها رائحة الغبار والهجر والرطوبة المطبقة. تقدمهم الزنجي إلى غرفة الجلوس المفروشة بأثاث ثقيل مغطى بالجلد. عندما فتح ستائر إحدى النوافذ، كان باستطاعتهم رؤية التصدعات في الجلد، وعندما جلسوا ارتفع غبار باهت يتصاعد بتوانٍ حول أفخاذهم، أخذت ذراته تحوم ببطء في

خيط أشعة الشمس اليتيم. وعلى حامل مذهب خافت، تقف أمام الموقد صورة كربونية لوالد الآنسة إميلي.

هبوا وقوفاً عندما دخلت إميلي – كانت إمرأة بدينة صغيرة، ترتدي سواداً مع سلسلة ذهبية نحيلة تنحدر إلى خصرها وتختفي تحت حزامها، وتتكئ على عصا خيزران ذات رأس ذهبي باهت. أما هيكلها فكان صغيراً هشاً وربما هذا هو سبب كون مجرد الامتلاء عند الآخرين يكون لها سمنة. كانت تبدو منتفخة شاحبة اللون وكأنها جسد غمس طويلاً في ماء راكد. تبدو عيناها الضائعتان في تجاعيد وجهها البدين فحمتين صغيرتين ضغطتا في كتلة عجين. كان هذا منظر عينيها وهي تنقلهما من وجه لآخر في حين كان الضيوف يلقون عليها رسالتهم الشفهية.

لم تطلب منهم الجلوس، وإنما وقفت بالباب منصتة بهدوء للمتحدث الذي انتهى من كلامه بسكتة متعثرة. عندها تسنى لهم سماع الساعة الخفية تدق في آخر السلسلة الذهبية.

تحدثت بصوت جاف بارس «ليس علي ضرائب في جيفرزسون. لقد أوضح ذلك لي الكولونيل ستويرس. ربما يستطيع أحدكم الوصول إلى سجلات المدينة والنظر فيها لترضوا أنفسكم».

«لقد فعلنا ذلك، نحن سلطات المدينة يا آنسة إميلي. ألم يصلك إشعار من العمدة وعليه توقيعه؟».

قالت إميلي «تسلمت ورقة، نعم. ربما يعتبر نفسه عمدة.... ليس علي ضرائب في جيفرسون».

«لكن لا يوجد في السجلات ما يثبت ذلك. علينا أن....».

«قابلوا الكولونيل ستويرس، ليس علي ضرائب في جيفرسون».

«لكن يا آنسة إميلي....».

«قابلوا الكولونيل ستويرس» (الكولونيل سارتورس قد مات منذ قرابة العشر سنوات).

«ليس علي ضرائب في جيفرسون، توب!» جاء الزنجي «اصطحب هؤلاء السادة للخارج».

2

وهكذا قهرتهم بخيلهم ورجلهم تماماً كما قهرت آباءهم من قبل بشأن الرائحة. كان ذلك عقب وفاة والدها بعامين وبعد فترة من هجر حبيبها لها الذي اعتقدناه سيتزوجها. كان قليلاً جداً خروجها بعد وفاة والدها أما بعد رحيل حبيبها فما عاد الناس يرونها إلا نادراً. قليل من النساء كان لديهن من الطيش ما يحدو بهن لزيارتها إلا أنهن ما وجدن استقبالاً، وما كان للحياة من أثر في ذلك المكان إلا الرجل الزنجي الذي كان شاباً حينها وكان يختلف إلى المكان داخلاً وخارجاً بسلة السوق.

قالت النساء في ذلك «ما نظن أن رجلاً – أي رجل – قادر على تعهد مطبخ كما ينبغي» لذلك لم يدهشن لتفاقم الرائحة. لقد كانت حلقة وصل أخرى بين العالم الضخم المائج وبين آل جريرسون الأشداء المتسامين. اشتكت جارة إلى العمدة القاضي ستيفنز البالغ من العمر ثمانين عاماً فقال «لكن ماذا تريدنني أن أفعل؟» قالت «كيف، أرسل لها خطاباً بإيقاف ذلك، أما هنالك قانون؟» فقال القاضي ستيفنز، «أنا متأكد بأن هذا لن يكون ضرورياً، فلربما كان مجرد ثعبان أو جرذ قتله زنجيها في الفناء، وسأتحدث إليه حول ذلك».

تسلم العمدة في اليوم التالي شكاتين أخريين، كانت إحداهما من رجل جاء مستنكراً باستحياء «يجب علينا في الواقع أن نعمل شيئاً حيال ذلك، إنني آخر شخص في العالم يريد إيذاء الآنسة إميلي لكن علينا أن نعمل شيئاً. وفي تلك الليلة اجتمع المجلس التشريعي وكان من بينهم ثلاثة شيب وشاب يتحدثون، وكان الشاب يقول وهو من أعضاء الجيل الصاعد «إن الأمر في غاية البساطة، أرسل لها إشعاراً بأن تنظف منزلها. وامنحها وقتها محدداً لتنجز ذلك فيه وإن لم تفعل....» فقال القاضي ستيفنز «تباً، وهل ستتهم إمرأة في وجهها بأنها منتنة؟».

في الليلة التالية وبعدما حل الظلام، عبر فناء الآنسة إميلي أربعة رجال وتسللوا حول منزلها كاللصوص، يتشققون

طريقهم إزاء جدران القرميد وعند فتحات القبو في حين كان أحدهم قد أعمل يده بحركة نثر منتظمة من كيس مطروح على كتفه. كسروا باب القبو ورشوا فيه الجير وفي ملاحق المبنى. وعندما ثابوا يقطعون الفناء، أضاءت نافذة كانت مظلمة وفيها جلس طيف إميلي الشاخص بلا حراك والنور من خلفه مشع مبدياً جسدها كالوثن. زحفوا خلال الفناء بهدوء ودبوا بين أفياء أشجار الخرنوب المصطفة على الشارع. بعد أسبوع أو أسبوعين ذهبت الرائحة.

كان ذلك متزامناً مع بدء شعور صادق لدى الناس بالرثاء لحالها. يتذكر الناس في مدينتنا عمة والدها وكيف أنها قد بلغت من الكبر عتياً، وانتهى بها الحال ملتاثة العقل. يعتقد الناس أن آل جريرسون يزهون بأنفسهم ويذهبون بها مذهب التيه والكبرياء فوق ما هم عليه في الحقيقة. لا يوجد من بين الشباب من هو جيد بما فيه الكفاية ليكون جديراً بالآنسة إميي. لطالما خطروا ببالنا وكأنهم لوحة، في الخلفية الآنسة إميلي بقوامها الأهيف المتواري بالبياض وفي المقدمة والدها المعتم بالظل، وظهره إليها، قابضاً على سوط الخيالة، يتقدمهما الباب الأمامي المشرع إلى الخلفة. لذلك عندما نيفت على الثلاثين من عمرها ولم تزل عزباء، لم نكن بالضبط مسرورين وإنما متشفين. فحتى وإن كان للجنون عرق في العائلة لم تكن إميلي لترد كل فرصها لو أن شيئاً منها قد تجسد إلى حقيقة.

انتشر في أوساط الناس عندما مات والدها أنه ما ترك لها إرثاً إلا المنزل، فانتابتهم لذلك سعادة بطريقة أو بأخرى. حُق لهم أخيراً أن يشفقوا على الآنسة إميلي التي انهد إباؤها بعدما باتت وحيدة معوزة. آن لها الآن أن تعرف النشوة العريقة عند تحصيل الدرهم واليأس التليد عند فقده.

في اليوم الذي تلا وفاته استعدت كل النساء لزيارة المنزل لتقديم تعازيهن وعونهن كما هي عادتنا. بيد أن إميلي قابلتهن على الباب بلباسها المعتاد وما على وجهها أي أثر للحزن. أخبرتهن بأن والدها لم يمت. وما فتئت تصر على ذلك لثلاثة أيام، والكهنة والأطباء يختلفون إليها ويحاولون إقناعها بأن تدعهم يتخلصون من الجسد. حتى إذا أزمعوا اللجوء إلى القانون والقوة، انهارت قواها، ودفنوا أباها بسرعة.

لم نقل حينها بأنها مجنونة. كما نعتقد بأن ما حصل هو ما يتحتم عليها فعله. فإننا نتذكر كل الشباب الذين ردهم والدها على أعقابهم ونعلم أنها كأي إنسان فقد كل شيء سيتشبث بالشيء الذي حرمه تلك الأشياء.

3

ألم بها المرض ردحاً من الزمان، ولما رأيناها مجدداً كان شعرها مقصوصاً قصيراً مما جعلها كالفتاة التي يشوبها شبه طفيف بالشخوص المصورة على النوافذ الملونة للكنيسة – ضرب

من المأساة والجلال. كانت المدينة لتوها قد التزمت بعقود لرصف أكتاف الطريف. وقد ابتدأ العمل صيفاً بعد وفاة والدها. جاءت شركة البناء بالزنوج والبغال والمكائن، وكان على رأسهم رجل من ولايات الشمال يدعي هومر بارون ذا جسم ضخم، وبشرة سمراء، حاضر الذهن، له صوت أجس، وعينان لونهما أفتح من لون وجهه. يتبعه الصبية جماعات ليسمعوه يزجر الزنوج الذين يغنون لارتفاع وهبوط معاولهم. في وقت وجيز تعرف على كل من في المدينة. فحيثما كنت حول ميدان المدينة وكلما سمعت كثيراً من الضحك فاعلم أن هومر بارون يتوسط المجموعة. ومع ذلك الحين بدأنا نراه والآنسة إميلي يقودان في ظهيرة يوم الأحد عربة صفراء العجلات بفرسين كميتين صنوين من إسطبل تأجير العربات.

كنا في بادئ الأمر سعداء بأن الآنسة إميلي لديها ما يثير اهتمامها لأن كل النساء قد قلن «بالطبع لن يفكر بجدية أحد من آل جريرسون في شمالي أجير كادح». لكن هناك آخرون من المتقدمين في السن ممن يقولون بأن السيدة الحقيقية لا ينسيها حتى الأسى والحزن واجباتها تجاه نبل أصلها - بدون أن يسموه نبل الأصل. إنما قالوا «مسكينة إميلي، ينبغي على أقربائها المجيء إليها». لديها بعض الأقارب في ألاباما، إلا أن والدها منذ سنين قد تشاجر معهم بشأن عقار المرأة المجنونة السيدة العجوز وايت. وما عاد بين العائلتين اتصال. وما حضر منهم أحد حتى في الجنازة.

حالما قال المسنون «مسكينة إميلي» بدأ الهمس وقال بعضهم لبعض «هل تظن أن ذلك صحيحاً؟» «نعم، بالطبع، ماذا عساه أن...» كانت هذه نجواهم خلف حصائر الأبواب المغلقة من شمس ظهيرة يوم الأحد بينما يتهادى إلى أسماعهم الوقع الرشيق السريع تك – تك – تك لسنابك الفرسين الصنوين «مسكينة إميلي».

لقد كانت شامخة الرأس شمماً حتى عندما كنا ندرك بأنها تنهار، وكأنها تطالب أكثر من أي وقت مضى بتقدير عزتها لكونها آخر آل جريرسون. وكأنها اضطرت لتلك اللمسة الدونية الأرضية لتؤكد مناعة جانبها ورفعة شأنها. ومثل هذا عندما اشترت سم الجرذان (آرسناك). كان هذا في غضون زيارة ابنتي عمها لها وعقب سنة من بدء قولهم «مسكينة إميلي».

«أريد بعض السم». هذا ما قالته إميلي التي قد أربت على الثلاثين عاماً ولاتزال نحيلة بل وأنحل من ذي قبل، بعينين سوداوين فيهما كبر وبرودة، في وجه مشدودة بشرته نحو الصدغين وحول محاجر العينين. كالوجه الذي يتخيله المرء جديراً بمدبرة منزل. قالت إميلي «أريد بعض السم».

«حسناً، يا آنسة إميلي، أي نوع تريدين؟ للجرذان وما شابهها أوصي بـ......».

«أريد أفضل ما لديك. ولا يهمني النوع».

ذكر لها الصيدلي العديد من الأنواع «إنها تقتل ما تشائين حتى لو كان فيلاً. لكن الذي تريدين...».

«آرسناك، هل هو جيد؟».

«ماذا... آرسناك؟ نعم، سيدتي. لكن الذي تريدينه هو...».

«أريد آرسناك».

نظر إليها الصيدلي فالتقاها تنظر إليه، متصلبة ووجهها كالراية المهترئة. فقال «ماذا، بالطبع، إذا كان هذا ما تريدين. لكن القانون يطلب منك الإخبار عن أي شيء تريدين استخدامه؟».

ما كان من إميلي إلا أن أخذت تحدق فيه، رافعة رأسها إليه مُثبتة عينها في عينه. حتى أشاح بنظره عنها وذهب وأحضر الآرسناك ولفه لها. أحضر لها الرزمة صبي التوصيل الزنجي، ولم يأت الصيدلي. عندما فتحت الرزمة في المنزل وجدت مكتوباً على العلبة أسفل الجمجمة والعظمين «للجرذان».

4

من أجل ذلك قلنا في اليوم التالي «ستقتل نفسها» وقلنا إن هذا سيكون الأفضل لها. وعندما ابتدأت رؤيتها برفقة هومر بارون قلنا «ستتزوجه» ثم قلنا «مازال عليها أن تقنعه» لأن هومر قد أشار بنفسه إلى أنه أمير الرجال، وكان معروفاً بمعاقرة

الخمر مع الغلمان في نادي إلكس، وأنه ليس ممن يرومون الزواج. وقلنا فيما بعد «مسكينة إميلي» ونحن نبصرهما من خلف حصير الباب وهما يجتازان في ظهيرة الأحد على العربة اللامعة، إميلي برأسها الأشم وهومر بارون بقبعته الناتئة كالعرف، وسيجارة في أسنانه، بقفازه الأصفر الذي جمع فيه الأعنة والسوط.

بعد ذلك بدأت بعض النسوة في القول بأن هذا مما يخزي البلدة وأنه بئس المثال لناشئة. أما الرجال فما أرادوا التدخل، لكن النساء أجبرن القسيس المعمد البروتستانتي على زيارتها. لقد كانت إميلي وذويها من البروتستانت. لم يفش القسيس حقيقة ما حدث في ثنايا تلك المقابلة لكنه حرم العودة ثانية. وفي يوم الأحد التالي، خرجا مجدداً يجوبان الطرقات، فكتبت من الغد زوجة القسيس إلى أقارب الآنسة إميلي في ألاباما.

بات أقاربها تحت سقفها من جديد فأسندنا ظهورنا لنرقب التطورات. في البداية لم يحدث شيء. فأيقنا بأنهما سيتزوجان. علمنا أن الآنسة إميي كانت في محل المجوهرات وأنها طلبت طقماً فضياً من أدوات الزينة الرجالية على كل قطعة منها حرفا الهاء والباء. وعلمنا ليومين خلت أنها اشترت تشكيلة متكاملة لملابس رجالية متضمنة قميص نوم فقلنا «إنهما متزوجان». وكنا مفعمين بالسعادة. كنا سعداء لأن ابنتي عمها كانوا على قدر من الحميّة لآل جريرسون فاقتا بها كل ما بلغته

الآنسة إميلي من ذلك.

لذلك لم تعروها الدهشة عندما غادر هومر بارون بعد انتهاء تشييد الشوارع بفترة وجيزة. مع أن رجاءنا قد خاب قليلاً لأنه لم يكن هناك انتباذ علني، غير أننا كنا على يقين أنه ذهب ليعد نفسه لقدوم إميلي، أو لإعطائها فرصة للتخلص من ابنتي عمها. (كانت مكيدة، وكنا جميعاً حلفاء الآنسة إميلي للمساعدة في مخادعة ابنتي عمها). ومما لا ريب فيها أنهما غادرتا بعد تصرم أسبوع. ووفقاً لما توقعنا على الدوام، قفل هرمون بارون وثوى بالمدينة في ظرف ثلاثة أيام. وفي غسق إحدى الأمسيات رآه أحد الجيران يستضيفه الزنجي من باب المطبخ.

وكانت تلك هي الرؤية الأخيرة لهرمون بارون. وكذلك للآنسة إميلي لبعض الوقت. كان الزنجي في ذهاب وإياب بسلة السوق غير أن الباب الأمامي ظل مغلقاً. كنا نراه بين الفينة والأخرى في النافذة للحظة، كما رآها الرجال في تلك الليلة التي نثروا فيها الجير لكنها مذ قرابة الستة أشهر لم تظهر في الشوارع. كنا نعلم أن هذا كان متوقعاً أيضاً، وكأن سجية والدها التي أحبطت مراراً حياتها الأنثوية ما عادت لتموت فيها من فرط قسوتها وشدتها. ولما رأينا الآنسة إميلي ثانية كانت قد ازدادت بها البدانة واشتعل رأسها شيباً. وفي أعطاف السنين التالية ازداد بها المشيب وكان وخطاً ثم خضاباً حتى وصل إلى لون حديدي رمادي ولم يتحول بعد ذلك. ظل شعرها رمادياً

حديدياً كثاً إلى يوم وفاتها في الرابعة والسبعين وكأنما هو شعر رجل يافع.

ظل بابها الأمامي مغلقاً من ذلك الحين ماعدا حقبة ست سنوات أو سبع كانت تعطي فيها دروساً في الرسم الصيني وكانت قد شارفت على الأربعين. كان لها معمل قد هيأته في إحدى غرف الطابق الأرضي حيث يرسل بها بنيّات وحفيدات معاصري الكولونيل سارتورس بنفس النظام والشعور الذي يرسلن به للكنيسة في أيام الأحد. وبرفقتهن خمسة وعشرون سنتاً من أجل إناء جمع النقود. كانت في غضون ذلك معفاة من الضرائب.

بات الجيل الجديد روح المدينة وعمودها الفقري، وشبّت طالبات الرسم عن الطوق، واستنكف هذا الجيل عن إرسال أطفالهن لها مع الفرش وعلب الألوان المملة والصور المقتطعة من المجلات النسائية. أُغلق الباب الأمامي خلف آخر طالبة وظل مغلقاً إلى الأبد. حين حصلت البلدة على خدمة توصيل البريد المجانية، رفضت الآنسة إميلي وكانت هي الوحيدة التي لم تسمح لهم بتثبيت أرقام معدنية فوق بابها وتثبيت صندوق البريد عليه.

ومع تتابع الأيام والشهور والأعوام رأينا الزنجي يزداد شيباً واحتداباً، ويختلف بسلة السوق داخلاً وخارجاً. ومع كل ديسمبر نرسل لها إشعار الضريبة، فيعود بها مكتب البريد بعد أسبوع

بلا دفع. وكنا نراها بين تارة وأخرى في إحدى نوافذ الطابق الأرضي – ومن الجلي أنها قد أغلقت الطابق العلوي – وكانت كتمثال وثن منحوت في محراب، تنظر إلينا ولا تنظر، ما كان بوسعنا أن نجزم. وهكذا رحل عنها جيل وحضرها جيل – وهي مقبولة لا مفر منها، أبية، هادئة، معاكسة.

وعلى هذا المنوال ماتت، حل بها المرض في البيت الذي حل به الغبار والقتامة وليس لها من يرعاها إلا الزنجي الهرم. ما كنا نعلم حتى بأنها مريضة فقد يئسنا منذ أمد بعيد من الحصول على أي معلومات من الزنجي. ما كان يتحدث إلى أحد وما أظنه حتى يتحدث إليها فإن صوته صار أجشاً أبحاً من عدم الاستعمال.

فاضت روحها في إحدى غرف الطابق الأرضي على سرير خشب جوز ثقيل محفوفٍ بستار ورأسها الرمادي مسنداً على مخدة صفراء بالية من تقادم العهد وقلة ضوء الشمس.

5

التقى الزنجي طليعة النساء عند الباب فأدخلهن مع أزواجهن بهسهسة أصواتهن وتلصص لمحاتهن ثم اختفى. سار مباشرة من وسط المنزل إلى الخارج ولم يُر ثانية.

قدمت ابنتا عمها على الفور. وكانت الجنازة في اليوم التالي، حضرت البلدة لرؤية الآنسة إميلي مدثرة بكومة من

الزهور، وفوق تابوتها صورة وجه والدها المستغرق في التفكير. كان يخيم على النساء هيبة وتنبو منها همسات، أما الرجال الطاعنون في السن الذين كانوا على الشرفة أو في فناء المنزل ويلبسون زي الجنود العتيق لجيش التحالف، فكانوا يتحدثون عن الآنسة إميلي وكأنها من معاصريهم ويعتقدون بأنهم راقصوها وربما غازلوها، دون حساب للوقت، كما هي سنة للكهول، فلا يبدو لهم الماضي كالطريق المتلاشي، بل كالمروج الفسيحة التي لم يعترها أبداً شتاء، والتي لا يفصلها عنهم الآن إلا عنق الزجاجة النحيل من عقد السنين الأخيرة.

كنا قد علمنا أن هناك غرفة في منطقة ما فوق الدرج ما رآها أحد منذ أربعين عاماً. كان من المتحتم خلعها، فانتظروا قبل فتحها أن تكون الآنسة إميلي قد استراحت واستقرت تحت الأرض.

إن عنف كسر الباب قد ملأ على ما يبدو هذه الغرفة بالغبار المتصاعد. حجاب قاتم رقيق وكأنه على ضريح يبدو ملتحفاً به كل شيء في هذه الغرفة التي كُسيت بأناقة وفُرشت كفرش الزفاف. ينسدل ذلك الحجاب على الستائر القصيرة الوردية الباهتة. وعلى المصابيح ذات المسحة الوردية. وعلى منضدة الزينة وعلى مجموعة الكرستال الدقيقة وأدوات زينة رجل ذات لون فضي باهت، أخفى من شدة لونه الحروف التي كانت عليه. وبين تلك الأدوات تنطرح ربطة عنق وياقة وكأنهما

لتوهما قد خلعتا، واللتان عندما رفعتا تركتا على السطح هلالاً من الغبار الشاحب. تتدلى على الكرسي بزة مطوية بحرص، وتحتها حذاءان أبكمان وجوربان منبوذان.

يرقد الرجل على السرير.

ما كان منا إلا أن وقفنا هناك لبرهة طويلة. نحدق في الابتسامة العميقة المجردة من اللحم. كان الجسد على ما يبدو مستلقياً في وضعية عناق، لكنه قد استحال الآن رميماً بفعل نومه الطويل الذي أبلى بطولة الحب وقهر حتى ابتسامته. ما بقي منه هو ما تعفن تحت ما بقي من قميص النوم الذي ما عاد لنزعه من السرير سبيل.

لاحظنا على الوسادة الأخرى أثر رأس. رفع أحدنا منها شيئاً فانحنينا نحوها، والغبار الباهت الخفي الجاف يهيج أنوفنا، رأينا خصلة شعر طويلة ذات لون رمادي حديدي.



حمام يناير

ضياء تشيلا(*) - ألبانيا

ترجمة عبداللطيف الأرناؤوط

حين أخبرتني أنها حامل، اصطبغت وجنتاها بحمرة الخجل، فانتابني شعور طريف ونبيل هزّ كياني.. رمقتها صامتاً، وخيّل إليّ أن صورة وجهي ترتسم مهتزة في سواد عينيها..

قلت لها: رأيته يا «مليتا»!

(*) يعد الكاتب الألباني ضياء تشيلا Zija Gela من أبرز كتاب القصة الألبانية. ولد عام 1942 بمدينة سرندا المطلة على بحر الأدرياتيك. تسلم رئاسة تحرير صحيفة دريتا Drita الأسبوعية. من مجموعاته القصصية: الحياة في بيتنا، 1974، حمامات يناير 1979، منشور الثلج 1984.

- ماذا رأيت يا «ميتسول».؟ سألتني بدهشة..

- رأيت طفلنا.

ازداد تورّد وجنتيها، وأشرقت طلعتها حتى وجدتُ نفسي مندفعاً إلى طبع قبلة على جبينها، وشعرت بأنفاسها الحارة تغمر وجهي.

- ما أشد حمرة وجهك يا «ميتسول».

وتمر الأيام، وجسد «مليتا» يتثاقل تدريجياً.. كانت زميلتي في التعليم بمدرسة القرية، وكنا نسكن في ملحقها قرب مستودعاتها وركنها الثقافي، ومن حولنا تنتثر بيوت القرية كالنجوم، وأمام المدرسة طريق تعبره السيارات إلى المنجم، وكثيراً ما كنا نخرج في أيام العطل للتنزه، فنمشي معاً فوق إسفلته المعبد، أو نمر بمحلٍ لبيع الحلوى المطبوخة بالبيض والزبد والسكر. وكان لنا أصدقاء من عمال المنجم، نقضي بصحبتهم ساعات هادئة..

هكذا مرت حياتنا صافية، إلى أن أقبل شهر يناير بثلجه وبرده، فانقطعنا عن النزهات والتردد إلى المركز، ولم تعد «مليتا» بعد أن ثقل حملها قادرة على السير..

في كل نزهاتنا كان مدار حديثنا يقتصر على الأطفال، نتخيل طفلنا المنتظر وكأنه بيننا يسعى ويعبث ويتكلم، وكانت

«مليتا» تخترع حكايات خيالية عن مغامراته المقبلة، وتربط بين ماضي حبنا ومستقبل الطفل القادم:

- أتذكر يا «ميتسول» يوم قدّمت لك تفاحة خصصتك بها؟ أتذكر كيف قدّمتها لك على أمل أن أنال منك هدية أثمن؟ أذكر أنك وقتها...

وأقاطعها لأكمل الحكاية التي سمعتها مراراً حتى حفظتها.. فأقول:

- نعم، أذكر أنني أخذت التفاحة، وخرجت إلى حديقة المدرسة لحصاد البرسيم، فجاء «أزمير» وهو اسم طفلنا المرتقب، وبيده سطل من الماء، فشربتُ وقدّمت له التفاحة، وقلت له: كلها يا بني، فأنت صغير وجسمك أحوج إليها..!

وتضيف «مليتا» وكأنها تروي حادثة وقعت: «جاء طفلنا إلى البيت، فوجدني جالسة أصحح كراسات التعبير، فدار حولي ليلفت نظري، ولما تركت القلم من يدي قال:

- ماما، خذي هذه التفاحة هدية مني إليك.. فعرفت أنها تفاحتي التي أهديتها إليك.. بماذا شعرتَ يا «ميتسول» آنذاك؟

كنتُ و«مليتا» نبتكر الحكايات حول حياة طفلنا الوافد، ولم تكن كلها من نسج الخيال، كان بعضها منقولاً أو محرّفاً مما كنا نسمعه عن حوارات الآباء مع أطفالهم، فقصة التفاحة هذه

منسوبة إلى صديقنا «إيبش» ويبدو أننا كنا نود أن يكون لنا طفل مثل طفله.. ولكننا اليوم لا نعرف هل استعرنا تخيلاتنا من علاقة «إيبش» الأول بولده، أو «إيبش» الثاني.. فقد كان الأول رئيس قسم المحاسبة في التعاونية.. أما «إيبش» الثاني فكان فلاحاً بسيطاً طيباً في الأربعين من عمره، يحرس مستودعات التعاونية ليلاً، لكن منظره يوحي بأنه أكبر من سنه الحقيقية، فقد شاب شعر رأسه باكراً، وورث الشيب المبكر عن أبيه.. كان يزورنا في المدرسة، ويتابع برنامج بريد المستمعين الإذاعي باستمرار، ولم يكن يعرف اسمينا، فكان ينادينا: يا معلم.. يا معلمة بلون من التقدير والاحترام.

لعل قصة التفاحة تلك وقعت لإيبش الثاني، فقد كانت له ابنة في الصف السادس، قصيرة القامة، بدينة خجولة، تدلّت غرّتها على جبينها، لكنها كانت ضعيفة الذاكرة، مقصّرة في مادة التعبير، فسألتها مرة أن تكتب موضوعاً عن الأم.. ومن الغريب أن الكلام تدفق من فمها بلا عسر، وكادت تبكي لفرط انفعالها، وظنت أن ما قالته لم يعجبني فأضافت:

- لا أعرف أن أعبر عما في نفسي يا معلمي..!

ويبدو أن «مليتا» اقتبست حكاية التفاحة من حياة «إيبش» وابنته، فطاب لها أن تنسبها لطفلها القادم.. فقد قص ذات يوم تلك الحكاية فقال:

- الطفل يا «ميتسول» عندليب البيت.. سأروي لك ما جرى لي ولابنتي، هي قصة عادية، لكنها عميقة الدلالة.

منذ سنوات زارنا رجل من «تيرانا» وقدّم لي برتقالة وهي في الجبال فاكهة نادرة.. أردت أن آكلها، لكنني آثرت أن أخص بها زوجتي، فقدمتها لها، وكانت في ذلك اليوم مرهقة تعبة، وذهبتُ لحراسة المستودعات، وفي طريق العودة إلى البيت، قابلت ابنتي «باكوشة» ومعها حقيبة كتبها..

فأقبلت إليّ وقدمت لي البرتقالة التي آثرت أمها أن تخصها بها.

- خذها يا أبي - فقد أهدتها إليّ أمي..

وأضاف «إيبش»: هكذا نحن يا «ميتسول» نبني حياتنا بالحب والإيثار... قل لي أيّنا أكثر إيثاراً وتضحية.. أينا أكرم؟ الأب أم الأم أم الطفلة الحنون؟

نقلت هذه القصة زوجتي «مليتا» إلى عالم التقمص، فكانت تقوم بعملية إسقاط تتخيل فيها الواقعة كأنها حدثت لي ولها لطفلنا المنتظر.. وكان يطيب لي أن أراها تعبر عن أمومتها بهذا الأسلوب.



هطل الثلج بغزارة في نهاية شهر «ديسمبر»، وأقبل شهر «يناير» وكان الجو فيه صافياً، والرياح ساكنة، لكن ندف الثلج لم

يكف عن الهطل، وجلست «مليتا» تنسج لطفلها المرتقب قمصاناً من الصوف، وطلبت مني أن أخرج وأصنع من الثلج تمثال رجل.

قلت: سأصنع تمثال حمامة بيضاء..!

قالت: لكن كتل الثلج تشبه الحمام الأبيض.. وأضافت:

- سأصنع من الثلج طفلاً جميلاً..

قلت: لا.. بل حمامة كالتي رأيتها يوماً في رحلة صيد..!

- وما حكاية الحمامة تلك يا «ميتسول».

تابعت: خرجت للصيد يوماً مع أحد الطلاب.. وكان الزمن ربيعاً، وأورق شجر البلوط، وفرش الأرض بخضرة فاتحة، ولم أكن قد اصطدت من قبل حماماً برياً، أو رأيته إلا في السماء يطير أسراباً فأحسبه طيور القمري.. وفوق مرج صغير بين الحراج رأيت حمامة برية تدرج نحونا، حتى أصبحت قريبة منا، كانت تمد عنقها، وترمقنا بعينين صفراوين كالكهرمان، تجولان كقطرتي زئبق.. وريشها الأبيض والأحمر كان مصبوغ بالحليب وعصير الكرز.

همس طالبي: ادفع المفجّر وسدد يا معلمي.. هيا.. أسرع.

كانت «مليتا» تصغي بجوارحها وقد افترّ ثغرها عن ابتسامة من شفتين كبرعمين ناضرين من شجر البلوط.

قالت: هيا.. تابع الحكاية.. ماذا حدث بعد ذلك يا «ميتسول».

– بعد ذلك سددتُ البندقية لأضغط لكن يدي لم تكن تقوى على الضغط.. أي مجرم أنا كي أقود حمامة رائعة ولطيفة إلى الهلاك.



استلقينا معاً على السرير، وطال سهرنا، ثم غفوت و«مليتا» تضع يدي بين كفيها الدافئتين.. وفوجئت بها تضغط على يدي.. فأدركت أن المخاض فاجأها..

– حان الوقت يا «ميتسول».

خرجت مندفعاً لاستدعاء القابلة.. فاعترضني الحارس «إيبش» فأفهمته أنني أسعى إلى القابلة، وعندما عدت كانت نساء القرية يتحلقن حول زوجتي، فقد نشر «إيبش» الخبر في القرية كلها.. وطلبت مني القابلة أن أبقى خارجاً، فوقفت أنتظر قلقاً وبين الحين والآخر.. كانت إمرأة من النسوة تخرج فتراني قلقاً.. فتقول:

– اصبر.. وتجلّد.. سينتهي الأمر على خير..

بعد قليل.. أمرت القابلة النسوة بإخلاء الغرفة، فظننت أن الولادة غير طبيعية. وازداد قلقي، فدخلت المدرسة ورحت أنقل نظري بين المعروضات وصحف الحائط، وكانت إحداها

تنشر ثلاثة أبيات شعرية لأحد الطلاب تبدأ بعبارة (عندما أكبر..) وصحوت على صوت الممرضة.. وهي تنادي:

- أين أنت يا «ميتسول» لابد من نقل «مليتا» إلى المستشفى.

صحتُ: كيف أنقلها والطرق مغطاة بالثلج، وخطوط الهاتف معطلة.

قالت: بهذه العربة.. وعلى الطريق..!!

كانت العربة التي تشير إليها من النوع الذي يستخدمه سكان الجبال لنقل الأعشاب.



آه.. ما أروع شهامة أهل القرية، فقد بدا أربعة من الرجال يجرّون العربة بحبال طويلة.

في تلك اللحظة، مرّ بذهني كالبرق صورة تلك الحمامة التي سددت البندقية إليها لصيدها ولم أطلق.. مددت يدي لأقبض عليها، لكنها استردت شجاعتها وفرّت، تاركة في يدي حفنة من الريش الأبيض امتلأ بها المرج.. لست أدري لماذا تذكرت تلك الواقعة.. لكن حمامتي الآن بيد الصياد.. فهل يسدد الموت سلاحه إليها. أو يكون رفيقاً بها كما كنتُ حين أطلقت سراح صيدي، وامتنعت بعد ذلك عن صيد حمام الشتاء..؟

قال أحد الرجال: لا تقلق يا «ميتسول» سنصل في الوقت

المناسب، كانت العربة تتدحرج وراء الرجال الذين يجرّونها في الجبال صعداً، ويحذرون خطر انزلاقها إلى الخلف أو إلى المنحدر. كانوا يعانون ويجرّون بحذر..

قال لي «إيبش» رئيس قسم المحاسبة: لا تقلق انقطع سقوط الثلج إلا بعض ندف متفرقة.

وكان نور القمر وأضواء الفوانيس التي يحملونها تنير وجوه الرجال المجهدة، وقد شكلوا حاجزاً بأجسادهم لمنع العربة من الانزلاق أو التراجع، أو التحرر من الحبال..

في تلك اللحظات وددت لو أهمس بأذن «مليتا»:

- أتذكرين ليلة عرسنا.. والوسائد المطرزة والملاءات البيض التي عطرتها أمي بماء الزهر، أتذكرين أننا لم ننم في تلك الليلة.. فالحياة طويلة فيها متسع للنوم، لكن ليلة العرس لا تأتي إلا مرة واحدة.. ظلي ساهرة فيها.. ولئن كان أريج ماء الزهر قد بددته الأيام، إن عطر الحب سيظل مدى العمر في أعماقنا.

وأضاع الحارس رئيس المحاسبة «إيبش» في الثلج أحد القفازين المصنوع من الفرو الثمين، كان عثر عليه ذات يوم، وأراد أن يتباهى به أمام المعلمين، ورفض أن يبيعه لمدير المدرسة حين عرض عليه شراءه - وقال:

- أنتم أيها المعلمون مصابون بداء العظمة..

ضحك المدير آنذاك.. وخيّل إليّ ونحن في سيرنا إلى المشفى أنني دعست على شيء أسود طرياً يبدو أنه القفاز الذي سقط من «إيبش» ومع ذلك لم يكف مدير المدرسة عن مساومته على القفاز على أمل أن يعثر عليه.

وتوقفت العربة على مسافة قريبة من المشفى، وتبادل الرجال مواقعهم ومهامهم، وصاح الحارس «إيبش»:

- ها قد وصلنا إلى المشفى.

كانت إحدى الممرضات تسعى بمحفة نحونا، بعد أن سمعت صيحة أرسلها «إيبش» تطلب النجدة، كانت صيحة مدوية كصوت الرعد واستمر ركضنا بلا توقف حتى نهاية الطريق.

اتكأت على الحارس لأتفادى السقوط، وكان يعيد على مسمعي حكاية التفاحة ثانية:

- الطفل يا «ميتسول» عندليب البيت، وسأحكي لك حكاية عادية لكنها ذات دلالة.

وعند باب المشفى، انحنيت على وجه «مليتا» وقلت لها:

- اصمدي كي تتفادي الغيبوبة أو الإغماء..

فالتفتت إليّ وقالت:

- لماذا لم ترتدِ قبعتك..

ثم غيّبها الباب الذي دخلت منه.. وأطبق في وجهي..

هبطت إلى صالة المشفى، وكان الرجال ينفضون الثلج عن ثيابهم، ورئيس المحاسبة يضحك سعيداً، ويخلع قفازه الذي أضاع أخته في الثلج، ومدير المدرسة يغريه بدفع ثمن له يعادل ما عرضه عليه ثمناً للقفاز كله، عسى أن يجد الزوج الآخر في طريق العودة.

بعد ساعة.. وضعت «مليتا» طفلها، ونقل إليّ الخبر دون أن يسمح لي بالدخول.. فكان أول ما قمت به في تلك الفترة أن خرجت إلى حديقة المشفى وقد غطاها الثلج، وصنعت تمثالاً لطفل.. ولم أكن أعلم أن «مليتا» قد فتحت النافذة لتزف إليّ الخبر بأنني رزقت طفلين توءمين حملتهما على ذراعيها ورأيتهما من بعيد.. وأكدت الممرضة التي كانت تواصل علك اللبان بأنهما سليمان معافيان وبصحة تامة، وكانا ملفوفين بقماط أبيض، فخيّل إليّ أنني أرى حمامتين كتلك التي كنت أطاردها في الصيد، وآليت على نفسي ألا أصيد حماماً.



الحلم

فرانك تلسلي(❖) - بريطانيا

Frank Tilsley

ترجمة سميح أبو مُغلي

هل يمكن تحذيرنا - في أثناء الحلم - من حادث قد يكون خطيراً؟

(❖) ولد سنة 1904، وظهر كتابه الأول عام 1933 وظهر له كتب عديدة منذ ذلك الوقت، يمكن أن نذكر منها (أكره أن أكون ميتاً I'd hate to be Dead) عام 1938، و(قصة حب جلبريت برايت Love Story of Gilbert Bright) عام 1940، و(السيدة ذات المعطف الفرو (The lady in the Fur Coat) عام 1941 و(أكثف من الماء Thicker than Water) عام 1955، بالإضافة لمجموعة قصص ظهرت عام 1944 بعنوان (أولاد الساحل Boys of Coastal).

أعتقد أن من الصعب تصديق ذلك.

إن كنا نستطيع رؤية المستقبل – في أثناء الحلم – أو أن نحلم بالمستقبل، فإن المستقبل إذاً يكون موجوداً، وإذا كان كذلك، فليس لنا خيال فيما سيحصل، ولا نكون مسؤولين عن حيواتنا، وما أهمية أعمالنا إذاً بالنسبة لنا أو للآخرين؟

قبل أن أسرد عليكم الحلم، علي أن أقوم بشيء من التوضيح، كان ذلك في الصيف قبل أربع سنوات، كنت أقود السيارة بعائلتي راجعين من إيطاليا عبر جنوب فرنسا. ابني لم يكن قد تعلم السواقة بعد، وابنتي كانت صغيرة على ذلك، أما زوجتي فلا تسوق. كنت أسوق طوال ثلاثة الأسابيع الماضية، ربما أعياني التعب، وربما لم يكن بمقدوري التفكير بشيء غير السيارات. وأما المدينة التي أمضينا فيها ليلة الحلم فكانت تين اهرمتاج Tain I'Hermatage.

والآن سأسرد لكم الحلم: كنت جالساً في سيارة كبيرة قوية، لونها أصفر cream وكنت أسوق بسرعة فائقة عبر البلاد، وعندما اقتربت من منعطف على الطريق إذ فجأة أرى أمامي شاحنة ضخمة.

امتدت قدمي إلى الكابح، لكنها لم تلمس شيئاً نظرت إلى الأسفل، فلم أجد كابحاً، والأسوأ، أن يديّ تقبضان على الهواء، لم يكن ثمة مقود لتمسكا به، لم تتواجد وسائل سيطرة من أي نوع! وقد صرنا الآن وراء الشاحنة تماماً.

صرخت مذعوراً، صوت هادئ جاءني من جانبي الأيسر، فأدرت رأسي نحوه، شخص غريب يجلس هناك، شخص باسم في مقتبل العمر، يرتدي قميصاً من الحرير، وعلى رأسه قبعة حمراء، لم أستطع فهم ما قاله لي، إذ تكلم بلغة فرنسية سريعة، ولغتي الفرنسية ضعيفة. لم أكترث لما قاله لي، تسمّرت عيناي على يديه السمينتين النظيفتين، الممسكتين بالمقود. هذه السيارة مقودها على اليسار. هو، وليس أنا، من يقود.

لفّ المنعطف بأمان، ثم أدار المقود قليلاً لتكون السيارة وسط الطريق، وهمّ بأن يتجاوز الشاحنة. والطريق ممتدة أمامنا. تلتمع تحت وهج الشمس، فارغة تماماً من السيارات باستثناء سيارة واحدة تبدو في الأفق، امرأة تجلس على باب كوخ جدرانه بيض، تجلس إلى طاولة تنسق عليها باقة زهور مستديرة، تماماً كتلك الباقات التي نضعها عادة على القبور، فذكّرني ذلك بالموت.

في اللحظة التي صرنا على موازاة الشاحنة، وخلال بضع ثوان نوشك أن نجاوزها، إذ بالشاحنة بدأت تميل من جانب الطريق صوب سيارتنا، فعل سائقها ذلك متعمداً. أخذ الغريب الجالس بجانبي يشتم بصوت عال ويحاول الابتعاد، سمعنا صوتاً مدوياً خلف السيارة أعقبه انفجار. أخذت الدنيا تدور بي، وصوت الانفجار يطن في أذني، أفقت أتصبب عرقاً.

أزعجني هذا الحلم، ولم أقدر على معاودة النوم، يبدو لي أن تحذير من شيء ما، أردت لو أعرفه.

حتى لو كانت التحذيرات (من المستقبل) ممكنة، فهذا الحلم شيء غير معقول، ممّ يحذرني؟ أينبغي ألا أتجاوز شاحنة على طريق مكشوف؟ الطريق إلى باريس دائماً ما تعج بالشاحنات الضخمة، معظمها تكون قادمة من مرسيليا، وعليّ دائماً أن أتجاوزها، فأنا لا أستطيع أن أسوق على مهل لمدة طويلة. لا، هذا لم يكن ما يدل أن يرمي إليه الحلم. إنما أصل الحلم نابع من نوع من الخوف، ولابد لي من أن أجد مصدر أو سبب هذا الخوف، وعندئذ أستطيع نسيانه تماماً.

أخذت أفكر في سواقتي طوال الأسابيع الثلاثة الماضية، حاولت أن أتذكر كل الشاحنات وكل الأكواخ البيض، وفكرت بكل السيارات ذات اللون الأصفر (cream) فلم أتذكر شيئاً ذا أهمية. أخذت أفترض أن الطريق التي بالحلم لابد أن تكون في فرنسا، كانت طريقاً طويلة فارغة وممتدة، ولكن تذكرت أننا تجاوزنا شاحنة عن اليمين مما يدل على أن الطريق كانت في إنجلترا. ففي إنجلترا تسير كل السيارات على اليسار وفجأة تذكرت شيئاً:

قبل سنتين من الحلم، كنت مسافراً في شمال إنجلترا أنا وشخص أمريكي كنا نعد برنامجاً للإذاعة، وقد كان أحضر سيارته من أمريكا، وبالطبع كان مقودها على جهة اليسار،

وكذلك كانت المكابح وما إلى ذلك، غير أن سيارته لم تكن صفراء (cream). وكان هذا الأمريكي سائقاً لا مبالياً، أخذ يتجاوز السيارات رغم نصائحي له بأن لا يفعل ذلك. وعندما كنا على مسافة من مدينة نوتنهام Nottingham لعب لعبة الصوص.

ولعبة الصوص – كما تعلمون – يكثر لعبها على الطرقات في أمريكا، لأن الرحلات الطويلة تكون مملة ولذلك يقود السائقون سياراتهم في وسط الطريق، وعندما تظهر سيارة أمامهم، تكون هي الأخرى في الوسط، والسائق الذي ينتحي جانباً يكون (صوصاً)، وفي الغالب لا ينتحي أي من السائقين.

أفهمته رأيي بهذه اللعبة بلهجة إنجليزية شمالية صارمة، فلم يلعبها مرة أخرى ولكن من المحتمل أن هذه اللعبة هي التي تركت أثرها (أثر الخوف) في عقلي الباطن. وهكذا، عندما كنت نائماً رأيت تفاصيلها في الحلم.

في أحد الأيام عندما كنت أتناول الفطور، تذكرت شيئاً آخر وهو أننا عندما لعبنا لعبة الصوص تلك كان الطقس رديئاً شديد الرياح، وقد توقفنا في بلدة شسترفيلد Chesterfield واشترى صديقي الأمريكي قبعة ولكنها كانت سوداء وليست حمراء، غير أن التفاصيل في الأحلام لا تصدف بكل دقائقها.

ونسيت الحلم حتى عصر هذا اليوم، ففي عصر هذا اليوم كنا نسوق الآن وراء شاحنة فرنسية ضخمة، تصدر منها أصوات

مزعجة، والشاحنات الفرنسية غالباً ما تسير في وسط الطريق، ولا يستطيع المرء أن يتجاوزها، ويضطر للسير خلفها أميالاً طويلة مع أن الطريق تكون فارغة.

وعندما أطلقتُ بوق السيارة تنحى سائق الشاحنة التي أمامنا إلى جانب الطريق، ولكن إلى الجانب الخطأ، إلى اليسار بدل أن يتنحى إلى اليمين، وصار على اليمين متسع لي كي أتجاوز، ولكنني إذا تجاوزت أكون متجاوزاً من الجهة الخطأ، ولذلك فضلت أن أظل خلفها أقنع نفسي دائماً ألا أتجاوز، فقد قلبت الأمر على عدة وجوه: بإمكاني حتماً أن أحرك سيارتي بأسرع مما يمكنه، لأن شاحنته كبيرة وثقيلة، وقد أستطيع أن أتجاوزه بسرعة قبل أن يستطيع التصرف بعمل ما ولكن لو تحرك إلى اليمين فيمكنه أن يقتلنا بكل سهولة، وبحسب القانون يجب عليه أن يسير على اليمين.

ربما أراد أن يمزح، وربما أراد أن يصطنع حادثاً، فإذا قتلنا، لا أحد يدري ولا أحد يلومه، لأنه يسير على اليمين والحق معه. ولكنها شاحنة ضخمة ثقيلة يمكن أن أتجاوزها بأمان ودون أن يكون لديه وقت للميل نحونا. الطريق أمامنا فارغة وممتدة لأميال، أبطأتُ قليلاً في سواقتي حتى صرت على مسافة قصيرة من الشاحنة، ثم أسرعتُ بأقصى ما يمكن باتجاه محاذاة جانب الشاحنة، وكانت سرعة سيارتي تقارب السبعين ميلاً في الساعة. أصبحت مقدمة سيارتي تحاذي

مؤخرة الشاحنة وعندها رأيت شيئاً خلع أنفاسي، رأيت إمرأة تجلس إلى طاولة عليها زهور خارج كوخ أبيض، وكانت الطاولة على رصيف الطريق.

ولأول مرة في حياتي أغير رأيي في أثناء التجاوز، ضربتُ قدمي على المكبح بقوة، فجنحت السيارة وتلوحت، وسمعت بوق سيارة قادمة من الخلف، إنها سيارة أخرى ورائي قادمة بسرعة فائقة، عرفتُ لونها على الفور، لقد كانت صفراء (Cream).

ضغطتُ على المكبح بشدة، وملتُ بالمقود قليلاً، وتمكنت من أن أصير خلف الشاحنة دون أن ألمسها، بينما السيارة الأخرى مرت عني، والسائق يضغط على البوق بشكل مزعج، وعندما حاذت الشاحنة مالت الشاحنة نحوها.

اعتقدت للحظة أن السيارة يمكن أن تتجاوز الشاحنة بسلام، لأنها كانت مسرعة، ولكن مقدمة الشاحنة أصابت مؤخرة السيارة، كان إصابة بسيطة ولكنها كانت كافية لقذف السيارة إلى جانب الطريق، حيث تجلس المرأة إلى جانب طاولتها.

ولكن سائق السيارة كان سيد الطرقات، إذ تمكن بكل مهارة من رد السيارة إلى وسط الطريق، ولو كنت أنا بمكانه لما استطعت أن أفعل مثله كانت سيطرته على السيارة رائعة، وقد راح يلوح لسائق الشاحنة بيده مغضباً، ثم انطلق بسرعة وسط سحابة من الغبار حتى غاب عن أنظارنا.

ذهبنا للمبيت تلك الليلة في فونتانبلو Fontainebleau، رأيت سيارة تقف خارج الفندق، مؤخرتها قد خدشت حديثاً، ولونها أصفر cram فسعيت لألتقي سائقها، لم يكن يرتدي قبعة حمراء أو قميصاً من حرير. كان شاباً من باريس لا يشبه السائق الذي كان في حلمي، كان يتكلم الإنجليزية جيداً، وسألته إن كان يعرف رقم تلك الشاحنة، لقد لاحظت الرقم وأردت أن أعطيه له، ولكنه ضحك وقال بأن القانون لا يساعد من يتجاوز من الجانب الخطأ، واعتبر الأمر مجرد لعبة وقال: إنها اختبار مهارة، إذا كانت السيارة قوية، الأمر سهل، ولكن لو حاولت ذلك بسيارتك لأخفقت.

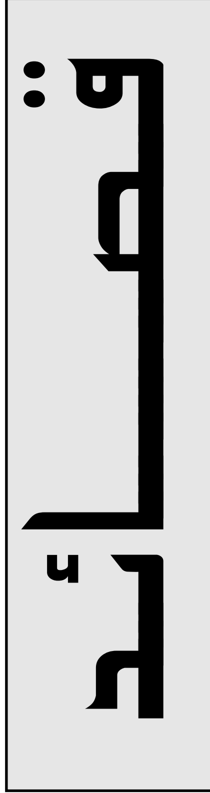
لم أخبره عن سبب ترددي في التجاوز، إذ لم يكن ثمة وقت، فقد كان متعجلاً يريد الوصول إلى باريس دون تأخر.

ولنفترض أنني لم أتردد في التجاوز، أنا لا أؤمن بالأحلام، ولكن الله سلمنا من موت ماحق.



مقالات

* ما هي الترجمة
* المرأة والنقد الأدبي
* نحو علم سرد نسوي
* كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية
* لغة الجسد: أيقونة الجسد في الشعر النسائي
* انفجار الأدب الإسباني - الأمريكي: الواقعية السحرية



* قصائد من نهر النجوم

* قصيدتان

* قصائد فرنسية

قصص قصيرة

* المفاجأة
* النافذة المشرعة
* وردة إلى إميلي
* حمام يناير
* الحلم

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ قصص قصيرة :

المترجمون

منذر عياشي
شكري مجاهد
أحمد صبرة
فاطمة إلياس
محمد الداهي
علاء الدين رمضان
نانسي أحمد سمير
عاطف محمد عبدالمجيد
هند السديري
نادية عبدالوهاب خوندنه
عبدالعزيز السالم
عبداللطيف الأرناؤوط
سميح أبو مُغلي

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقالات :

■ قصائد :

إلى كتاب نوافذ

حرصاً من دورية « نـوافـذ » في الترجمة على أن تكون في مسار الارتقاء بما تقدمه عبر صفحاتها إلى قرائها الأعزاء وتقديراً للذين يمدونها بما يترجمون، نأمل التكرم بمراعاة ما يلي:

1) ضرورة أن يكون النص المترجم نصاً ذا قيمة، إما تاريخية، باعتبار مساهمته في إرساء التوجه أو النظرية التي يتحدث عنها وإما قيمة يستمدها من جدّته ومساهمته الآن في النقاش الدائر حول القضايا التي يطرحها..

2) أن تكون الترجمة دقيقة، تحترم ما في النص من معانٍ وطرق في أدائها.

3) أن يرفق النص المترجم عند إرساله للنشر بالنص الأصل.

4) كل ترجمة تخضع لتنشر – لمراجعة علمية –، يقوم بها شخص مشهود له في الاختصاص يعينه – تحرير المجلة –..

5) ترحب المجلة بكل ديباجة يقدم بها المترجم ترجمته، على ألا تكون كلاماً عاماً أو إنشائياً..

6) من الأفضل أن تكون الترجمة عن الأصل. لا ترجمة عن ترجمة، إلا في حالة الضرورة.

7) أن يراعي المترجم في اختيار النصوص التي يقترحها للنشر وقوعها في صلب النقاشات الدائرة بين أهل الاختصاص في الموضوع حتى تؤدي الترجمة الوظيفة المناطة بها، وهي وضع الثقافة العربية الإسلامية في حضرة الأسئلة الكبرى التي تطرح..

8) أن يكون العمل المقدم لم يسبق نشره أو إرساله إلى جهة أخرى.

9) ستقدر نوافذ مكافأة مناسبة للجهد الذي بذله المترجم في النص المقدم كقيمة.

المشرف على المجلة

العدد الرابع والثلاثون ذو القعدة 1426هـ – ديسمبر 2005

34

التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام(❖)

تأليف: روجي أودين

Roger Odin

ترجمة حسن الطالب

تقديم:

يحاول روجي *أودين* (الباحث بمؤسسة الدراسات السينماتوغرافية بجامعة باريس III) بحث أوجه العلاقة القائمة والمحتملة بين المكتوب الأدبي ممثلاً بصفة خاصة في

(❖) النص مترجم عن «التاريخ الأدبي اليوم»، كتاب جماعي، منشورات **Armand Colin**، **1990**، صفحات: **41-57**.

الرواية والمسرح، وبين السمعي - البصري (ممثلاً في السينما والتلفزيون)، أو بعبارة أخرى وسائل الاتصال الجماهيري الجديدة التي مافتئت تزاحم المكتوب وتعيد تشكيل صوره التقليدية من خلال الإدماج - التحرير -/ التحويل/ التعديل/ الإقصاء... إلخ. ورغم الجدل الحائم حول هذه العلاقة، يبدو أن طرح العلاقة بين وسائل الإعلام و*التاريخ الأدبي* تحديداً (وهو الإطار الإبستمولوجي الذي يموضع فيه الباحث طرقه للموضوع) يفرضه الاجتياح العارم لهذه الوسائل لفضاء التواصل الذي ينتمي إليه طرفا العلاقة؛ ذلك أن وسائل الإعلام تلعب، هاهنا، دور الوسيط الذي يعيد إنتاج نص أصلي (نسخ، اقتباس.. إلخ) مع ما يفرضه اللجوء إلى وسائل الإعلام من وسائل وأدوات تمتح، من تكنولوجيا التواصل (البرمجة، الصياغة،، الصورية، التشفير...)، وتدفع مؤرخ الأدب إلى امتلاكها والوعي بها. ومن ثم فإن العلاقة بين التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام تهم المؤرخ الأدبي من زوايا عديدة يحصرها الباحث في مجموعتين:

1 - البرامج الأدبية كالأفلام.

2 - الاقتباسات.

ومن خلالها يُلاحق الباحث مظاهر التحويل/ التعديل/ والإضافة، مبرزاً دور الوسيط الإعلامي في كسر الحواجز بين النص والمتخيل (المشاهد/ المتفرج... إلخ)، مما يدفعنا إلى

اعتبار وسائل الإعلام قراءة ثانية للعمل الأصلي رغم اختلاف الموجه (Vecteur) الثاوي خلف العمليتين؛ حيث يبرز المنطوق نمطين من التلقي يعتمد الصورة أساساً له (وسائل الاتصال الجماهيري) (القيمة الفرجوية)، فيما يقتصر المكتوب الأدبي – في معظمه – على التماس الوقع الجمالي لدى القارئ.

ويدفع هذا المنظور الجزئي من العلاقة بالباحث إلى بحث العلاقة بين طرفي الإشكالية من زوايا ثلاث:

1 – زاوية المنافسة (السينما والتلفزيون في منافسة الأدب).

2 – زاوية التأثير (تأثير وسائل الإعلام في الأدب).

3 – زاوية الخصوصية، خصوصية كلاً من الحقلين واستقلال أحدهما عن الآخر من حيث الموضوع).

وبناء على رصد مختلف تجليات ومظاهر هذه العلاقة من منظور الزوايا الثلاث، يستنتج الباحث إمكانية قيام خطاب *للتاريخ الأدبي* ذي الطموح العلمي على أساس:

1 – المقاربة المبحثية المعرفية المنظمة.

2 – القبول بتعدد التواريخ الأدبية والتداخل المعرفي في بناء موضوع التاريخ الأدبي (الأدب/ السينما/ التلفزيون/ المسرح).

3 – الرؤية المعارفية *للتاريخ الأدبي* في علاقته بحقول أخرى للتواصل الفني وضمنها السينما والتلفزيون والمسرح.

وإن التنظير لهذه العلاقة وتطوير خطاب *التاريخ الأدبي* وإغنائه رهن – في نظر الباحث – بإحلال المنظور الجديد لوسائل الإعلام إزاء المكتوب، وإمكانية بلورة تصور جديد بينه وبين السمعي – البصري، لا من منظور الإقصاء والإلغاء، بل من منظور التطوير والتكامل والخدمة التكنولوجية.

(المترجم)

متن الترجمة:

إن الوقائع ماثلة: سيان في ذلك ابتهجنا أو تأسفنا، وسيان تطلعنا إلى المستقبل بعيون متفائلة في ظل نظام معلوماتي سهل المنال، أو بعيون متشائمة في ظل الغزو الإلكتروني والتكنولوجي[1]، وسيان في ذلك آمنا أم لم نؤمن «بالثورة الصناعية الثالثة»؛ أي بثورة وسائل الإعلام، أو بمقدم مجتمع «آخر» أو بمجتمع مطلق الحضور (Société de l'ubiquité) كما يرى *جان كازينوف* (Jean Cazeneuve)، وبمجتمع تواصلي عموماً[2]، ذلك أننا نشهد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، تنوعاً وتوسعاً مذهلين في وسائل التواصل التكنولوجي، وأصبحت وسائل الإعلام في قلب الاستراتيجيات التي استهدفت إعادة بنينة مجتمعاتنا[3] في المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

غاية هذا المقال هي أن يبحث الجوانب التي تستأثر باهتمام التاريخ الأدبي ضمن هذا الانفجار لوسائل الإعلام، وبشكل أدق ضمن ولوج وسائل الإعلام السمعية - البصرية الكبرى إلى مسرح الأحداث كالسينما والتلفزيون، ومما نُطلق عليه «التكنولوجيا الجديدة للتواصل» (C.N.T) أو «وسائل الإعلام الجديدة».

- وسائل الإعلام بما هي مساعدة للتاريخ الأدبي:

توفر وسائل الإعلام *للتاريخ الأدبي* مواداً وأدوات في الوقت نفسه، وتبعاً لتناولنا لأحد هذين المظهرين فإن الأمر لا يتعلق، على صعيد واحد، بجميع وسائل الإعلام، ولا بنفس المشاكل التي تُطرح على المتخصصين في *التاريخ الأدبي*.

يتعلق الأمر، في المنظور الأول، بالوسائل السمعية - البصرية كالفيلم وبرامج الراديو والتلفزيون والأشرطة السمعية - البصرية التلفزيونية التي جاءت لتتضاف إلى الوثائق المكتوبة المستعملة، سلفاً، مثل المخطوطات والمطبوعات والشروح والصور الشمسية...، أما في المنظور الثاني فالأمر يتعلق بالإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيات الجديدة للتواصل، التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار مثل تزايد قدرات التخزين لدى الأنظمة المعلوماتية ودعم عمليات التوثيق والفهرسة والاستدلال، ومراجعة الكتب، ونسخ المعلومات ونشرها، والربط بين المعطيات

وتحليلها، أياً كان مصدرها وطبيعتها، وكذا تأسيس شبكات دولية من الباحثين... إلخ.

ونظراً للأوهام الناجمة اليوم عن كل ما يتصل بوسائل الإعلام، ينبغي، في البداية، وضع اليد على الحالة الراهنة للأمور في هذا المجال.

جلي أن استخدام التكنولوجيات الجديدة للتواصل لأغراض *تاريخ أدبية*، يرتبط، بشكل واسع، بالنظرة المستقبلية أو بالتجريب على كل حال. فرغم وجود قواعد بيبليوغرافية وبنوك للمعطيات الأدبية في عدد من مراكز البحث، وعلى الرغم من تضاعف الوسائل الإعلامة، ومن الولوج البطيء للتلماتيك إلى الجامعية (لكن فيما يتصل، عموماً، بإدارة مرافق المستخدمين والطاقات، بالإضافة إلى إخبار الطلبة ولأغراض البحث نفسه)، فيبقى أن البون شاسع بن ما تتيح الهيمنة التكنولوجية تحقيقه على المستوى *النظري* وبين ما يمكن تحقيقه [بالفعل] على المستوى *العملي*، وحقيق على نفس المنوال، الاعتراف بأن الاستعانة المنتظمة بالوسائل السمعية – البصرية يظل مسألة بالغة التعقيد، بسبب العوائق الجمة التي تنتصب أمام من يروم استخدامها: مشاكل قانونية (لاحظ، مثلاً، الغموض الذي يلف النصوص المتعلقة بهذه الإنتاجات)، ومشاكل مادية ومؤسساتية (حيث يعتبر الوصول إلى نسخة من

فيلم أو إلى برنامج تلفزيوني مغامرة تماماً، أما مشاهدتهما قبل العرض في ظروف ملائمة لسير البحث فذاك ضرب من المستحيل) ومشاكل مالية (حيث يتجاوز ضمن فحص الكتب تجاوزاً كبيراً قدرات مجموعات البحث في ميدان حقل الأدب)[4].

ومؤكد أن الفيديو الذي يُتيح نسخ كل ما يعرض على شاشة التلفزيون، في مقابل سعر معقول، قد عمل على إزالة بعض من تلك العراقيل. غير أن الأمر لا يعدو أن يكون وهماً، وذلك بالنظر إلى المصالح المعرضة للخطر، الكامنة وراء النسخ بدل الإيمان. إن الوقت قد حان لكي نتمكن من فحص أي وثيقة سمعية - بصرية دون صعوبات أكثر - والباحثون أدرى بها - من تلك المرتبطة بالوثائق المكتوبة.

ويبدو، من السابق لأوانه، في مثل هذه الظروف، إرادة قياس أدق للنتائج المترتبة عن استخدام هذه الوسائل الجديدة، وكذا أخذ هذه المواد الجديدة بعين الاعتبار بالنسبة للتاريخ الأدبي، وسوف نكتفي، إذاً، بإبداء بعض الملاحظات وصرح بعض القضايا.

- الوسائل:

من الخطأ اعتقاد أن التكنولوجيا الجديدة للتواصل لا تعدو أن تكون مجرد عناصر تكنولوجية مساعدة يمكن جعلها،

دونما تحفظ، في خدمة *التاريخ الأدبي*، بمعنى أن التحولات التكنولوجية لم تكن يوماً ما أبداً مجرد تحولات تكنولوجية.

تتمثل إحدى مميزات التكنولوجيات الجديدة للتواصل، على سبيل المثال، في ضرورة أن تكون المعلومات التي تحملها معلومات *مصوغة صياغة صورية* (Formalisées)، والحال ألا وجود لصياغة صورية بريئة؛ إذ تنطوي كل صياغة صورية على [عملية] انتقاء وتشكيل (mise en forme) لمعلومات. من ثم يطرح، بالضرورة، مشكل العلاقات بين المتخصص في *التاريخ الأدبي* وبين *المبرمج* المسؤول عن الصياغة الصورية. وقد يتفق أن يُسفر هذا المشكل عن نتائج إيجابية بإلزام المتخصص في *التاريخ الأدبي* بأن يكون صريحاً تماماً في مراميه، وفي *معاييره الملائمة وفي أهدافه النظرية*. لكن ثمة أخطاراً تتهدده، لأن عمليات التشفير تكون دائماً قسرية للغاية، ويزداد الخطر حدة حينما يتم إدخال تحديدات لا يدركها المستعملون بوضوح بقدر ما أنها تفرض نفسها عليهم في ممارسات البحث ذاته، وهكذا سوف يجد *التاريخ الأدبي* نفسه مدفوعاً، بطريقة شبه لاواعية، نحو تفضيل بعض المقاربات (مثلاً كل ما هو قابل للتكميم (Quantifiable) والتأريخ (Datable) والقياس (Mesurable)، لا لشيء سوى لأنها هي التي تكون قابلة لإمكانية الإنجاز والتحقق بواسطة الأدوات المقترحة. ومن غير المؤكد أن يُحل المشكل تماماً عبر إمكانية جعل المتخصص في *التاريخ الأدبي*

هو المبرمج للتشفير المستخدم في البحث؛ إذ توجد، في الواقع، أنماط من البرمجة الخاصة بالتكنولوجيات الجديدة للتواصل (مثلما توجد بالنسبة للكتابة في علاقتها بالشفاهي، مثلما أوضح ذلك، جيداً، جاك كَودي (Jack Gody)[5].

إن المنطق العقلاني للبرمجة لا يتلاءم مع منطق البحث، لأنه يُقصي، على الأقل حتى الآن، إدراج سيل من الحدوس التي غالباً ما تكون وراء أكثر التطورات إبداعية؛ إذ ليس استخدام *التكنولوجيات الجديدة للتواصل*، بالتأكيد، استخداماً محايداً بالقياس إلى مسار البحث.

لكن ثمة ما هو أخطر من ذلك: إن الشكل الذي يتخذه وضع التكنولوجيات الجديدة للتواصل في مجتمعاتنا مرهون بمنطق صناعي وتجاري إلى حد أنه أمكننا، بهذا الخصوص، الحديث عن تصنيع الذاكرة (برنار ستيكَلر Betnard Stégler). يحق لنا، إذاً، أن نتساءل عما إذا لم نكن نُتَمِّم، على المدى القصير، إلى حد ما، شرط تحويل الوثائق الضرورية *للتاريخ الأدبي* إلى «*بضاعة تقنية - ثقافية*»، مع كل ما يستلزمه ذلك من رضوخ إلى قيود السوق والمردودية[6]. وقد يؤول الأمر، عموماً، إلى السقوط في *ملائكية مثالية (Angelisme) ساذجة جداً، بدل الإيمان بأن الترابط بين منطق البحث وبين المنطق التجاري (منطق التكنولوجيات الجديدة للتواصل) سوف يتم لفائدة منطق البحث.*

المـواد:

ينبغي التذكير، بادئ ذي بدء، بالبطء والتعقيد الذي يتسمم بهما كل اشتغال بالوثائق السمعية – البصرية. ومحللو الأفلام والوثائق السمعية – البصرية على معرفة جيدة بالأمر لمكابدتهم إياه. وينبغي على المتخصصين في التاريخ الأدبي أن لا يُهوِّنوا من خطورته بالنسبة لأبحاثهم، لأنهم مضطرون، هاهنا، للاصطدام بإعادة تدوين لا تنطوي على تغيير لأنظمة التخزين المعلوماتية فحسب، بل على ترجمة حقيقية إلى لغة أخرى. وقد فحصت ميشل ماري (Michel Marie) المسألة بتفصيل فيما يتعلق بالفيلم. بيد أن ملاحظاتها قابلة لأن تُعمَّم على مجموع *الإنتاجات السمعية – البصرية*، وتلاحظ الباحثة أن «*إحدى المشكلات التي يطرحها الفيلم وتتجاوز في الواقع ثراءه النصي وماديته غير القابلة للاختزال، تكمن في كونه يتألف من مواد للتعبير غير متجانسة (وهي عند كريستيان ميتز Christian Metz) في عداد خمس مواد، فضلاً عن كونها تتمظهر تزامنياً*».

ولوصف هذه المواد ينبغي، إذاً، «*تعدادها واحدة تلو الأخرى؛ أي تكسير تزامنيتها*»(7). *وتعتبر الوثيقة السمعية – البصرية، مثلما هي أصلاً، في نظر بولور (R. Bellour) «نصاً غير قابل لأن يُستشهد به»*. والطريقة الوحيدة لمعالجة هذا المشكل وعدم التيه في لانهائية العناصر التي ينبغي ملاحظتها، هي مساءلة هذه الوثائق في ضوء محور صارم للملاءمة. ومع

ذلك، ورغم هذا التحفظ، فإن العمل الذي يجب أن يُنجز سوف يكون، باستمرار، عملاً شاقاً للغاية بالقياس إلى الوثائق المكتوبة.

فهل يعوِّض هذا العمل الشاق، على الأقل، بالأهمية التي ينطوي عليها هذا النوع من الوثائق؟ تتطلب الإجابة عن هذا السؤال تحليلاً منتظماً للإنتاج قيد البحث، تحليل لا مجال للقيام به هنا. ومع ذلك من الممكن تقديم بعض الفرضيات التي ينبغي وضعها على محك الاختبار.

وباختزالنا هذا الذي لا يخلو دون شك من غلو، من الممكن تقسيم الإنتاجات السمعية - البصرية القابلة لإثارة واهتمام *التاريخ الأدبي* إلى مجموعتين فرعيتين كبيرتين.

أ - *البرامج الأدبية، كالأفلام المخصصة لكاتب معين.*

ب - *الاقتباسات.*

وليس من قبيل الادعاء، في اعتقادنا، إذا أكدنا أن المجموعة الأولى مثل *التعليقات والجدالات والحوارات والمواجهات والروبورتاجات والوثائق* تقدم، من منظور سطحي، غاية في التباين، شُحاً إعلامياً كبيراً. وباستثناء أثر الحضور الذي يخلفه *الوسيط* (Medium) نفسه، فنحن غير مقتنعين تماماً بأن هذه الوثائق تمد *التاريخ الأدبي* بشيء جديد يذكر بالقياس إلى الوثائق الكتوبة. ومهما يكن فإن إسهامها - إن كا

هناك إسهام - يرتبط بالأدباء أكثر مما يرتبط «بالأدب» وبالإنسان أكثر من العمل الأدبي، أعني أنها ترتبط بأكثر المقاربات تقليدية *للتاريخ الأدبي*، وينبغي أن لا نتوهم أن الأمر يتعلق، هنا، بحتمية معينة ملازمة لطبيعة ما عند الوسيط السمعي - البصري. لكن ثمة استثناءات: فالفيلم الرائع «*لسيلفان رومت*» (Sylvain Roumette) «L'abricot bien tempéré» (المخصص لقصائد «*فرانسيس بونج*» (Francis Ponge) أو فيلم «*جان فرابا*» (Jean Frappat) حول *قنابل* (Grenades) «بول فاليري» (Paul Valéry) يؤكدان العكس، فقد نال هذان الفيلمان إعجابنا من خلال اشتغالهما بالنص ذاته، ومن خلال خدع سينمائية بسيطة ومونتاج بارع، وكذا بفضل تحليل نصي حقيقي يبرز بعض وقائق البنية والكتابة.

وعلى هذا النحو من التوظيف يتضح *الوسيط السمعي - البصري* أداةً رائعة لدراسة الأدب[9]، لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذه الأفلام أنتجت في إطار المؤسسة البيداغوجية (فالفيلم الأول قامت بإنتاجه مؤسسة (O. F. R. A. T. E. M. E). أما الثاني فقام بإنتاجه *المركز السمعي - البصري* في ضواحي باريس بقرية *سان كلو* (Saint Cloud)، ولم تنتج في إطار *وسائل الاتصال الجماهيري*. وإذا كان ثمة من حتمية فهي تكمن في وسائل الاتصال الجماهيري التي تقود إلى المراهنة على «القيمة الفرجوية لذوات التلفظ» أكثر من مراهنتها على

«القيمة الأدبية» للأعمال الأدبية نفسها[10]، وهل علينا أن ندفع بالتحدي إلى أبعد من ذلك ونقول إن الأهمية التي تنطوي عليها هذه الوثائق هي أهمية سلبية بصفة خاصة؛ أي أن تدلنا على طبيعة الجوانب التي ينبغي على التاريخ الأدبي أن لا يطيل المكوث عندها؟

السؤال جدير بالطرح؛ فالواقع أن عدداً لا يحصى من هذه الوثائق هي *وقائع إعلامية* أكثر مما هي وقائع أدبية. لكن نعتقد أن هذا المستوى، تحديداً، هو الذي ينبغي أن يكون من اختصاص *التاريخ الأدبي*: أعني دراسة كيفية بناء الصورة المميزة لكاتب معين وكيف يكون كاتب ما على علم (أو جهل) «ببيع حقوقه» أثناء عرض برنامج أدبي، وكيف تم إدراك آليات البرنامج ذاته. وكل هذه التساؤلات تُعد إسهاماً في تحليل أحد الأبعاد الجوهرية للمؤسسة الأدبية في عصرنا: ألا وهو البعد «الإعلامي». وهاهنا حقل شاسع من الأبحاث التي يجدر بنا تطويرها.

ويتشكل المجموع الثاني من المواد من *اقتباسات* (Adaptations) ونفهم هذا المصطلح هنا في معناه الواسع الذي ينطبق على كل عمل أعيد إنتاجه يتيح تأمل العمل الفني أو يُفهم من خلال وسيلة تعبيرية أخرى مختلفة عن الوسيلة الأصلية *مسرحية أو رواية مذاعة مصورة أو متلفزة. رواية أو قصيدة مسجلة على أشرطة سمعية من قبل شخص معين أو*

مـن *قبـل الكـاتب نفسـه*. يتعلق الأمـر، هـنا، بإنـتاج ضـخم تـزداد أهميتـه مع تطور وسـائل الاتصال. وهـي أهمـية تـشكل «*متـحفاً متخـيلاً حقيقـيـاً لـلأدب*» (العبـارة لأنـدريـه بـرانـكور André Brincourt) أحــد المــنــخــرطــين فــي مــدرســة (- Buttes Chaunont) والـذي بذل جهداً كبيـراً في تشجيع الاقتباسـات التلفزيونية ذات الجودة العالية[11].

تتأرجح الطـريقـة التي يُطرح بهـا مشـكل الاقتبـاس تقـليـدياً بين موقفـين متعارضين: فهناك فـريق يضع في صميم انـشغالاته الوفاء لـلعمل الأصلي[12]، وفريق آخـر يشدد على الـقيمة الفنية المستقلـة التـي ينبغـي أن تنطـوي عليهـا كل عـملية اقتبـاس[13]. ويبـدو لنـا من منظـور التـاريخ الأدبـي، أن أياً مـن هذيـن الموقفين غيـر ملائم. وبـالمقـابل إذا سلمنـا، تبعـاً لاقتـراح جـورج *أوريتيـا* (Jorge Urrutia)[14] بـالـنظـر إلـى أي اقتبـاس بوصـفه «قـراءة» لـلنـص الأصلـي، فإن أخـذ هـذه الإنـتـاجات بعـين الاعتـبار يـصبـح جوهـرياً بالـنسبة *للتاريخ الأدبي*، علاوة علـى أن لـهذه الـقراءات أصـداء هـامـة علـى قـراءة الأعمـال الأدبيـة ذاتهـا؛ حيـث تتبـايـن قراءتنـا لـرواية قبل وبـعد مشاهدتنا لاقتبـاسها المحول إلى فيلم. من ثـم فإن *الاقتبـاسـات* تهم *التـاريخ الأدبـي* علـى مستـويين: أولاً في ذاتها بـاعتبارهـا قـراءات لعمـل فني، وثانياً باعتبارهـا *وسـائط* (Intermédiaires) (أي وسـائل اتصال) بين الـنص الأصلي وبين القارئ. ولا نـدرك، عموماً، كيـف يمكن *للتاريخ الأدبي* أن يتفادى

طرح مسألة مكمن تدخل الوسائل السمعية - البصرية في تغيير علاقة القراء بالعمل الأدبي.

ويمكن، من جانب آخر، وللمرة الأولى في التاريخ الأدبي، أن يُنظر، بفضل هذه المواد، إلى تاريخ المسرح بوصفه تاريخاً للعروض المسرحية: *دراسة أسلوب المخرج والمقارنة بين الإخراجات المختلفة للمسرحية الواحدة*.. إلخ. تصوروا - مثلاً - لو أن بين أيدينا، اليوم فيلماً أو شريط فيديو يعرض علينا إعدادات، فعروض مسرحية *«دون جوان»* (Don Juan) بإخراج *«موليير»* (Moliére) نفسه... وأن هناك أفلاماً قد صُورت، على التوالي، منذ القرن التاسع عشر إلى أيامنا، حيث ظهرت أبرز عروض المسرحية. ألا يوجد، هنا، مجال للتأمل بالنسبة لأي *مؤرخ للأدب*؟ وحتماً مجال لقلب *التاريخ الأدبي* نفسه رأساً على عقب؟ نظير هذه الوثائق، إذاً، هي التي سوف يستفيد منها *مؤرخو الأدب* مستقبلاً بفضل الوسائل السمعية - البصرية، ويمكن إبداء ملاحظة مماثلة فيما يخص دراسة الآداب الشفاهية (رغم أن الوثائق نادرة بلا شك). ومن الممكن لأول مرة في *التاريخ الأدبي*، أن نفهم الحكاية الخرافية حقاً في كل أبعادها النصية والشفاهية والحركية (Kinesique) [علم دراسة الإشارات] والمكانية (Proxemique) [علم دراسة الوضعية المكانية والتواصلية](15).

ينبغي ألا يغرب عن بالنا، مع ذلك، كل ما ينطوي عليه

مرور الأدب هذا عبر وسائل الإعلام. ففي مؤلف يحمل عنواناً دالاً (Gli achvi imperfeti) يطرح فوستو كولومبو (Fausto Colombo) المشكل على نحو رائع هناك من جهة أولى المظهر التوثيقي (Testis) أي *الشهادة والوثيقة*، ومن جهة ثانية *المظهر النصي* (Textume)؛ أي تنظيم متماسك له مقاصد خاصة[16]، ومؤكد، تبعاً للإنتاجات، أن أحد هذين المظهرين يتفوق على الآخر، لأن نقلاً تلفزيونياً مباشراً من مدينة *ستراتفورد* (Stratford) أقرب إلى المظهر التوثيقي منه إلى فيلم *ماكبث* (Macbeth) *لأورسون ويلس* (Orson Welles)، أو من فيلم *كوروساوا* (Kurosawa). لكن الشيء المؤكد هو أن ليس هناك إنتاج سمعي - بصري يكون من قبيل المظهر التوثيقي وحده. من ثم يتعين على *مؤرخ الأدب* الذي يروم الاستعانة *بالوثائق السمعية - البصرية أن يمتلك مقدرة فائقة على تحليل اللغة السمعية - البصرية أو أن يستعين بمتخصص في الميدان درءاً لكل وقوع في فخ شفافية أنظمة التخزين المعلوماتية. وكذا في الشحنة العاطفية التي يحملها هذا النوع من الإنتاجات*[17].

هكذا نلاحظ أن اللجوء إلى وسائل الإعلام باعتبارها مواداً بالنسبة *للتاريخ الأدبي* لا يخلو من طرح مشكلات عديدة، ومن المهم عدم المبالغة في تقديم إسهامها. ومع ذلك يبدو لنا ألا مناص من أخذها بعين الاعتبار (ومستقبلاً أكثر من أي وقت مضى)، لكن يجب التأكيد مرة أخرى بإلحاح، أن وسائل الإعلام

لا يمكنها أن تؤدي هذا الدور المساعد *للتاريخ الأدبي* ما لم يكن مؤرخ الأدب على وعي تام من اشتغال تلك الوسائل داخل فضاء اجتماعي.

- التاريخ الأدبي وعلاقات الأدب بوسائل الإعلام:

لا تقتصر وسائل الإعلام على توفير مواد وأدوات *للتاريخ الأدبي* فهي، شأنها شأن الأدب، تنتمي إلى الحقل نفسه: أي *حقل التواصل*. أضف إلى ذلك أن عدداً معيناً من هذه الوسائل - السمعية البصرية منها أكثر بالقياس إلى باقي التكنولوجيات الجديدة للتواصل - هي كالأدب ووسائل التعبير عموماً. جليٌّ، والحالة هذه أن على *التاريخ الأدبي* أن يتساءل حول العلاقات *القائمة بين الأدب ووسائل الإعلام*، غير أن غايتنا هنا ليست وصف مجموع تلك العلاقات ولا التأريخ لها، بل أن نعلِّم، انطلاقاً من فحص عدد معين من المقاربات المعروفة (مقاربة من زاوية المنافسة والتأثير والخصوصية) على بعض الملاحظات والمشكلات التي تبدو لنا من الأهمية بمكان بالنسبة *للتاريخ الأدبي*، على اعتبار أنه ليس، طبعاً، سوى فرع من فروع نظرية الأدب، من ثم فإن دراستنا للعلاقة القائمة بين الأدب ووسائل الإعلام تنهض على تحديد مزدوج: فهي تهتم، حصراً، بالمشكلات التي تهم *التاريخ الأدبي* (وتستثني، بالتالي، المشكلات التي تهم مختلف السبل في تناول المسألة، رغم أهميتها، كالسيميولوجيا، والسرديات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع...

إلـخ). إن دراسـتـنـا تمـوضـع نـفـسـهـا عـن قـصـد فـي إطـار إبستمولوجي.

- مقاربة من زاوية المنافسة:

«إن أهـم حـدث جـديـد بـالـنسـبـة للـكـاتـب والـذي ينـبـغـي أن يُدركه هـو الـتـغـيـر الـذي طـرأ عـلـى الـعـقـلـيـة الموجـهـة والمتـأثـرة بالسينما، فنحن نعيش في عصـر أوشك الناس أن يحكموا فيه على الأدب بالموت وعلينا معرفة ما الذي يمكن إنقاذه منه».

«دوص باصوص» (Dos Passos)

«المنافسة القائمة بين السينما والأدب واقعة مسلم بها في الثقافة الحالية».

«إيخنباوم» (Eckenbaum)

«اعلم أن السـيـنـمـا هـي المسؤولـة عن عـزوف الجـمـهـور عـن قـراءة الـروايات، وأن الـروائـي أصـبـح مـطـمـئـنـاً، أكـثـر فـأكـثـر إلـى عـدم كتـابـة لجمهور حقيقي، وأن الأمـر لـم يـعـد يـتـعلـق كـمـا فـي عـصـر بلـزاك بـالـدخـول في مـنـافـسـة مع الـدولـة المدنية، بل مـع السينما».

«ف. باستيد» (F. R. Bastide)

«لا شـيء، حالياً، يتطور بـأمـان على مـسـرح الأحداث. إنـه

مسرح (Scéne) آخر لا عمق ولا منعطفات له، مسرح يستنفد يقظة الجمهور ويغرقه دون إثرائه».

«كوليت» (Collette)

توضح الاستشهادات المنتقاة أنواعاً من ردود الفعل التي أثارها الكُتاب بفعل التطور الذي تشهده السينما. هكذا يتكرر السيناريو بشكل شبه مماثل، لما حدث أثناء ظهور التلفزيون: فقد وجد التلفزيون نفسه، حينئذ، متهماً بصرف الجمهور (والشباب خاصة) عن القراءة وإغوائه للكتاب بتحويلهم إلى كتاب مسلسلات والحيلولة دون تردد الجمهور على المسرح عبر توفير كل أسباب الترفيه الميسرة والتافهة لهم في بيوتهم، وهو جدل قديم سبق أن وصفه *ماكلوهان* (Mc. Luhan) بوصفه تعارضاً بين مجرتي «كوتنبرغ» ومجرة «*ماركوني*». كما أنه جدل زائف لأنه من الممكن التنبيه (...) إلى أن السينما لم تحل محل الأدب فحسب، بل إن *الاقتباسات* غالباً ما أدت إلى بيع عدد كبير من الروايات وأن التلفزيون يسعف أداة للرفع من مبيعات كثير من الكتاب، كما أن إعادة بث مسرحية من المسرحيات يجلب للكاتب، في ليلة واحدة، أكبر عدد ممكن من الجمهور قد لا يجلبه له أبداً اقتصاره على العروض المسرحية ليس إلا.

هكذا يُطرح المشكل طرحاً في غير محله، غير أن ثمة حقيقة تم إبرازها وهو أن حقل التواصل ليس فضاء مسالماً بقدر ما هو بؤرة توترات وصراعات يتوقف فيها الدور الذي

يؤديه كل فاعل، أيما توقف، على وضعه ودور الفواعل الأخرى. من الممكن، إذاً، أن ننتظر من *التاريخ الأدبي* أن يحدد، بالنسبة لكل حقبة، المكانة التي يحتلها الأدب داخل الحقل المذكور (حقل التواصل)؛ بمعنى أن يرسم «لوحة وسيطية» (Mediologique) للحقبة أو لوحة الحصائل المرتبطة، ضمناً، باستعمال موجه من الموجهات بالنظر إلى التأثير الذي يمارسه في المبدعين و«درجة تأثيره» في الجمهور»[17].

ومع ذلك، تتعقد الأمور بفعل وجود عدد من الأنساق المشرَّعة في وضع تنافسي، وبفعل كون الحقل الوسائطي لا يظهر بالطريقة نفسها تبعاً للمنظور الذي نسائله منه، فإذا كانت السينما، من منظور الكتاب، تمثل تهديداً للأدب فإن المخرجين والسينمائيين، يشعرون على العكس بالدونية التي يُراد للسينما أن تسجن داخلها بالقياس إلى الأدب لكون هذا الأخير هو الجانب «الفني الإيحائي» من التواصل اللساني. وبناء عليه، فهو يحتل إلى جانب الفنون الأخرى، موقعاً مهيمناً في حقل التواصل، وأوضح دليل على هذا المشكل يكمن في أن أحد الرهانات الأساسية للجدل الحائم حول السينما الحديثة يتمثل في معرفة ما إذا كان الفيلم يقدم نفسه بوصفه شكلاً فنياً أم لا[18].

كما لم يكن لمعظم الكتابات المخصصة للسينما في سنوات العشرين أهداف أخرى سوى التعريف بها باعتبارها «الفن

السابع» (حسب تعبير كانودو Canudo). ومع ذلك، فلن تعرف هذه العملية سوى نجاح جزئي، بحيث ماتزال هناك اليوم أصداء لدونية السينما بالقياس إلى الأدب، (نجد ذلك، مثلاً، في تكرار موضوع ضرورة العودة إلى المسرح عند الممثلين السينمائيين بوصفه مكاناً للتكريس والتتويج الحقيقي في متخيلهم)[19].

ويختلف مجرى الأمور، على نحو طريف، في التلفزيون اختلافاً كبيراً، فباستثناء بعض التصريحات الفردية لكبار المخرجين (بلووال (Bluwal) وبارما (barma) ودروث (Drot) وبرات (Prat) إلخ)، فإن التلفزيون لا يطالب عموماً، بأن يُعترف به من قبل الفضاء الفني[20]. ومرد ذلك أن للتلفزيون نفسه نظامه الخاص في الشرعنة (Légitimation) نظام مؤسس على قدرة في البث لا مجال لقياسها بما كان يوجد من قبل (بما في ذلك السينما). وهكذا أصبح يتعايش نظامان من الشرعنة في فضاء التواصل: النظام الفني والنظام الإعلامي؛ بحيث يمكن إما اللعب على الواجهتين - وهو ما يصنعه الإشهار، ذلك أن صدوره الطبيعي عن النظام الإعلامي جعله يلج بنجاح بوابة الدائرة الفنية[21]، وإما اللعب على تعارضهما. ويبدو أن الأدب متردد إزاء الوضع الجديد؛ فبينما يطالب بعضهم بانتمائهم إلى فضاء الفن[22]، نجد آخرين (وما أكثرهم!) يراهنون على صيغة وسيطية للأدب، مع ما يترتب عن

ذلك من عرض منتوجاتهم على طلب الموزعين، وهنا بيت القصيد: ففي منطق الشرعنة الإعلامية، الموزعون هم الذين «يحددون حجم الإنتاج فحسب، بل وطبيعته أيضاً»[23].

أما الجمهور فيبدو أنه يتجه، في الوقت نفسه، نحو توحيد (Uniormisation) و(نحو ابتذال) تدريجي لكل مواد الحقل التواصلي ونحو ما سبق أن وصفه ميشل دو سيرتو (Michel de Certeau) باسم ممارسات «الصيد المحظور»[24]: تزايد في عدد القراء الذين يلعبون بالهوامش وتفاقم أشكال التحريف والحيل المتعددة الهادفة إلى مضاعفة - كحد أقصى - استقلالية المتقبل/ المبدع، بالقياس إلى التحديدات النصية، سواء كان النص فيلماً، أو برنامجاً تلفزيونياً، أو عملاً أدبياً. وهكذا تتقاطع الممارسات فيمارسها داخل مجموع الفضاء الثقافي، سواء تعلق الأمر باللباس أو بالسكن أو بالغذاء أو بالطريقة التي يجوب عبرها الناس الفضاء الحضري.

وأخيراً فإن الإدماج الحديث لتدريس وسائل الإعلام داخل الفضاءين المدرسي والجامعي[25] سوف يعمق من تغيير بنية مجموع حقل التواصل ومن ممارسات العاملين فيه. ومن السابق لأوانه تحديد الآثار الناجمة عن هذا الإدماج، لكن من المؤكد أن يكون من الأهمية بمكان؛ لأن الأدب هو المستفيد الوحيد، حتى الآن، من هذا النوع من الشرعنة.

ومهما يكن، يبدو واضحاً أن ليس في وسع *التاريخ الأدبي*

في حدود سعيه إلى الإقرار بأهمية الأدب في الفضاء الاجتماعي، أن يتنكر لمجموع الممارسات الثقافية التي يستخدمها العاملون في هذا الفضاء. إن ممارسة *التاريخ الأدبي* تقتضي انفتاحاً على الثقافة بصيغة الجمع (*ميشل دي سيرتو*).

- مقاربة من زاوية التأثير:

تعد المقاربة من زاوية التأثير، منذ سنوات العشرين، إحدى النقاط المشتركة في دراسة العلاقات القائمة بين الأدب والسينما، وتنتظم الخطابات في هذا الموضوع حول قطبين متناقضين تجعل القطب الأول من السينما عاملاً من عوامل تفكك العقلانية الديكارتية و«آلة أوهام» قابلة لأن تعمل كآلة حرب ضداً على المعايير الأدبية[26]. وطبعاً فالمقصود هنا، في المقام الأول، هو الشعر، بل والعقلية السوريالية[27]، عموماً. ويرى المحور الثاني في السينما عاملاً للموضوعية يفضي إلى تنام جوهري في الوهم المرجعي، ويشكل هذا، كما هو معلوم، موضوع الأطروحة التي دافع عنها *س. ل. إدموند ماني* (C. Edmond Magny) حول «العصر الذهبي للرواية الأمريكية». والعناصر اللافتة للانتباه هنا، والمقدمة بوصفها «محاكاة واعية أو غير واعية لقالب الفيلم». هي أساساً، عناصر للصور الأسلوبية (Catch-Phrase) والإيجاز - الحذف، وبصفة خاصة الرؤية الخارجية (Extériorité) من المنظور الذي يؤسس أدباً

سلوكياً أو بيهافيوريسياً[28]. وإذا سلمنا بهذه التحليلات، بنصها وفصها، نجدها تسعى إلى تحقيب للأدب مبني على منهج القطيعة: سيكون هناك أدب ما قبل سينمائي، وأدب ما بعد سينمائي. وعلى العكس من ذلك تقدم تحليلات أخرى الأمور من زاوية التوالد (Filiation)؛ فقد سعى بيير كيزنوي (P. Quesnoy)، انطلاقاً من فكرة أن السينما بما هي فن «للحركة وللرؤية، هي الأداة التعبيرية التي كان يُفتش عنها عصرنا منذ أمد بعيد» سعى إلى إبراز تشكل وتطور أدب انطلاقاً من ذينك المؤشرين: أدب يقترح تسميته ما قبل سينمائي (Précineatique)، وبإعادة قراءته *للتاريخ الأدبي*، ضمن هذا المنظور اكتشف *كيزنوي* أن الرومانسيين قد أعربوا، سلفاً، عن انشغال بالغ بالبعد البصري (Visualisme)، وزاد عليه نيرفال (Nerval) انشغالاً بالحركة والتكثيف (Condensation) عند *رامبو* (Rumbaud). كما أن إنتاج بروست (Proust) برمته يعطي انطباعاً على أنه فيلم. ويدخل في عداد هؤلاء شريحة من الكتاب أمثال *كلوديل* (Claudel) *وهوسمان* (Hyysmans) *وجويس* (Juyce) *وطوماس هاردي* (Thomas Hardy) *وراموز* (Ramuz) *وسوندارس* (Cendrars)، وكثيراً ما شُجبت سذاجة المقاربة الغائية (Téléologique) *للتاريخ الأدبي* (والتي تجعل من السينما هدفاً للتطور المغيأ)، وذلك لم يحل دون تشديد تلك الأعمال على مسألة جوهرية بالنسبة لمقصدنا؛ أي «وجود بنيات ذهنية مشتركة بين السينما وبين الأدب»[30]. وهي بنيات ليست

مميزة أبداً لتيار معين، بل إنها توجد في الأعمال الأدبية على مر العصور. من ثم يبين *بول دليكليز* (P. Delyglise) كيفية إمكانية القيام بتحليل فيلمي للنشيد الأول من ديوان (L'enéide)[31]. كما ينبه كتاب آخرون، في الأخير، إلى إمكانية «قلب القضية التقليدية»[32]، ودعم فكرة أن الرواية ليست هي التي تجسد مسبقاً (Préfigure) السينما، بقدر ما أن السينما هي التي تتدرج شيئاً فشيئاً، داخل تقليد، إن لم يكن روائياً فسردياً على الأقل. وهذا هو موقف ماري كلير روبارس (Marie Claire Ropars) في كتاب يعمل عنوانه، سلفاً، على اختزال برنامج برمته: «من الأدب إلى السينما»، ويمكن صياغته على النحو التالي: إن اللقاءات التي سعت السينما لتنظيمها حول الأدب [...] هي التي أتاحت لها تطوير لغتها الخاصة»[33].

ولا سبيل، طبعاً، إلى الحسم بين مختلف هذه المنظورات التي تشكل، بالإضافة إلى ما سبق - وباعتراف متبنيها - اختيارات جمالية بقدر ما هي نظرية، لكن حقيق بنا الاعتراف بهشاشة المقاربة من زاوية التأثير. فهل يدل ذلك على أن *التاريخ الأدبي* غير معني بهذه القضية؟ لا نعتقد ذلك؛ من وجهة أولى لأنه من المهم *للتاريخ الأدبي* فهم «الفكرة المكونة» عن هذه المسألة: ويتعلق الأمر، حينئذ، لا «بتحليل مكونات التأثير المذكور - إذا ما افترضنا وجوده - بل بدراسة التقلبات التي يخضع لها

المفهوم نفسه»، لاسيما «في ذهن الكتاب»[34]، ومن جهة ثانية لأنه من الممكن تناول المشكل من زوايا أخرى.

ويشكل كتاب «السينما شاهدة على المتخيل في الرواية الفرنسية المعاصرة: الكتابة المرئية وتحول ثقافة» لـ *جان ماري كليرك* (J. M. Clerc) مرحلة هامة في تحديد الإشكال، وتموضع *جان ماري كليرك* بدقة عملها بالقياس إلى المقاربة من زاوية التأثير فتقول: «لا يتعلق الأمر بالنسبة لي في المقابلة بين شكلين من أشكال الفن، بل بالبقاء في مجال المكتوب وبحث الكيفية التي يُقر بها (المكتوب) مشهدية خاصة بالتكنولوجيات الخاصة».

وفي موضع آخر توضح النقطة الأخيرة: «ألم يكن لقيام تكنولوجيات الصورة بتحويل طبيعة المرئي ووظيفته في مجتمعنا وثقافتنا أي صدى على الكيفية التي نموضع بها الإنسان نفسه بالقياس إلى العالم والتعبير عن علاقاته بالواقع وبالمتخيل في الوقت نفسه؟ تلكم هي القضية الأساسية التي يبدو أنها أساس مشكل العلاقات القائمة بين السينما وبين الرواية».

ولنستشهد أخيراً بمقتطف من استنتاجها الذي يلخص مقصدها العام:

تتمثل «المقاربة للسينما والأدب في جرد للوسائل التي تمتلكها الكتابة للتعبير عن هذه المشهدية المختلفة جذرياً عن المشهدية التي أسست جمالية الرواية الواقعية»[35]. إن الأهمية

القصوى التي ينطوي عليها موقف ج. م. كليرك هو القطيعة جذرياً مع فكرة علاقة مباشرة بين وسائل الإعلام وبين الأدب. هكذا أصبحت العلاقة مصوغة إعلامياً (Médiatisée) بشكل مزدوج: أولاً من خلال التحسينات المرئية الناتجة عن التحولات التكنولوجية، وثانياً من خلال الكتابة نفسها. ومع ذلك فإن هذا الموقف لا يحل جميع الصعوبات؛ فمن الممكن القول إنه على نحو ما يرفض المشكل بجسارة عبر إحلاله علاقة التطور التكنولوجي الرؤيوي للعالم محل عملية التأثير في علاقة وسائل الإعلام بالأدب. لكن ألا يعد هذا الموقف أيضاً موقفاً مختزلاً – ولو مع وجود ضمانة والتر بنجمان – (Walter BenJamin)[35]، لأنه يطرح مشكل التكنولوجيا على بساط بحث التحديد المطلق؟ ولنقتصر على مثال واحد: تتمثل إحدى أطروحات ج. م. *كليرك* في أن التوسع المذهل للبث الأيقوني المرتبط بظهور وسيلة الإعلام الجديدة متمثلة في التلفزيون والمتسللة إلى المعيش اليومي في البيوت قد تسبب منذ سنوات الخمسين في أزمة مرجعية، وفي إحباط نفسي، وفي خلط بين الواقع والخيال الموجود في أعمال الروائيين الجدد (ألان روب كَرييه A. R. Grillet)، كلود سيمون (C. Simon)، ومع ذلك أليس من الممكن اعتقاد أن عملية تقويض المرجعية (Déréferentiation) لم يتسبب فيها التلفزيون، بقدر ما تسبب فيها تحول كلي للفضاء الاجتماعي، أو لنقل بشكل أدق، انحلال (خلقي)، مثلما أوضح ذلك هابرماز (Habermas) في كتابه

«أزمات المؤسسات»، وجان فرانسوا ليوطار (Jean François Lyoterd) في كتابه «اختفاء كبرى المحكيات المشرَّعة»، وجان بوديار (Jean Beaudillard) في كتابه «نهاية المجتمعي»[37]. والواقع أننا نشهد نهاية «نظام رمزي» (Régime Symolique) (نظام يسعى ر. *بيلور* R. Bellour، تحديداً، لوصفه من منظور التحليل النفسي انطلاقاً من تأمل الرواية في القرن التاسع عشر، والسينما الأمريكية[38]. واستبداله بنظام آخر (يبقى وصفه أمراً أساسياً)[39]، على اعتبار أن الأدب ووسائل الإعلام ليسا سوى مقياسين من مقاييس أخرى داخل النشاط الأمريكي الجماعي الواسع.

- مقاربة من زاوية الخصوصية:

بداهة، إن ممارسة *التاريخ الأدبي* تقتضي أن يوجد داخل حقل التواصل، موضوع خاص وقابل للعزل يسمى «الأدب». لكن ينبغي الحذر من البدهيات؛ لأنه يُكشف، بمجرد ما يتم الإقرار باستحالة الرضى عن تحديد حدسي معين (من قبيل أن الأدب هو خلاصة الطبائع والأهواء والصراعات الأخلاقية، وأن السينما هي النشاط والحركة وظواهر موصولة بفضاء زمني[40]، وبمجرد التحقق من إخفاق كل محاولة للتخصيص (Caractérisation) محايثة بشكل صارم (La literaturmost)، أو من العبقرية السينمائية (Cinegenie)

للشكلانيين الروس[41]، وكذا من حدود المقاربة الظاهرية[42]، يكتشف أن مفهوم الخاصية (Spécifité) مفهوم متغير للغاية بالأساس، وتبعاً لمحور التحليل المفضل. فلئن كان الأدب يبدو من منظور (الباحث) الاقتصادي أقرب إلى السينما منه إلى التلفزيون – لأن الأدب والسينما مرهونان بنفس المنطق التجاري الثقافي، بينما التلفزيون منوط بمنطق الدفق (Flot) – فإن السينما والتلفزيون – من منظور الباحث السيميولوجي – يشكلان، في مواجهة الأدب، وعلى العكس من ذلك مجموعاً لغوياً واحداً (تقابل اللغة السمعية – البصرية مع اللغة الطبيعية). وسوف يقوم (الباحث) الجمالي من جهته بتقطيع آخر من خلال وصله بين الأدب وبين الإنتاجات السمعية – البصرية التي يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من الفضاء الفني ومقابلتها بالإنتاجات اللسانية والسينماتوغرافية التي لا يُعترف لها بهذه الخاصية (محادثات يومية، مقالات صحفية، روبورتاجات، نشرات متلفزة).

ويترتب عن هذه الملاحظات ثلاث نتائج:

- النتيجة الأولى: لن تقوم *للتاريخ الأدبي* ذي الطموح العلمي قائمة ما لم يكن مبحثاً معرفياً منظماً (Disciplinaire)؛ إذ وحدها المقاربة المبحثية المعرفية المنظمة هي التي تتيح بناء موضوع نظري متماسك للأدب. وفي غياب مقاربة من هذا القبيل يظل البحث حبيس بناء متخيل يعمل ضمن فضاء

اجتماعي يعيش داخله الباحث حتى لو أمكن – طبعاً – للأدب، بما هو موضوع اجتماعي متخيل، أن يبنى، هو نفسه كموضوع نظري. إن كل علم ينهض على أساس بناء موضوعه: وإن *التاريخ الأدبي*، في حدود طموحه إلى أن يتأسس علماء لا يحيد عن هذه القاعدة.

– النتيجة الثانية: وهي وثيقة الصلة بالنتيجة الأولى، فلئن كان وجود *التاريخ الأدبي* رهيناً، في الواقع، بأن يصبح مبحثاً معرفياً منظماً، فهذا يدل على ضرورة أن يكون هناك تعدد في *التواريخ الأدبية* وكذا في الأهداف المبحثية المعرفية المنظمة. ومع ذلك، فهذا لا يدل على أن تكتب هذه *التواريخ الأدبية* في معزل بعضها عن بعض. ويبدو على النقيض من ذلك، أنه سوف تتحقق مكاسب جمة للمباحث المعرفية المنظمة المتداخلة (Interdisciplinaire) لأن التداخل المعرفي، كما هو معلوم، لا يتمثل في تذويب القدرات المبحثية المعرفية المنظمة بكل باحث في بحث جماعي قد يخلو، حينئذ، من أي انسجام، كما لا يتمثل في الجمع أو التقريب بين المقاربات المبحثية المعرفية المنظمة (ولا ندري تماماً إلى ماذا يمكن أن يفضي ذلك)، بل يتمثل في تفاعلها ومجابهة بعضها ببعض، بشكل يجعل كل مبحث معرفي يتواجد، باستمرار، متموضعاً في مفترق طرق المباحث المعرفية المنظمة الأخرى. ومن خلال إدراك كل مقاربة وفحصها

وحفزها سوف تجد نفسها قد اغتنت لمصلحة *التاريخ الأدبي* الكبرى في مجموعه.

- النتيجة الثالثة: إن التاريخ الأدبي لن يتمكن من بناء موضوعه بشكل معزول؛ ذلك أن تحديد الخاصية داخل أي محور مبحثي معرفي منظم، هو، على الدوام، تحديد مُقارَن. وعلى العموم، يبدو لزاماً؛ من أجل فهم أفضل لما يجري في فضاء الأدب، الاشتغال بموضوعات عديدة في الوقت نفسه: من جهة أولى، لأن الأبحاث المنجزة في موضوعات مختلفة يغتني باستمرار، ومن ثم تحدث انعكاسات وأصداء ممكنة للعمل على السينما، وكذا على دراسة الأدب، وعلى بعض المشكلات التي تبدو أوضح في فضاء السينما منها في الفضاء الأدبي بالخصوص، لاسيما كل ما يتعلق بالتحديدات المؤسساتية وبسيرورات تموضع المتقبلين، وبالظواهر التقديسية[44]، ومن جهة أخرى، نوفر لأنفسنا، بفعل اشتغالنا بمواد متعددة إمكانية مساءلة المبحث المعرفي نفسه، كما نوفر الإثباتات والإحقاقات المكتسبة انطلاقاً من موضوع يمكن أن يعاد النظر فيه من منظور موضوع آخر. زد علر ذلك أن *التاريخ الأدبي* يجد نفسه في مواجهة عدد من المشكلات التي تتطلب، فوراً، مقاربة متعددة المباحث لمواد عديدة. وهذا حال مشكلة الأنواع (الأدبية) التي لا يمكن معالجتها، على نحو مفيد – كما أوضح ذلك جيداً إتيان فوزوليي (Etienne

Fuzellier) سوى بتبني منظور يكون، في الوقت نفسه، وظيفياً (حيث يحدد النوع من خلال وظيفته: الإضحاك (بالنسبة للكوميديا)، الإشراك في المغامرة (بالنسبة للملحمة)، الإقناع (بالنسبة للخطابة)، ومقارنياً: مقارنة الفعالية الآلية للغات. وعلى هذا النحو ينشأ جدل مستمر بين التفكير في الأنواع وبين التفكير في الخطابات التي تعبر عنها.

«يمكن لجدلية البحث (...) أن تسمر تارة بمقام الخطاب الأدبي السينماتوغرافي إلى مقام السمات الجوهرية للبلاغة، وتارة أخرى أن تنزل بالمقتضيات اللازمة للفن الخطابي إلى مستوى الأشكال التي يستخدمها - تبعاً لطبيعته - في كل لغة على حدة»[45].

وينطبق الشيء نفسه على مجموعة من القضايا برمتها (اشتغال المحكي[46]، اشتغال الخطاب[47]، مفهوما التبئير ووجهة النظر[48]، وصنعة الكتابة...)[49]، التي تجتاز وضعاً شبيهاً بوضع اللغات»،[50] ويحيل الباحث، بالضرورة، على «بناء نسق أدبي». من ثم فإن المرور من الأدب إلى السينما والعكس، يعني، بالأساس، تبني أدوات لتفعيل مفهوم[51]. وهكذا فإن مقاربة المشكل من زاوية الخصوصية يعني، كذلك التساؤل عما هو مشترك؛ بين مختلف المواد قيد البحث.

وفي نهاية المطاف تزداد المواد التي تشكك من تلقاء نفسها،

في وجود حدود واضحة بين الفضاء الأدبي وبين فضاء وسائل الإعلام: كيف ندرس الفيلم – الروائي (Ciné-roman) متغيراته المختلفة (الفيلم المروي (Racontée)، الرواية المقتبسة من فيلم، الرواية المكتوبة على شاكلة فيلم، الرواية المصحوبة بمونتاج فوتوغرافي: سيناريو مزيف) دون العودة إلى السينما[52].

وكيف، مثلاً، نحلل حقاً، آثار جان كوكتو (J. Cocteau) وألان روب كَرييه، وماكريت دوراس (Marguerite Duras) دون أن نأخذ بالاعتبار، في الوقت نفسه، إنتاجاتهم الأدبية والسينماتوغرافية[53]؟ ما العمل إزاء الإخراجات المؤلفة بين المسرح والسينما؟ وعلى العموم، إزاء المهرجانات المعتمدة على وسائل الإعلام المتعددة (Multi-media). ثم هناك مشكل الإنتاجات اللسانية الجديدة المرتبطة رأساً بوسائل الإعلام. وهي في معظم الأحيان من نتاج كبار الكتاب: النصوص الداخلية (Intertitre)[*] التعليقات، الحوارات، السيناريوهات...[54]، دون الأخذ بعين الاعتبار مشكل الاقتباسات الذي سبق أن أثرناه، وكذا مشكل الأفلام الأدبية[55]، أو تلك التي تلعب لعبة المسرحة (Théatralité)[56].

وتُدين جميع هذه الإنتاجات تقطيع حقل التواصل إلى مواد متباينة بوضوح، وتطالب بمقاربة شمولية للوقائع الثقافية. وسوف نلاحظ، دون عناء يُذكر، في ختام هذا المسار الرابط

بين الأدب ووسائل الإعلام، فإن تحليلاتنا المختلفة تفضي، جميعهاً، إلى النتيجة نفسها: لا يمكن لممارسة التاريخ الأدبي أن تقف عند مجرد الممارسة، سواء كان ذلك على مستوى المواد قيد الدرس، وعلى مستوى المناهج المستخدمة، وحتى الوسائل المعبأة، كما لا يمكن *للتاريخ الأدبي* أن يستغني عما يجري في حقل وسائل الإعلام، لكن ثمة ما هو أكثر؛ إذ بمجرد ما تُشرع نافذة على التفكير في العلاقات القائمة بين وسائل الإعلام وبين الأدب إلا وهبت مظاهر اشتغال الفضاء الاجتماعي كلها مندفعة نحوها: أي نحو مجموع «نموذج ثقافي» يُطلب فهمه في أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية والسياسية والرمزية.

إن *التاريخ الأدبي* ليس مفصولاً عن تاريخ المجتمعات. وينبغي بذل كافة الوسائل للتنظير لهذه العلاقة، وتطور *التاريخ الأدبي* رهن بهذا الثمن.

بيبليوغرافيا

– تنبيه من المترجم:

بعد أن تركنا أغلب المراجع والمصادر مثبتة في لغاتها الأصلية في الهوامش، تعمدنا ترجمتها في بيبليوغرافيا المؤلف إفادة للقارئ والباحث في الموضوع على حد سواء.

– ف. ج. ألبير سميير (F.G. Albersmeor): «السيما واللغة والأدب: دراسة بيبلوغرافية»، ضمن مجلة: «دفاتر القرن»، (عدد خاص حول: «السينما والأدب» التي يديرها أ. كاردي (A. Garedier)، عدد 9، 1978.

– ج. بيش (J. Pazch): «الأدب والفيلم: بيبليوغرافيا خاصة»، ضمن مجلة «نظرية الفيلم»، عدد 19-20، عدد خاص، أبريل 1988، منشورات (Meks)، من ص 159 إلى 333.

– أ. بازان (A. Bazin) السينما والفنون الأخرى، منشورات (Cerf)، 1969.

– م. بيجا (M. Beja): مدخل إلى الفيلم الأدبي (الإنجليزية)، منشورات (Longman)، 1979.

– ج. بلوستون (J. Bluestone): روايات في فيلم (بالإنجليزية)، منشورات (John Press)، 1957.

– ج. م. كليرك (J.M. Clerc): السينما شاهدة على المتخيل في الرواية الفرنسية المعاصرة، الكتابة المرئية وتحولات ثقافة، منشورات (Peter lang)، 1984.

– نفسه: كتاب وسينما: من الكلمات إلى الصور، ومن الصور إلى الكلمات، الاقتباسات السينمائية الروائية، منشورات جامعة ميتز، 1985.

- ر. دوبراي (r. Debray): السلطة الثقافية في فرنسا، منشورات (Ramsay)، 1979، (Fahio)، 1986.

- أ. فوزيلي (Fuzellier): السينما والأدب، منشورات (Garzanti)، 1971.

- ف. جوست (F. Jost): عين الكاميرا بين الفيلم والرواية، منشورات (P.U.F)، 1987.

- س. ل. إدموند ماني (C.L., Edmond Many): عصر الرواية الأمريكية، منشورات (Seuil)، 1984.

- ج. بيش: الأدب والفيلم، (الألمانية)، منشورات (J. B. Metzler)، 1970.

- نفسه: النص المقطع، منشورات (P.U.F)، 1981.

- ج. أوريتيا (J. Wrrutia): الصورة الأدبية، (بالإسبانية)، منشورات (Alfam)، 1984.

- ف. فانوي: (F. Vanoye): السرد المكتوب - السرد الفيلمي، منشورات (C.E.D.I.C)، 1979.

- أ. وأ. فيرمو (A et O. Vurmaux): السينما الروائية، منشورات (E. dilig)، 1981.

- نفسه: السورياليون والسينما، منشورات (Soghers)، 1976.

كما نشير إلى مجلة:

«دفاتر السيناريو» (Les cahiers du Scénario)، منشورات جامعة بروكسيل الخاصة.

الهوامش

1) C.F. Balle et G. Eymery, *Les nouveaux Medias*, P.U.F. coll,: "Que Sais-je?", 1984.

2) "La Révolution des medias:; dossiers et documents, *Le Monde*, october 1984. N. Mcluhan "Understanding Media", Me Graw-hill Book Company, 1964.

- J. Cazeneuve, "La Société de l;ubiquité", *Communication et diffusion*, Denoel-Gonthier, 1972.

- A Ducrocq, *Vers une Société de communication*, Hachette, 1981.

3) A. et M. Mattelart, *Penser les Medias*, La Découverts, 1986.

4) انظر حول هذه المشاكل ملحق «التواصل» في صحيفة «Le Monde) بعنوان: «Les forteresses de la mémoire»، ع. 26-27، أكتوبر 1986 . ويمكن الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن تعريفه كراء منتوج لـ: (I.N.A) من أجل عرضه في الحقل الجامعي (أي من أجل عملية عرض محض للعموم)، كانت تكلف في عام 1981 ما ثمنه 1050 فرنكاً مقابل ربع ساعة من العرض.

5) J. Goody, "La raison graphiqu", "La domestication de la pensée sauvage", éd., de Minuit, 1979, et "Les chemins du Savoir oral", in *Critique*, nº 394, mars 1980, p.p. 189-196.

6) انظر حول المنطق التجاري لعلوم التواصل الجديدة كتاب: L'industrialisation de l'audiovisuel، لـ (B. Miege)، وب. باجون (P. Oajon)، وج. م. شلوم (J.M. Shalaum)، 1986.

7) M. Marie, "Description/ Analyse (Propostion méthodologique pour la déscription des textes filmiques), in *ça, Cinéma*, numéro spécial "Ch, Metz", nº 7-8, 1975, p.p. 129-155.

8) R. Bellour, *Le texte internationale*, p. 78.

9) Sur ce point cf., Adudiovisuel en enseignement du Françcais", *Langue Françcaise*, nº024, décembre, 1974.

10) R. Debray, *Le Prouvoir intellectuel en France*, Iére edition, Ramsy 1979. Nous citions a partir de l'édition Folio 1986, p. 123.

11) A, Brincourt, "La télévision: un musée imaginaire de la littérature", *La nouvelle Revue Françcaise*, "L'image, ses pouvoirs, ses limites, son role", octobre, 1971, nº226.

وقد قام كلود بيلي (Claude Beylie) بإحصاء لمجموع الاقتباسات السينماتوغرافية لأعمال الكُتاب الفرنسيين في مقال له بعنوان: «مائة كاتب فرنسي على الشاشة»، مجلة «سينما»، ع. 70، ص 148-149. ونقرأ أيضاً حول مشكلة الاقتباس لجان ماري كليرك (J. M. Clerc)، «الكاتب والسينما من الكلمات إلى الصور، ومن الصور إلى الكلمات، الاقتباسات والسينما الروائية، منشورات جامعة ميتز(Metz)، 1985. إلا أن البيبليوغرافيا الأنكلوساكسونية هي أهم ما أُنجز في الموضوع كما يشير إلى ذلك ج.م. كليرك نفسه. ولنذكر، على سبيل المثال، عمل ج. بيلتسون (Bluestone): روايات في أفلام، منشورات جون هوبكنز (John Hopikins)، 1957، وكذلك م. بيجا (M. Beja)، الفيلم والأدب: مقدمة، منشورات لونكمان (Longman)، 1979.

12) «في وسعنا ذلك، وبالتالي ينبغي أن نكون أوفياء» كما يقول إيريك رومر (Eric Rohmer) في مقال له بعنوان: «درس في الإخفاق»، مجلة «دفاتر السينما»، ع. 67، 1957.

13) يقول د. بوسينو (R. Boussinot): «إن القاعدة الأولى في هذا الاختصاص هي إنجاز عمل فني». انظر: الموسوعة السينمائية، منشورات (Bordas)، مقال «الاقتباس».

14) Jorge Urritia, Imago litterae, ciné, littérature, Alafar, 1984, p. 10.

15) كان أول من جرد للمسرحيات التي أعدت للتلفزيون الفرنسي قد أنجزه برانكور (A. Brincourt) ضمن مائدة مستديرة بعنوان: «التلفزيون والتزاماته» سنة 1960، ويوجد ملحق لهذه المسرحيات في معجم التلفزيون (Larousse) (Dictionnaire de la Télévision). وبعيداً عن الاقتباسات المحولة إلى أفلام، والإخراجات المعدة للتلفزيون أو البث، تعمل مؤسسات عديدة (La médiatheque du Centre de bourges, l'Institut d'études théatrales de l'Université de Paris III)، أو مجموعات بحث، على تسجيل وأرشفة أهم الإخراجات في السنة على أشرطة الفيديو. أما فيما يتعلق بالحكايات الخرافية، فنحيل، بالطبع، على سلسلة (Les conteurs) التي قام بإنتاجها التلفزيون الفرنسي. لكن توجد أيضاً وثائق من طبيعة إثنوغرافية (في متحف الإنسان، ومتحف الفنون والتقاليد الشعبية)، ومن جهة أخرى تتضاعف المراكز والعمليات التي تستهدف صراحة إنقاذ تراث من هذا النوع في الأقاليم الفرنسية، وكذا في البلدان المعنية مباشرة بالأدب الشفاهي.

16) Fausto Colombo, "Gli archivi imperfetti", Memoria Social et Cultura elttronicia, Vitae pensiero, 1986.

17) Regis Febray, o[., cit., p. 193-194.

والعنوان الدال للمقطع هو: «مبادئ من أجل تاريخ أدبي».

18) "Whether film was an artform or not", Kuleshov on Film, writings of Lec. Kuleshov, Translated by R. Levaco unu of California, Press, 1974, p. 186.

19) Citons, a titre d'exemple: "Art ot the Cinema",)Kuleshov, Film als Junst), (R. Ambein theory of the film, Character and Growth of new art), Bela Balazs, la revue: L'art cinématographique, etc.

20) لا شك أن الأمور قد أخذت طريقها نحو التغيير، إذ يستهدف بوضوح

تنظيم ميشيل ميتراني (Michel Mitrani) لمهرجان دولي للبرامج السمعية – البصرية جعل البرامج التلفزيونية تحظى بالاهتمام ذاته الذي تحظى به الأفلام السينمائية، وكذا التعريف بوجود أعمال ذات جودة عالية بالنسبة للتلفزيون، وهي جودة يمكن لـ (F.I.P.A) أن يضفي عليها شهرة واعترافاً جديدين مثلما صنع مهرجان «الفيلم» لفيليني (Fillini) وأنطنيوني (Antonioni) وبيركمان (Bergman). انظر صحيفة «Le Monde)، ملحق «Communication»، ع. 25-26 أكتوبر 1987.

21) يعتبر وجود متحف للإشهار دلالة متميزة على هذا التطور.

22) «ليس المسرح تواصلاً»، هكذا يصرح جورج لافودان (G. Lavaudan). ففي المسرح لا أرغب في تحقيق التواصل مما لا يترتب عنه عدم التواصل، بقدر ما أرغب في التواصل شعرياً، وهو شعر لا يتم بالضرورة عبر الكلام (Parole) فبوب ويلسون Bob Wilson• وكانتور (Kantor) شاعرين، والمسرح يرفض الثرثرة. مقابلة مع س. كودار (C. Godar) لجريدة « Le Monde»، 2 أكتوبر، 1987.

23) R. Debray, op., cit., p. 136.

24) Michel de cerleau, *L'invention du quotidien*, 10/18,4, U.G.E., 2 Volumes, 1980.

25) نقصد هنا بالأساس الاعتراف الحديث للمؤسسة المدرسية والجامعية بالسينما والسمعي – البصري، بوصفها مواد أساسية للتدريس: خلق شعب اختيارية كاختيار السينما في المعاهد، واختيار بحث الإجازة في السينما والسمعي – البصري في الجامعة، وكذا إدراج هذه المواد ضمن البرامج المدرسية.

26) «هيا، إذاً، إلى السينما مادامت الفن الوحيد الذي لم يُدرج أبداً في

عداد الفنون الكلاسيكية، وأعني بالفن الكلاسيكي حساً باطنياً بالواقع الذي يقبل، لقاء الضمانة الزمنية التي تدغدغ مشاعره، يتحمل تهذيب العقل وأجهزته التقويمية ومشداته الجبسية وأقنعته الواقية ضد الغاز والذي يستجيب تماماً لمتطلبات الإنسان الأكثر عرضة للاحتقار، أي لأشقى إنسان عرفته، وأعني به الإنسان الكلاسيكي». (ب. فوندان).

Trois scénarit- cinépoéme, 1928.

27) Cf. “Surréalisme et cinéma”, “Etude cinématographiques”, nº 38-39-40-42, 1965, A. Virmaux, *Les Suréalistes et le cinéma*, Seghers, 1967.

28) Claude - Edmond Magny, *L’age du moment américainm,* Seuil, 1948.

ونتابع هنا عن كتب التحليل الذي اقترحه ج. م. كليرك في مقاله: «الكتاب الفرنسيون في مواجهة السينما من سنة 1925 إلى 1965؛ لمحة تاريخية حول مفهوم التأثير في السينما»، ضمن كتاب:

“Proceding of the IXth congress of international com[arative litterature association vol., 3, litterature and other arts, 1981, p, 303-307.

29) Pierre F. Quesnoy, “Littérature et cinéma, A. Colin, Coll., U 2, 1970, p. 12.

30) M-Ci. Ropars, *De la littéature et cinéma*, A. Colin, Coll., U 2, 1970, p. 12.

31) Paul Legise, ‘Une Oeuvre de Précinéma”, L’Éneide: Essai d’analyse filmique du premier chant”, Debresse, 1958.

وضمن المنظور نفسه انظر:

Précinéma et analyse filmique, in: Cinéma et littérature, cahiers pédagogiques pour les enseignements du second degré, nº0 26, mars, 1961.

32) A. Bazin, “Qu\est-ce que le cinéma?”, Tome 2, cinéma et les autre arts”, Cerf 1969, “Pour un cinéma impur”.

«الواقع أن عصر الرواية الأمريكية لا يكمن في عصر السينما، بقدر ما يكمن في رؤية معينة للعالم وهي رؤية اغتنت، بلا شك، بفضل علاقات الإنسان بالحضارة التقنية. بيد أن السينما نفسها بوصفها ثمرة من ثمرات هذه الحضارة كانت أقل تأثراً من الرواية، وذلك رغم الشهادة التي يدلي بها المخرج لصالح الروائي». (نفسه، ص 16).

33) Mari-Claire Repars, De la littérature au cinéma, éd., cit., p. 8.

34) J.M. Clerc, Art, cité, respectivenment, p.p. 303, 307.

35) J.M. Clerc, “Le cinéma témoin de l’imagination, dnas le roman franCais contemporain”, Ecriture du visuel et transformation d’une culture, Peterlang, 1984.

وتوجد المقاطع المستشهد بها، على التوالي، في ص 8، 11، 467.

36) وهو فضاء مشترك منذ والتر بنجمان عبر إضفاء تحولات العمل الفني على تطورات «إنتاجية التقنية»، ج. م. كليرك، مقال مذكور، ص 303.

37) J. Habermas, L’espace public, Payot, 1987' J.F. Lytoard, *La condition post-moderne*, éd. de Minuit 1979; J. Baudrillart, *A L’ombre des Majorités silencieuses*, Gontiers 1982.

38) تنهض أطروحة رايمون بيلور على كون السينما الأمريكية قد تبنت موضوع تحديد «الإرث الروائي الضخم للقرن التاسع عشر»، وكلاهما (السينما الأمريكية والإرث الروائي) مؤسس على «مجموعة عناصر منظمة» متوقفة على علاقات التفاوت النرجسي بين الرجل والمرأة، الذي ينظم علاقات الرغبة لدى الجنسين، بدءاً بالقرن الثامن عشر وعلى امتداد القرن التاسع عشر الذي ودعناه. ضمن كتاب: تحليل الفيلم (Analyse du film)، منشورات (Fatraos)، 1979.

انظر أيضاً مقدمة عمل ر. بيلور بجرأيه، والذي حرره ضمن منشورات

(Flammarion) حول موضوع: السينما الأمريكية»، 1980، وكذا مقاله «Unjour... la castration»، ضمن العدد الخاص بألكساندر دوما (Alexandre Dumas)، منشورات (L'arc)، ع. 71، 1978.

39) سعينا إلى تبيان نتائج هذا التغير بخصوص الفضاء السينماتوغرافي في مقالنا: «من المتفرج النفعي إلى متفرج جديد» (Du spectateur fonctionnalisant au nouveau spectateur)، ضمن مجلة «Iris»، والسينما والمحكي 2.

40) اقتبسنا مصطلحات هذه التحديدات من ماكس جاكوب (Max Jacob)، وجورج دوهاميل (G. Duhamel) وجيرمان ديلاك (German Dulac)، بيد أننا نعثر على تحديدات أخرى كثيرة مماثلة لدى كتاب ومخرجين آخرين.

41) حول الشكلانيين الروس والأدب والسينما انظر فيكتور كلوفسكي (V. Chkloveski): «الأدب والسينما»، برلين 1923، وبوريس إيخنباوم (B. Eichenbaum): «الأدب والفيلم»، 1924، وقد أعيد نشره جزئياً في مجلة «CA. Cinéma»، ع. 4، مايو 1974.

وانظر أيضاً كارزانتي: الشكلانيون الروس والسينما (Iformasti russi nel cinema)، 1971، والعدد 220-221، من مجلة: «دفاتر السينما» حول «روسيا في سنوات العشرين»، مايو – يونيو، 1970.

42) يمكن ذكر بعض ممثلي هذه المقاربة من أمثال ليريتر (leirens)، لفاي (Laffay)، ميثري (Mitry)، ميتز الأول (Le premier Metz).

43) انظر حول هذه التمييزات ب. فليشي (P. Fleichy) في كتابه: صناعات المتخيل (Les industries de l'imaginaire)، منشورات كرونويل الجامعية، 1980.

44) الذي أوحى لنا بهذه النقطة الأخيرة هو ألان فيالا (A. Viala)، وذلك أثناء المناقشة التي أعقبت تدخلنا في ندوة «التاريخ الأدبي اليوم»، جامعة السوربون، (E.N.S)، بتاريخ 02-23 مارس 1987.

45) Etienne Fuzellier, Cinéma et littérature, Cert., 1964, p. 308.

46) من بين ما يمكن قراءته حول هذه النقطة:

F. Vanoye, Récit écrit, récit filmique, C.E.D.I.C., 1979, et André Gardies, *Approche du récit filmique*, Albators, 1980.

47) ليست فكرة وجود الخطاب في النصوص باللغة الطبيعية وفي الفيلم فكرة جديدة؛ فقد اقترحت سيما من قبل ب. إيخنباوم (B. Eikhenbaum) في مقاله: «Probléme de Ciné-Stylistique»، ترجم إلى الفرنسية ضمن ع. 220-221، من مجلة: «دفاتر السينما». كما استثمرت الفكرة، بعد ذلك، من منظور سينمائي من قبل كاروني (E. Garroni) في كتابه: «Progettiodi semiotica»، باري (Bari)، 1972. ومؤخراً أضفى ميشل كولان (Michel Colin) على الفكرة متانة وملاءمة جديدة بفضل أدوات الدلالة التوليدية. انظر: اللغة، الفيلم، الخطاب، مقدمة لسيميولوجيا توليدية للفيلم، منشورات Klieneksteck، 1985.

48) أحدث كتاب ظهر في الموضوع هو كتاب ف. جوست (F. Jost): عين الكاميرا بين الفيلم والرواية، منشورات ليون الجامعية، 1978.

49) بحثت مسألة الكتابة في الأدب وفي السينما ضمن منظور ديريدي (نسبة إلى جاك ديدا الفيلسوف الفرنسي المعروف)، من قبل م. روبارس (M. Ropars) في كتابه: النص المقطع، منشورات (P.U.F)، 1989.

50) M-Ci Ropars, *Le texte divisé*, p. 90.

52) حول «السينما الروائية»، انظر ألان (Alain) وأوديت فيرمو (Odette

Virmaux)، السينما الروائية، منشورات (Ediilig)، وانظر أيضاً كتاب ج.م. كليرك المذكور: الكتب والسينما.

53) حول هؤلاء الكتاب انظر:

“Ecrivains et cinéma”, Cf. également sur A. Robbe Grillet, A. Gardies, *Le cinéma de Robbe Grillet: Essai sémiocritique*, Albortros, 1983, et sur Marguerite Duras; outre “Le texte divisé” déja cité, l’article M. M. Ci Robars: “Contretexte ou le jeu de voix chey Marguerite Duras”, *Reuve des sciences humaines*, 1986, 2, p.p 97-102 et celui de Domminique Noguez: “Les nidia Song de Marguerite Duras”, in *Cahiers du xx^éme^ siécle*, “Cinéma et littérature”, nº 9, 1987.

54) لنذكر على سبيل المثال بأن النصوص الداخلية (Intertitre) للفيلم الشهير «Cabiiria» لمخرجه ج. باسترون (J. Pstronne) (1914)، كتبت بقلم كابريل دانوزيو (Gabrile d’Qnnuzio). أما فيما يخص التعليقات والحوارات والسيناريوهات فهي من الكثرة ما يجعلنا لا ننتهي من تعداد جميع الكتاب الذي أنتجوا نصوصاً من هذا النوع. فقد حلل ج.م. كليرك بإسهاب إنتاجات مالرو (Malraux) وكوكتو (Cocteau) وجيونو (Giono) وسارتل (Sartre) وروب كريي (A. R. Grillet) وماركريت دوراس (انظر كتاب: كتاب وسينما). لكن قلة في الحقيقة، هم الكتاب المعاصرون الذين لم يدفعوا في فترة من فترات حياتهم للعمل لحساب السينما أو التلفزيون. ويوجد جدل كبير حول الوضع الذي ينبغي أن يحظى به السيناريو: أي كموضوع متحول (انظر ب. ب. بازوليني (P. P. Pasolini)، «السيناريو بما هو بنية تنزع نحو بنية أخرى»، دفاتر السينما «السيناريو باعتباره أدباً» (بالإنجليزية) «مدخل إلى (Twenty Best Film Play) 1959، ودج وينستون (D. G. Winston): «السيناريو باعتباره أدباً»، 1973، وي. مالكين (.Y Malkin): The screenplay as a new literary, its addinity to formm its affinity to the theatre play، وقد تأسست مجموعة بحث حول هذا

الموضوع بجامعة بروكسيل الخاص، ونشرت المجموعة دفاتر «السينما»، (العدد الأول)، صيف 1986.

55) في كتاب م. روباس، من الأدب إلى السينما، مادة خصبة عن هذه الأفلام.

56) حول الأفلام الأخرى لمارسيل بانيول (Marcel Pagnol) التي يعتبرها هو نفسه من نوع المسرح المحول إلى فيلم (انظر: Cinématurgie de Paris» ضمن: دفاتر السينما، ديسمبر، 1933)، ولنذكر أن ساشا كوينزي كان يقف على المسرح مهنئاً المثلين والتقنيين كلاً على حدة على ما أبدوه من قدرات ومهارات في فيلم «Le poison»، وكان يشدد على أن أهمية فيلمه مردها بالذات إلى كونه من طبيعة مسرحية.

❖) نصوص في مجرى فيلم صامت، (المترجم).



التناص النقدي

ليلى بيرون موزاي - البرازيل

ترجمة سعيد بن الهاني

تقديم:

لم يكن الأدب حصيلة عمل فردي معزول، بل كان دائما نتاج علاقات متشابكة ومتنوعة تنسجها الأجناس الأدبية على مر العصور، بما تحمله من أبعاد دلالية وثقافية جعلت النص الأدبي كما قال بارث: «نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله». ومن ثم لا يستطيع أي نص الانفلات من الوقوع في

"شرك" جدلية القراءة/ الكتابة التي تحدد إنتاجه النصي، وتلقيه النقدي. هل هو قلق التأثير كما عبر عن ذلك هرولد بلوم أم نزوع ثقافي ورؤيوي أصبح بمثابة القانون الطبيعي الذي لا مفر منه للكتابة/ القراءة، وطريقة من طرائق التفاعل بين الأجناس الأدبية والثقافات إما عبر التقليد أو التحقيق أو التحويل أو الخرق؟.

يقودنا هذا التصور إلى اعتبار التناص Intertextualité مغامرة جمالية، وإجراءً حواريًا يعتمد اللغة والخطاب بين ذوات وأنساق أدبية واجتماعية وثقافية؛ همها الأساسي اكتشاف مزيد من أسرار الأعمال الأدبية، مع ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات. وهكذا لم يخل الخطاب النقدي من هذه الظاهرة بملفوظاته وهواجس نقاده. ترى ما سر هذه الميطا–لغة التي يكتب بها النقاد (بارث بوتور بلانشو) نصوصهم؟ وبماذا يختلف التناص النقدي عن التناص الشعري؟، وما هي آليات هذا التناص النقدي وهو يطرح إشكاليات تتعلق بالحدود والملكية والأصل، مع ما يفترض ذلك من توزيع جديد للاستشهادات عند النقاد، بشكل يجعل الخطاب النقدي كتابة مشوشة مبدعة، وليست تكرارية بالضرورة؟. أسئلة حاولت الأستاذة الجامعية ليلى بيرون موازي Leyla Perrone Moisés (جامعة ساو باولو البرازيل) الإجابة عنها في هذه المقالة المنشورة بأشهر مجلة أدبية بفرنسا (الشعرية Poétique) عدد 27 لسنة 1976.

النص المترجم:

لاحظ باختين دائما في إطار تعريفه وتدريسه للرواية المتعددة الأصوات لـ/دوستويفسكي/ أن هذا النمط الجديد للرواية لا يمثل فقط إبداعا أجناسيا. بل «نمطاً من التفكير الفني الجديد تماماً»، و«نموذجاً فنياً ما للعالم خضعت فيه كثير من اللحظات الجوهرية للشكل الفني القديم لتحول جذري».

لا يمكن أن يخلو توجه الإنتاج الأدبي نحو البوليفونية والحوارية وتعددية المعنى، وتعددية النص من آثار نقدية. لقد وجد الناقد نفسه مضطرا أمام فقدان وحدة العمل وقراءته؛ إلى إعادة صياغة موقفه من الأعمال وموقفه كذلك من نشاطه الكتابي الخاص. وهكذا شيئاً فشيئاً بدأ الناقد يواجه إشكالية العلاقات بين مختلف الخطابات، وخاصة سؤال العلاقة بين خطابه الخاص وخطاب العمل.

فما يهمنا هنا، هو معرفة على أي مستوى فجر النقد هذا النموذج الفني الجديد، ماذا سيفعل به، ويفعل فيه. فالأمر يتعلق بالجواب عن السؤال التالي: على أي مستوى تختلف النزعة الحوارية (أو يمكنها) أن تختلف به عن النزعة الحوارية الشعرية؟ بعبارة أخرى، كيف ستكون الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الشعري؟ أو بالأحرى: هل يمكن أن يوجد تناص في هذا الخطاب الدائر بين النصوص والذي يسمى نقداً؟

مبدئياً، لقد كان النقد دائما تناصا، أما إذا وسعنا معنى هذا المصطلح، فسنجد أن الأمر يتعلق دائمًا بكتابة نص حول نص آخر. نص يحاور نصاً آخر، بل حتى في الحالة البسيطة جداً (حتماً الافتراضية مثلما الأشكال البسيطة). ثمة في الخطاب النقدي تقاطعاً بين نصين، النص المحلّل والنص المحلَّل.

يشتغل استعمال الشاهد - باعتباره واحداً من الإجراءات الأكثر كلاسيكية للنقد الأدبي- تناصا معينا «يعتبر الاستشهاد الأكثر حرفية - كما يلاحظ بوتور - في مستوى معين محاكاة ساخرة. يحوله مجرد اقتطاع معين، فالاختيار الذي أدرجه فيه، وتقطيعه (يمكن لناقدين أن يستشهدا بنفس المقطع عن طريق تثبيت حدوده بشكل مختلف) والتخفيفات التي أشغلها في الداخل، بإمكانها أن تعوض النحو الأصلي وبشكل طبيعي، وتعوض الطريقة التي أتناوله بها والمتضمنة في تعليقي».

لا يجب مع ذلك اختزال التناص في استعمال الشاهد أو الحواشي المرجعية لنقد الأصول. يتعلق الأمر إذن بتناص أولي، فما يهمنا هنا ليس مجرد إضافة نصوص ما، ولكن عمل امتصاص وتحويل النصوص الأخرى بواسطة نص (كريستيفا)، عمل لا يمكن أن يمارس في النقد التقليدي، كما سنحاول البرهنة على ذلك.

1 - حدود النص:

كي نجيب مؤقتا على السؤال المطروح في البداية، سنبدأ بملاحظات تجريبية. البدهية الأولى يعتبر فيها التناص النقدي مصرحا به، خاضعا بمعنى ما لقانون معين؛ بينما يكون التناص الشعري ربما ضمنياً tacite (وفي أغلب الأوقات هو كذلك).

يصرح الناقد (أو يعترف) بأنه يكتب حول عمل ما أو عدة أعمال فيظهر غالبا في العنوان نفسه للكتاب أو المقالة النقدية اسم المؤلف الوصي واسم العمل- الموضوع؛ بل يظهران كإحالتين صريحتين منذ بداية النص النقدي وفي خطابه نفسه وإشاراته.

يفترض التصريح ويتضمن خضوعاً ما، إذا كنت بنية الخطاب الشعري تشمل تلك النصوص الأجنبية التي تقطنه، فإن بنية الخطاب النقدي التقليدي على العكس من ذلك يشملها ذلك النص الاستقرائي Inducteur الذي يصوغها ويضعها في وضعية التتابع والتتالي.

تقدم هذه الإيعازات Ces injonctions تماثلاً معيناً مع قانوني التصريح والملاءمة اللذين يتحكمان في الدائرة الاقتصادية. تنبثق هذه القوانين من العقد الاجتماعي الذي يتضمن واجبات التماهي وقوانين الملكية. يعتبر التصريح النقدي نوعا من التصريح القابل للإسناد: هوية، محل السكنى، مهنة. انطلاقا من هنا تتحدد قوانين التملك. الناقد هو الشخص الذي يدخل إلى ممتلكات الغير ويتملك حق الانتفاع لفترة زمنية

معينة مع ما يفترض ذلك من احترام لبعض القواعد التي تعتبر الأكثر أولوية فيها: كالاعتراف بحدود الملكية وقوانين المالك وواجبات غير- المالك.

يتجول الكاتب والحالة هذه في كل أراضي الأدب بعبثية ليست مسموحة للناقد: لا يصرح بشيء بإمكانه أن يتحاور مع كتاب آخرين دون أن يناديهم باسمهم، يستعمل أملاك الآخرين فيوجه غمزاته إلى القارئ الذي لا يفرض عليه ما يطلبه من الناقد: وهو أن يحدد بوضوح كبير عمن وعن ماذا يتحدث.

كل ذلك يذكرنا بأن العقد الأدبي للكاتب ليس هو نفسه عند الناقد؛ فالعلاقات بين المؤلفين هي علاقة مساواة، أما العلاقات بين المؤلف والناقد فتتضمن الخضوع.

تشتغل النزعة الحوارية الشعرية بمصطلحات المساواة، تتموقع مختلف النصوص في نفس المستوى؛ كما تشتغل النزعة الحوارية النقدية بمصطلحات التراتبية. يجد النصان نفسيهما في مستويات مختلفة. فالـ"مستوى" هنا محال عليه بالنسبة لوضعية تتعلق بذات التلفظ، والتي تصوغ الملفوظ بكامله. لنتذكر هنا كيف أن وضعية هذه الذات Sujet تتعلق بتوقع واعتراف اجتماعيين.

تقليدياً، تعتبر وضعية المتلفظ مشفرة، ومراقبة بواسطة مؤسسات الأجناس الأدبية. لكن وانطلاقا من نهاية القرن 19 امحت الحدود بين هذه الأجناس إلى حد أن عدداً من الأصوات

في القرن 20 ارتفعت –وهي متنوعة جدا كمصدر وكهدف– ضدا على المفهوم نفسه للجنس.

رغم أن الحدود بين الأجناس تزداد ضبابية (لا نطلب من الأعمال أبدا الانطواء على نفسها)، يبقى الحد الفاصل بين العمل الشعري والعمل النقدي مع ذلك ثابتا إلى يومنا هذا. يظل النقد أدباً – موازياً، بل نقول عنه أدبا منبوذا Un paria-littérature.

يحتج بعض الأدباء على هذه الحدود: بلانشو، بارث، بوتور، لكن إذا كان هذا الاحتجاج يطرح مشاكل على كل من يريد تصنيف هؤلاء الكتاب (وهي مشاكل أكثر ملموسية عند هؤلاء الكتاب أنفسهم عندما يتعلق الأمر بفرض ممارستهم)، والسبب الحقيقي يكمن في أن الحدود بين النقد والشعر تبقى قائمة، كتوقع اجتماعي (مؤسساتي) تجاه الأدب.

يبرر /بلانشو/ غموض ممارسته بواسطة التأكيد التالي: «لا ينسب الكتاب أبدا إلى جنس ما، كل كتاب يقوم على الأدب الوحيد، كما لو أن هذا الأخير يقبض مسبقا، في عموميته على الأسرار والصيغ التي تسمح لوحدها بأن تمنح لما هو مكتوب حقيقة الكتاب».

أما بالنسبة لـ/ بارث/ «الكتابة (خلال مدة طويلة من الزمن) بحث عن اكتشاف اللغة الكبرى تلك التي تعتبر هي شكل كل اللغات الأخرى».

من المفهوم إذن أن هذه الأعمال تقصي كل علامة تجنيسية. أما بوتور/Butor/ من جهته، فقد صرح أن «كلاً من النقد والإبداع ينكشفان كمظهرين اثنين لنفس النشاط، ويختفي تعارضهما إلى جنسين مختلفين لصالح تنظيم أشكال جديدة».

يؤثر فعل الاعتراف أو عدمه بالحدود التجنيسية بشكل عميق على التناص النقدي. بالفعل، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار الحدود بين العمل الشعري والعمل النقدي. حيث سيجد هذا الأخير نفسه قادراً على تشغيل نفس نمط التناص الذي يشغله العمل الشعري: أي تناصاً ملكياً (أو رئاسياً) وضمنياً، عوض تشغيل (تطبيق) نزعة حوارية مصرح بها وخاضعة.

وهكذا يجد السؤال نفسه ملخصا فيما يلي: «هل ستوجد هناك قوانين للإبداع تصلح للكاتب ولا تصلح للناقد». ليست لدينا نية الإجابة عن هذا السؤال الذي تركه بارث معلقاً، والذي لا ينتظر – من جهة أخرى – أي جواب. يتعلق الأمر هنا، تحت عنوان فرضية ما، بفحص هذه الإمكانية ونتائجها: إمكانية أن نرى إقامة ممارسة تناصية حرة في النقد.

يبدو أن هذا الأمر أيضا، يطرح إشكالاً – كما سنرى فيما بعد– فإذا كانت الحدود مرسومة جيدا بين أعمال كل مؤلّف (فإن الممارسة المتنورة للوتريامون ما زالت تعتبر ممارسة ثورية رغم مرور قرن من الزمان عليها!) فهي كذلك وبشكل قوي بين مؤلف كاتب معين وعمل الناقد.

يعتبر إشكال الحدود عاما أيضا «كيف يمكن أن توجد محاكاة ساخرة وهي لا تظهر كذلك؟ إنه الإشكال المطروح على الكتابة الحديثة: كيف يمكن اختراق حائط التلفظ، حائط الأصل، وحائط الملكية؟».

يبدو أن الالتزام بالانصهار قائم عند بعض الكتاب (مثل بارث)، تم اختراق الحائط، والتكتيك الذي تم اختياره ليس هو التخريب بعنف، بل التحويل والكشف يقول بارث: «لا المواجهة ولا الهدم هي الرد الوحيد الممكن بل فقط السرقة: تشذير النص القديم للثقافة والعلم والأدب، وتفتيت السمات حسب الصيغ المشوهة، بنفس الطريقة التي تزين بها بضاعة مسروقة».

كي يكون هناك تناص حقيقي يجب العمل على نسف نوعين من الحدود، وهو العمل الذي يقوم في اللحظة الراهنة على ميدان الإيطوبيا: الحدود الخطابية (أو التجنيسية) والحدود النصية. تصلح الأولى للفصل بين نمطين خطابيين (في حالتنا الراهنة: الخطاب الشعري والخطاب النقدي)؛

تتعلق الثانية بمناطق الملكية، أي بمعنى مختلف امتدادات الأعمال حيث الشمولية محمية بواسطة أسماء المؤلفين. تعتبر الحدود الخطابية مجردة، اختط مسارها بواسطة سنن الأجناس؛ تصل الحدود النصية إلى ملامسة إشكال حقوق المؤلف بشكل ملموس جداً. يتعلق الأمر في الحالتين بسؤال

الملكية: بمعنى أن يكون خاصا بأحد ما، وكصفة متعلقة – إما الحدود الخطابية أو التجنيسية أن يكون خاصا بأحد ما، كصفة – بالحدود النصية.

تمنح الحالة الأولى كما يبدو، مقاومة أقل من الحالة الثانية، نفهم هذا الأمر، مادام يتعلق بالحدود المؤسساتية، بينما الثانية تعتبر حدوداً اقتصادية بشكل مباشر. ومع ذلك، فإنه عندما يتم اختراق الأولى فإن الثانية تكون مهددة ولن يكون التناص تناصاً حقيقياً إلا إذا سقط الجدارين، وهذا يفترض سقوط جدارات واسعة جدا أكثر من تلك المتعلقة بالأدب.

2 – ميطالغة وتناص:

يطرح سؤال التناص النقدي بطريقة مختلفة حسب الطريقة التي نعتبر بها النقد: فإذا اعتبرناه كميطالغة، فسيتم الحفاظ على حدوده الخطابية؛ وإذا ما اعتبرناه ككتابة، فسيتم نسف هذه الحدود.

لنرى ماذا سيحدث إذا ما اعتبرنا النقد كميطالغة حسب/ ر. بارث/ (Essais critiques) فإذا كان كل من الروائي والشاعر يتحدثان عن العالم، فإن الناقد يتحدث عن خطاب الآخر. يظهر، إذن في الخطاب النقدي ، نمطين من العلاقات: 1) علاقة الميطالغة مع اللغة – الموضوع، 2) علاقة اللغة الموضوع مع العالم. فإن لغته هي «واحدة من اللغات التي

يقترحها عليه عصره». ولهذا السبب فإن النقد بالفعل، يعتبر حوارا بين تاريخين وتذويتين. وبما أن هذا الحوار «يتم نقله نحو الحاضر» فما يظهر إذن ليس حقيقة الماضي ولكن «بناء ما هو قابل للمحسوسية في زمننا».

عندما نتصور النقد كميطالغة، تتم مضاعفة كل العلاقات التناصية: لغتين اثنين، تاريخين وتذويتين. هل يحدث نفس الشيء في التناص الشعري؟ عندما أعاد ديكاس Ducasse كتابة باسكال Pascal، أكنا لا نتوفر على لغتين، تاريخيين، وتذويتين؟ ألم يجد Pascal نفسه محمولا نحو الحاضر؟ يكمن الاختلاف في هذه الحالة في أن الانصهار كان كاملاً، الفواصل لامرئية. والنتيجة خطاب فريد وجديد تماما، أما الخطاب الدوكاسي فنشهد على ملاءمته وشموليته.

أما الناقد الميطالغوي على العكس من ذلك، لا يعيد كتابة Pascal أو شخص آخر، فإنه يراكب خطابه، بشفافية تامة، على خطاب المؤلف الوصي، محافظاً بذلك على التراتبية الخطابية. يعتبر خطابه هو من يتوفر على لباقة البقاء خطاباً سهلاً وليناً» أما الآخر فيحافظ على كثافة الغيرية (Opacité objectale)، تجد مشاكل التناص نفسها هكذا مضاعفة في اللغة النقدية بسبب أنه يوجد فيها تضعيف ما، بينما يوجد في الخطاب الشعري توّحد ما. هذا ما سنحاول البرهنة عليه.

إذا ما قارنا النزعة الحوارية الشعرية كما عرفها باختين

(وأعادت تعريفها ج. كريستيفا) بالنزعة الحوارية النقدية كما ظهرت في النقد الذي حدده بارث في كتابه «أبحاث نقدية» Essais critiques، سنحصل على تضعيف الازدواج. تتوفر العناصر الثلاثة المتحاورة حسب كريستيفا (ذات الكتابة، المرسل إليه الافتراضي، النصوص الخارجية) على محورين رئيسين المحور الأفقي (وهو حوار قائم بين ذات الكتابة مع المرسل إليه الافتراضي)، والمحور العمودي (وهو الحوار القائم بين النص والنصوص الأخرى) وأما في حالة الميطالغة فيتراكب محورين آخرين: أفقي (حوار بين ناقد وقارئه الافتراضي)، والعمودي (حوار بين النص النقدي مع نصوص نقدية أخرى). يسمح هذا التراتب إذاً ببعض التقاطعات العرضية: كالحوار بين الناقد مع المؤلف المنقود، والحوار بين الناقد وقارئ المؤلف (مع اعتبار هذا القارئ دائماً عنصراً بنيوياً في الملفوظ الشعري) والحوار بين الناقد والقارئ الراهن للمؤلف «ذلك الذي لا يستطيع توقعه وما منحته إياه لنا تتمة القصة، والتغيرات الثقافية أحياناً على بعد قرون من المسافات الزمنية». والحوار بين النص النقدي مع نصوص شعرية أخرى معاصرة، سابقة أو لاحقة عن تلك التي يركز عليها اهتمامه.

لا تصل مركبية هذه النزعة الحوارية الميطالغوية، -كما يمكننا أن نعتقد ذلك - إلى غنى تناصي، في الحقيقة، لا يتعلق الأمر هنا بالتناص بسبب أن هذه العلاقات المتعددة تنبثق من

الحفاظ على الحدود الخطابية والحدود النصية، أي بمعنى الحفاظ على التصوير. بينما، لا يوجد تناص بالمعنى القوي للمصطلح، إلا عندما تتحطم هذه الحدود بواسطة القوة الغازية للكتابة؛ تتهشم إذاً كل المرايا.

يمكن للتحليل السيميولوجي (الميطالساني) أن يكشف عن ظواهر التناص، لكن النشاط السيميولوجي نفسه لا يمكن أن يكون تناصا. لا يدخل الخطاب السيميولوجي في حوار مع النص المحلّل، إنه لن يعمل إلا على تطوير كلام مواز، متراكب ويبحث عن تحديد الشروط التي بداخلها يمكن للنص أن يدل دلالة ما وفي الأخير، إنه يحتوي النص بلغة شفافة تابعة.

يتيح النقد وحده باعتباره كتابة بظهور خطاب تناصي حقيقي. في هذه الحالة، لا يتعلق الأمر اتخاذ شكل ما مع التوضيح، ولكن الأمر يتعلق بالإخفاء مع الالتباس. ستكون للنص الجديد نفسه خصائص الكثافة والتعدد المعنمي الميزان للنص الشعري. يوجد في النقد- الكتابة حواراً حقيقياً بسبب أن الكلام الجديد سيكون في مستوى مساو بالنسبة لمن يستعمله كنص قبلي، لن يضع الناقد نفسه أبدا كمطارد للنص الآخر، ولكن كملاحق للغوامض أي بمعنى ككاتب.

3 – العمل غير المكتمل:

يكمن الشرط الأول للتناص، حيث تظهر الأعمال نفسها

وكأنها أعمال غير مكتملة، بمعنى أنها تسمح وتطلب المتابعة بالنسبة لباختين، يعتبر الانفتاح الحواري وعدم الاكتمال من حيث المبدأ مترادفين.

كي لا يكون النقد مجرد إعادة إنتاج، يجب أن يعتبر العمل وكذلك الأعمال الأدبية غير مكتملة (بمعنى أعمال غير مكتملة مثلما نقول عن مصليات كنائس) كاتدرائية Batalha في البرتغال حيث «Imperfeitas » «يقتضي النشاط النقدي اعتبار الأعمال غير مكتملة فـ «الإلهام» يجلي الواقع نفسه، كواقع غير مكتمل».

يعتبر العمل «المكتمل» منتهياً تاريخياً، ذلك الذي لا يقول أي شيء للإنسان (للكاتب) اليوم، ذلك الذي لا يسمح له بقول أي شيء. فالعمل غير المكتمل، على العكس من ذلك، هو العمل الاستشرافي، ذلك الذي يتقدم عبر الحاضر، ويمضي نحو المستقبل «يعتبر العمل غير المكتمل بالنسبة لنا هو ضرورة من ضرورات الإبداع، وسنرى جيدا بهذا الصدد أن الناقد الأكثر دقة، والأكثر احتراماً، هو ذلك الناقد الذي ينجح إبداعه في تمديد إبداع المؤلف إلى درجة إدماجه في ذاته بحيث يجعل من تخيله جزءا أساسيا من العلم الخاص».

يوجد بعض التشابه بين هذا التصور البوتوري للنقد، والتصور البارثي للنص المكتبن scriptible: «أي نصوص سأقبل كتابتها (أو إعادة كتابتها)، باشتهائها وان أتقدم كقوة في هذا

العالم الذي هو أنا؟ فما يجده التقويم، هي هذه القيمة: فما يمكن أن يكتب اليوم (أو تعاد كتابته): إنه النص المكتبن».

تعتبر الاختلافات واضحة جداً مع ذلك، فبالنسبة لبارث وحده النص المقرأن lisible يسمح بالنقد: لا نكتب حول النص المكتبن، نكتب انطلاقا منه، يتحدث/Butor/ عن «التمديد» هنا حيث يتحدث /بارث/ عن «إعادة الكتابة» يكتري بوتور أيضا النقد «الدقيق والمحترم» بينما يتحمل بارث مسؤولية الخيانة أو الملاءمة غير المحترمة الملازمة للكتابة.

لا يكمن اشتهاء بوتور في إعادة الإنجاز ولكن في فعل الاستمرار: «أن نشتغل بالنقد يعني أن نعتبر النص الذي نتحدث عنه دائما ليس كافيا له وحده، ويجب إضافة بعض الصفحات ذأو بعض الملايين من الصفحات، فهو ليس غير شذرة عمل تعتبر أكثر وضوحاً وغنى وأهمية، تشكلت من ذاتها ومما قيل عنها».

نجد بعض ما يشبه ذلك عند بارث في قوله: «توجد دائرة لانهائية من اللغات هذا مقطع معين من الدائرة».

أصبح الاختلاف مع ذلك ضروريا يمتلك/ بوتور/ تصوراً غريبا للأدب: تتضمن رؤيته للعمل كشذرة: الحلم بعمل كلي، كامل حيث تجد فيه كل شذرة مكانها المنسجم,و الحلم باكتمال التاريخ، المشروع الهيجيلي، أما عند بارث، فعوض أن تؤدي الدائرية اللانهائية للغات تدريجياً إلى الكلية، فإنها تفتت

الشذرات، وتتقدم بحركة لولبية، وبخسارة مشوشة على آثار الآخر مثلما تشوش على ذواتها الخاصة بها.

أما في المتناص البارثي، فالتراتبية محيرة يقول بارث: «يحضرني بروست وليس هذا ما أناديه: إنه ليس «سلطة» هو فقط ذكرى دائرية. وهذا هو المتناص: استحالة الحياة خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفاز: إن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة».

يمكننا أن نضيف إلى هذين الصوتين، صوتا آخر، منسجماً أيضا في تنافر الأصوات: صوت/ موريس بلانشو/ يقول: «يعتبر مع ذلك العمل، العمل الفني، العمل الأدبي، لا كاملا ولا غير مكتمل: إنه كذلك، ما يقوله، فهو فقط ما يلي: إنه لا شيء غير ذلك [..] هو ذلك الذي يحيا في تبعيته العمل، إما بكتابته أو بقراءته، ينتمي إلى عزلة ما يعبر سوى عن كلمة كائن être [..] يكون الإطار الأول لعزلة العمل، لا يسمح غياب هذا المطلب (هذه الضرورة) أبدا بقول اكتمال هذه العزلة أو لا اكتمالها» ومن جهة أخرى: «تعمل القراءة على أن يصبح العمل عملاً» إنها لا تصنع شيئاً، ولا تضيف أي شيء فهي ليست نشاطا إنتاجيا فقط «تترك ما هو كائن» يبدو أن موقف بلانشو يعارض موقفي بارث وبوتور. يعتبر اختلافه عنهما أكثر من اختلافهما فيما بينهما. كيف يمكننا تفسير أن الثلاثة المستهدفين يقودوننا إلى

نفس النتيجة مع العلم بوجود لا تمايز بين العمل النقدي والعمل الشعري الموحدان في الممارسة المشتركة للكتابة؟

يكمن الاختلاف بين/ Butor/ و/بارث/ في أن الأول يقترح استمرارية ما على خط التاريخ، نحو كلية مستحيلة ومع ذلك مشتهاة. أما بارث فهو لا يقترح استمرارية ما ولكن تجاورا لخطابات ودائرة تتسبّب الزمان والفضاء. يوجد عند الطرفين حلم «اللغة الكبرى»، لكن هذه الأخيرة تدرك بشكل مختلف عند كل واحد: عند/ Butor/ وكأن الأمر يتعلق بما هو غريب أما بارث وكأن الأمر يتعلق بالتفتيت.

يؤكد بلانشو كما بارث وبوتور على انفتاح العمل بقوله: «الشاعر هو الذي يحافظ بواسطة تضحيته في عمله على انفتاح السؤال».

لكن ما يوجه كل تأمل بلانشو، هو حلم الأصل فكل المعاني عنده مستعملة بواسطة مركز يتراجع بشكل لانهائي، فالعمل مفتوح في اتجاه العودة، نحو الموت، نحو الصمت.

يمكن لهذه التوجهات الثلاثة أن تؤدي إلى التناص، لكن الأمر يتعلق بثلاثة أنماط تناصية مختلفة جداً. تعتبر فيها النزعة الحوارية لـ/ بوتور/ بنائية، أما النزعة الحوارية لبارث فمفتتة، أما حوارية بلانشو فهي حوارية تكرر أقوالها مراراً. يتعلق الأمر بالاشتغال على آلة المانطيفون، يقوم فيها بوتور/Butor/ بتخليل هذا التسجيل بمجموعة من الأصوات،

إنه يقوم بإلصاق سمعي: أما بارث فيقوم بالتشويش على هذا التسجيل بمجموعة من الأصوات المتراكبة، «تبادل زاهر لأصوات مضاعفة موضوعة على ذبذبات مختلفة ومدركة بلحظات خفوت الصوت المفاجئ، الذي يسمح منفذه للتلفظ بالهجرة من وجهة نظر إلى أخرى دون إخبار». يسجل بلانشو صوتاً محايداً يقول بأن كل تسجيل وجب محوه.

المهم بالنسبة لنا، هو ملاحظة أن هذه الاختلاقات لا تمنع في الحالات الثلاث بوجود تماه بين التناص الشعري، والتناص النقدي. تنتج هذه الأصوات المتخللة المتراكبة، والمستلهمة بواسطة الصمت بشكل لا تمايزي، نصوصاً شعرية أو نصوصاً نقدية ليصبح التمييز بدون أهمية في ممارسة تناصية فعلية.

4 - متناصات نقدية:

يقدم النقاد الثلاثة المذكورين - بلانشو، بارث وبوتور - في أعمالهم أمثلة لتناص يتجاوز بوضوح معايير الحوار القديم بين الخطاب النقدي وخطاب العمل الأدبي.

يعتبر نقد بلانشو سرداً متكرراً لنفس القصة، عاشها نفس البطل، فسواء تعلق الأمر بمالارمي أو هولدرلين بكافكا أو ريلكه، الشاعر دائماً هو ارفيوس يغني في خضم الموت وبجوار الصمت إنه أسير مهمة صعبة لا مباشرة وحتمية مثله مثل الكتابة التي تعتبر صراعاً متطابقاً ومكرراً دائماً، يعتبر نقد

بلانشو نقداً وسواسياً ولجوجاً. توجد هناك بالتأكيد طريقة أخرى لتصور الكتاب الذين يتحدث عنهم (فالبيبليوغرافيا الغريزة المخصصة لكل واحد منهم تشهد على ذلك) لكن بلانشو يجمعهم برؤية قوية وبوسواس له سلطة تملّكنا: بواسطة الكتابة.

إذا تصفحنا استشهادات مختلف الكتاب الذين جمعهم بلانشو في صفحاته النقدية، سنتأكد أنهم يتتابعون كما لو أنهم أتوا من مصدر واحد، كما لو أن الأمر يتعلق بشذرات خطاب واحد: هو خطاب بلانشو نفسه. تعتبر هذه الاستشهادات دائما مثالية جدا بالنسبة لنظريته، حيث نتردد أحياناً في التعرف على أصوات عديدة "فالشاعر هو صديق حميم للضيق وحده يعيش بعمق الزمن الفارغ للغياب، فيه يصبح الخطأ هو عمق الغواية، تصبح الليلة ليلة أخرى. لكن ماذا يعني هذا؟ عندما كتب/ روني شار/ «لتكن المخاطرة هي وضوحك». وعندما وضع جورج باطاي الحظ والشعر في مواجهة بعضهما البعض قال: «يعتبر غياب الشعر بمثابة غياب الحظ». وعندما نعت هولدرلين الحاضر الفارغ للضيق بـ «فيض من الألم، وفيض من السعادة».

يمكننا متابعة ذلك باقتطاف استشهادات أخرى، أوقعها بلانشو في شبكة صيده: فعندما قال/ ريلكه/ «كان الموت، شكلها عميقاً عمل جيد، هذا الموت النظيفة تحتاج إلينا كثيراً، لأننا نحياها، والتي لم نكن أبداً قريبين إليها أكثر من هذه

اللحظة» أما /مالارمي/ عندما قال: «للأسف، يدفعنا البيت إلى هذه النقطة، التقيت هوتين، بثاً في اليأس أحدهما العدم [...] والأخر وجدته فراغا متعلقاً بصدري»، فعندما قال /أرطو/ «بنيت أعمالي كلها، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا على أساس العدم» وهكذا دواليك وكأننا نقول إن كل الكتاب لم يعملوا إلا على أساس سرقة بلانشو قبلياً.

يفترش خطاب بلانشو استشهادات الآخر في المركز الملتهب للكلام القوي. هل يمكننا أن ننعت هذا الخطاب بالنقد، إذا ما اعتبرنا من واجب النقد المحافظة في نفس الوقت على التعاطف أو التباعد، مع البحث عن التطابق مع العمل، وليس نمذجة (أو قولبة) العمل في صورته؟. لا يمكننا أن ننكر مع ذلك، ملائمة هذه الملاحظات بالنسبة للمؤلفين المحللين، الذين أصبحوا أكثر وضوحاً، وأكثر انسجاماً على ضوء النص البلانشاوي.

يبرهن بلانشوان المتناص الحقيقي ممكن في خطاب نقدي بدون أن يكون محاكاتيا تشكل هذه الاستشهادات متناصا، حتى في الوقت الذي يتم فيها الاحتفاظ بالمزدوجتين، تمتص كتابة بلانشو هذه الاستشهادات وتمحوها، على العكس مما حصل لسانت بوف Saint-Beuve، مثلا، حيث ينحني خضوعا لأسلوب الكتاب الذين يتحدث عنهم. (الصورة الشخصية لـ Musset وStendnal في محادثات الاثنين du lundi Les causerie).

يعتبر عمل بلانشو نقدا بسبب أن ملاحظاته قابلة للفحص في النصوص التي نستشهد بها. لكنه يعتبر خاصة عملا للكتابة بسبب أنها تجمع هذه الملاحظات، وتكثف هذه الاستشهادات في ظاهرة تلفظية فريدة هي الخطاب المكثف، المأساوي والمتفرد، يتابع من خلاله بلانشو عمله الشغوف بالموت.

يختلف المتناص النقدي البيتوري (نسبة إلى M. Butor) كذلك في الحوار النقدي التقليدي، في الوقت الذي يلعب فيه بوتور بالاستشهادات والمراجع، خالقاً بذلك شبكة كاملة من العلاقات وهي تتأسس كصورة.

في كتابه: تاريخ استثنائي Histoire extraordinaire كتاب من 270 صفحة، ينتمي على الأقل نصفه إلى بودلير، يعيد فيه بوتور كتابة بودلير من خلال عمل كولاجي، وإعادة توليف للنصوص، فالمادة بودليرية، أما الترتيب الجديد والوصلات فهي بوتورية (Butor).

لا يستشهد بوتور ببودلير مثلما يستشهد النقاد بالمؤلفين، لا تشكل أجزاء بودلير مجالاً مستقلاً في النص، فهي ليست فقط مجرد أمثلة لما نبرهن عليه. يمتلك بودلير هذه الشذرات ويجهزها بطريقة أخرى، يغلفها بنصه الخاص، مسلحا عملا جديدا، يكون مبنيا بطريقة صلبة، ومن الآن فصاعداً سيكون غير قابل للتقسيم في أجزائه المكونة له.

بمناسبة دفاع M.Butor عن أطروحته «حول الاشتغال»

Sur Travaux لم ينفلت هذا الاستعمال من الاستشهادات التي تعتبر شيئا ما جامعية، من انتقادات بعض أعضاء اللجنة المناقشة، لقد قدم/ Jean Duvignand/ مثلاً الاعتراض التالي: «نجد في توظيفك للاستشهادات عن طريق الإلصاق Collage، تناقص النصوص المستشهد بها، والمتميزة عن نصوصك، إنك بذلك تذوّب كتابَك». لم ينف بوتور ذلك، لكنه بحث عن أن يبرهن على أنه إذا كان هناك ذوبان ما، فهو بنفسه سيذوب مثله مثل المؤلفين المستشهد بهم، ليقول: «أصبحت بفضلهم شخصا آخر غير أنا (بنفسي)».

أما بالنسبة لغياب الإشارات والمراجع، لقد شرح/ بوتور/ بقوله: «أحاول بحذفهم جاهدا دفع القارئ إلى إعادة قراءة النصوص الأساسية". يهدف هذا الشرح إلى طمأنة لجنة التحكيم التي لا تحيل إلا على مظهر من مظاهر التقنية البوتورية. تذهب هذه الأخيرة بعيدا جداً، لكنها غير «مطمئنة»: «يوجد دائماً في نقدي عنصراً من المعارضة، لكنه تبعيدي، يقع على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب». يمكننا أن نقرأ هذا «المستوى من الفعل» كمستوى للكتابة، والنتيجة ستكون نصاً نقديا غير أورثوذوكسيا: «يأخذ نقدي طابعاً رومانيسكياً، يصبح المؤلف بالنسبة لي تخيلاً، أبدعه بقراءته. يصل هذا النشاط الرومانيسيكي إلى استشهادات محوَّلة أفرض على كلمات الآخر نحو جملتي، وأضيف إلى الأعمال المدروسة حلقات معينة».

يعتبر انصهار المؤلفين (ومن ضمنهم بوتور) في نص جديد، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، وهذا المظهر الرومانيسكي للمجموع: تناصاً.

يهدف التناص الذي مارسه بوتور بشكل واضح إبداع صور عديدة: «تتحول الصورة المشكلة بواسطة الأشياء والناس». إذا كان هذا البناء التصويري رومانيسكياً، فإن هدفه مع ذلك يعتبر هدفا نقديا: «يتعلق الأمر بأن نعيد لهذه الشذرات مستقبلها الكبير، كما كانت عليه، وإضاءتها كي تضيئنا بهذا الضوء المولود». لنرى بعض هذه الصور المبدعة بواسطة التناص، يطرح عنوان الكتاب نفسه مشروع قراءة بودلير كتاريخ استثنائي لبو Poe. تقوم الإهداءات بعد ذلك، بتشكيل صورة أخرى. لقد أهدى بودلير ترجمة تواريخ استثنائية إلى حماة بو: إلى «عظمة وطيبة» Maria Clemm رأى بوتور، في هذا الإهداء، تماهيا لـMaria Clemm بأم Jean Dival حيث سيدفع الشاعر ثمن دفنها بواسطة النقود التي سيحصل عليها من هذه الترجمة. سينتج عن ذلك انتقال جديد في كتاب/ بوتور/ المهدى إلى «الطيبة الملعونة لـ جان Jeanne» «طيبة/ جمال»، «عظمة/ شتيمة»، لسنا في حاجة إلى إثباتات كبرى للبرهنة على الطابع الباورودي لهذا الإهداء. ستهدى هذه «المقالة حول الحلم» إلى الوجه الليلي «المشين» للشاعر.

ستنسج صور أخرى، وستنتسب الواحدة منها إلى نمط

محدد من طرف سوسور كالنمط الاستبدالي أو الجناس التصحيفي. لقد حدد الوحش الذي رآه الشاعر في الحلم بشكل لوني باعتباره يتوفر على «كثير من اللون الوردي والأخضر». بينما قال بوتور: «فالوحش الصغير هو الشاعر الذي لم ينضج بعد (بالقوة لا بالفعل) الشاعر الذي لم يولد بعد، بإمكان هذا المولود الذي يعتبره الشيخ بانفصال، أخيراً أن يضحك، لكن الألوان التي يركز عليها (يعرضها) هي من ميله، أو بعبارة أفضل عن ذلك، من هلاكه الأبدي: يجد العقل متعته في الجناس وفي حروفنا هناك كلمة تم تعيينها فقط بواسطة حرفه الأول هذا الصامت المنفصل مثله مثل الرافعة Dièse، القريبة من المفتاح التي تخترق كل السرد من أجل أن نتمسك بهذه التعيينات اللونية وتترجمها لنا «يوجد فيه نثر وشعر كثيرين» فالصامت (P) باعتباره التعيين التلميحي لجنس الشاعر، كعلامة على حيويته، والذي يشهد لها بها أخيرا نشر كتاب ما. يسمح هذا الصامت بجناس Le calembour مضيء.

وهناك لعبة أخرى من الكلمات ستؤدي ببوتور إلى بعض الاعتبارات الطيماتية يتعلق الأمر بلعبة الكلمات اللاإرادية (إلى حد أي نقطة؟) التي يخلقها خطأ الانطباع الذي حول بودلير إلى بودلير آخر، في طبعة نسفها الشاعر الغاضب. يثير بوتور انتباه القراء حول أهمية وتصادي طيمة الطائر عند بودلير. سينقلنا الطائر البطرسي إلى غراب Poe، حيث يطبق فيه

بودلير فن الإشاعات. كل هذه الاعتبارات حول موضوعة الطيور (التي تتوفر فضلا عن ذلك على حضور متميز في الحلم موضوع السؤال). تكتسي بالنسبة للكاتب – الناقد أهمية عميقة جدا. فهي ذات طبيعة (أو نظام) شخصي: «أعلم إلى أي حد مقدار ما يحس به الطفل من ألم عندما نتلاعب مزحاً باسمه». كما قال بوتور.

كتب بودلير ما يلي: «لا أحد ينكر أن Poe شاعر منشد عجيب». ولا أحد سينكر أن بوتور لاعب عجيب، مثل بو Poe، وبودلير، وكل الشعراء، وهكذا يقدم نفسه المتناص البوتوري كعمل جماعي كبير: «لا يوجد عمل فردي، يعتبر عمل الفرد هو نوعا من العقدة التي تحدث داخل نسيج ثقافي يجد فيه الفرد نفسه ليس غائصاً فقط. ولكن طافياً على السطح، يعتبر الفرد منذ البداية (أو الأصل) لحظة من هذا النسيج الثقافي. ومع ذلك يعتبر العمل عملاً جماعياً. زد على ذلك، من جهة أخرى، فإنني اهتم بإشكالية الاستشهاد».

ومن ثم فإن النص النقدي البوتوري لا يعتبر فقط نصا تحليليا، تبعيديا وثانويا. فباعتباره ككاتب، فإنه يدخل في لعبة الشعراء، وهذا ما يجعل الأمور تتحرك «تتحرك الأمور» كذلك، (ومن أجل قضية ما) عند بارث.

يعتبر كتاب/ S/Z /R.Barthe لقد تم تقسيم قصة بلزاك إلى شذرات، (فالكلمات (طريقة القول): فتات، «لمعانات» éclats

(المحزومة في كتل (سلسلة الكلمات)، تشمل هذه الكتل بدورها من طرف النص البارثي (الذي رقمها ومنحها تمفصلاً وتضميناً). يشتغل النص الكامل للقصة القصيرة البلزاكية المنشور في نهاية المجلد نفسه كقطعة توليف: أي لا يشتغل كموضوع نهائي له سلطة الوصاية، ولكنه يشتغل كنوع من المنمنمات المعلقة في اللوحة الكبرى لـ S/Z، وكاستشهاد، ومرآة دائرية موجودة في داخل فلندري. يعتبر الخطاب النقدي بمثابة البنية الكبرى التي تدجن البنية الصغرى جداً، يمر النص الأبوي الأول إلى مقولة الملحق. تقوم منذ تلك اللحظة دائرية بدون تراتبية بين النص البلزاكي ونص بارث.

ولكي يكون هذا ممكنا، يجب إخضاع النص الكلاسيكي إلى إجراء تفتيت يشير إلى ذلك /بارث/ بقوله: «سنرصع بالنجوم إذاً النص، وسنقوم بإزالة على طريقة وجبة زلزال الكتل الدلالية، حيث لا تدرك قراءتها غير السطح الأملس، الملتحم بشكل خفي بواسطة مديونية الجمل، والخطاب المناسب للسرد، الطبيعة الكبرى للغة المألوفة».

أصبحت القصة القصيرة البلزاكية في نص S/Z غباراً متلألئاً، مفتتاً فتظهر كتعشير اصطناعي،، وكعمل مصنف (موضوع الدراسات الأدبية)، فالآن يتم إسقاط مرتبتها، فتعود إلى الدائرة. فتتشخصن. يفجر الناقد موضوعها، يعمل على تفجيرها، لكن هذا التفكيك لا يحمل من التفكيك شيئاً. لقد

كان العمل ميتا، في السابق، عندما وجد نفسه مصنفاً، منسياً تقريبا، فالهزة التي طبع بها بارث العمل حركته وأحيته.

لا يمكن للعمل أن يحيا إلا بواسطة إنعاش الحوار والحوارات: تلك التي يحملها العمل ففي ذاته. وتلك الجديدة التي يضيفها النقد. يوجد في كتاب S/Z متناصاً بلزاكياً (الشخصيات المهاجرة من رواية إلى أخرى).

يعتبر المتناص الثقافي البلزاكي تقريبا كتابا مدرسيا مقرراً في القرن 19، «تاريخ الأدب (مثل بايرون، ألف ليلة وليلة، آن رادوليف، هومير». وتاريخ الفن (ميشيل أونج، رفائيل، اليوناني المعجزة)، وكتاب مدرسي للتاريخ (ككتاب القرن لويس 15 ومصنف دقيق للطب العملي (المرض، النقاهة Convalescence، الشيخوخة)، وبحث Traité سيكولوجي (حب إلخ)، مختصر أخلاقي (المسيحي، أو الرواقي، أخلاق بمقاطع لاتينية)، منطق (القياس)، بلاغة ومصنف حكميات وأمثال متعلقة بالحياة، الموت الألم الحب، النساء، العصور... إلخ».

إضافة إلى هذا النسيج من النصوص، ينتسج نص بارث نفسه من خلال تحمله لنصوص أخرى: بيكوشي بوفار Pécuchet Bouvart، مالارمي Mallaruné، روسو Rousseau، ستاندال Stendhal، والخطابات التحليلية، الأسلوبية، اللسانية والسيميولوجية إلخ.

لا تمتلك النصوص المحمولة من طرف بارث في خطابه

النقدي قيمة سلطة الإحالة أو التبحر المعرفي، تتضاف إلى هذه الأصوات المنسجمة بواسطة بلزاك أصوات أخرى، وإلى نشيدها تتضاف أناشيد أخرى، ترهِّن موسيقاها بواسطة تنافر أصواتها

لقد تسربت أشياء كثيرة من تأكيد بارث على أن «النقد هو ميطالغة"، وتطبيق هذه الميطالغة في كتاب S/Z، فما نبحث عنه، ونحصل عليه، ليست قطعا العلاقة من النمط المنطقي (الكلياني) ولكن ميطالغة تغلق اللغة الموضوع ولا توقف دوران اللغة. وهذا ليس ممكنا إلا عندما لا يكون هناك تمييزاً بين الخطابات، عندما يكون النقد لغة أخرى، أكثر «شعرية» من العمل: «ليس للمتناص Intertexte من قانون آخر غير لا تناه هذه الاستئنافات، الكاتب نفسه، رمزاً أسطورياً لنقد عتيق – بإمكانه أو يمكنه يوماً ما تشكيل نص مثل الآخرين: يكفيه التخلي عن أن يجعل من شخصيته الموضوع، العنيد، الأصل، السلطة، الأب، حيث يشتق منها عمله، بواسطة طريقة معينة للتعبير، يكفي أن يعتبر عمله كائناً ورقياً، وحياته بيوغرافيا (بالمعنى الاشتقاقي للمصطلح)، كتابة بدون مرجع، مادة للربط وليس للتسلسل Filiation: يقتضي المشروع النقدي (إذا أمكننا أيضا الحديث عن النقد) إذاً قلب الصورة الوثائقية للمؤلف إلى صورة رومانيسكية، غير قابلة للتعديل، غير مسؤولة، مأخوذة في تعددية نصها الخاص: عمل تكون فيه المغامرة قد تم حكيها، ليس من طرف النقاد ولكن بواسطة المؤلفين أنفسهم، مثل بروست وجان جينيه».

لم يعد المؤلف ونصه أبدا مرجعين موضوعين ساقطين أو مقدسين، لكنهما سيشكلان حقلاً لانهائياً بالنسبة للعب التصويري (التشكيلي)، الذي سيغير باستمرار المعنى، ويذوب قيمة حقيقتهما؛ «في الحقيقة، لا يمكن لمعنى النص أن يكون شيئاً آخر غير تعددية أنساقه، تعتبر «نسخيته» اللانهائية (الدائرية)، نسقا ينسخ نسقاً آخر، ولكن بالتبادل (العكس بالعكس): لا يوجد في مقابل النص لغة نقدية «أولى»، «طبيعة»، «وطنية»، «أمومية»: يعتبر النص إجمالاً بولادته متعدد «اللسان»، لا يوجد بالنسبة للمعجم النصي لا لغة المدخل ولا لغة المخرج، لأن النص بمعجمه، ليس له السلطة المحددة (المغلقة) ولكن له بنية لانهائية».

فما يُحبَكُ في كتاب S/Z ليس هو تكديس الخطاب، ولكن تشابك يتحدد نحو اللانهائي، تفقد هنا الثنائية البسيطة بين اللغة – الموضوع، والميطالغة كل ملائمة. لا يتعلق الأمر هنا بخطاب مطبق على خطاب آخر. يتضمن نص S/Z على الأقل أربع خطابات: هناك الخطابات المتعلقة بطرائق القول (الكلمات) التي لم تعد أبدا هي القصة القصيرة لبلزاك، بسبب أنها كانت خاضعة لتقطيع وترقيم يحرفها كلياً؛ وخطابات تختص بالتعليق على هذه الكلمات Lexies، المحايدة بشكل إرادي، إسهابية، على حدود ما ينطلق من ذاتها، تكرارية بالطبيعة نفسها، لمنهج «خطوة خطوة»، وخطابات متعقلة

بـ«التأملات» المعدودة بالأرقام اليونانية. تشغل هذه الأخيرة كميطالغة للخطابية الأولى، وتفتح الطريق إلى لغات «نقدية» أخرى. وأخيراً، فالقصة القصيرة سرازين (Sarrazine) التي تضعها بنية كتاب S/Z بين مزدوجتين، كاستشهاد مطول، مع كل ما يفترضه هذا الاستشهاد: من تشذير، ولا تحديد لا للبداية والنهاية، يعتبر ما قبل سرازين نصاً بارثياً بقلبه الكرونولوجيا، وما بعدها هو الانفتاح على اللانهائي النصي.

لقد فقدنا الطموح الكلياني والمسبب للشلل الميطالغوي البنيوي، لقد ربحنا طموحاً أكبر: «لكل دلالته باستمرار وعلى عدة مرات، ولكن بدون تفويض (أو إبانة) لمجموع نهائي كبير، ولبنية أخيرة».

لقد برهن لنا كل من بارث، بوتور، وبلانشو، كل واحد على طريقته، كيف أن النقد بإمكانه تجاوز الاستشهاد والوصول إلى المتناص: تفتيت كولاج، تشويش – كتابة. يكمن الشرط الوحيد للمتناص في اختراق جدران التلفظ، والثمن ربما هو خسارة الخصوصية الخطابية التي ستسمح بأن تعطي لهذا النمط من الخطاب اسم النقد، ولكن، وفي مواجهة إيطوبيا النص، أي قيمة بقيت بإمكانها أن تربطنا أيضاً بمدونة كلمات شائخة ونمذجات قديمة؟



الخطـــاب(❖)

Discours

هرمان باري(❖)

Herman Parret

ترجمة محمد أسيداه

يكتنف هذا الحد التباس مفهومي شديد، فهو لا مرادف له

(❖) هرمان باري (**H. Parret**). ولد سنة **1938** . نال شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة لوفان (**Louvin**)، أكمل دراسته بمعهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، وبمعهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا بجامعة كاليفورنيا ولاية بركلي. ويعمل الآن مديراً للأبحاث بالمجمع الوطني البلجيكي للبحث العلمي (جامعة لوفان) وأستاذاً بجامعة أنفير (**Anvers**). مهتم بفلسفة اللغة وبإبستمولوجيا اللسانيات والسيميائيات. ومنشغل بالاستراتيجيات الخطابية في =

في معظم اللغات غير الرومانية؛ كالإنجليزية والجرمانية، أو له معنى منزاح عن المعنى الذي في الفرنسية (كما في الألمانية مثلاً؛ حيث يشير، على الأصح، حد مشابه تقريباً إلى تسلسل استدلالي أو عقلي). ولعل السبب في ذلك يعود من جهة إلى أن الخطاب يقع خارج الثنائيات التقليدية في النظرية اللسانية: كثنائية *اللغة والكلام*، أو *النسق والإعمال*، أو *القدرة والإنجاز*، ومن جهة أخرى إلى كون اللسانيين البنيويين، من قبيل *سوسير* و*يالمسلف*، لم يقدموا مفهوماً إجرائياً للخطاب؛ فكما غاب التركيب غاب الخطاب عن مذهب سوسير الرسمي، الذي استشعر، مع ذلك، وبنوع من الأسى، أن موقفه الإبستمولوجي اختزالي لصدوره عن نزعة تقوم أساسا على الاشتغال بالثنائيات، فقد كتب، بحسب ما تفيد الأصول المخطوطة

= الأسيقة الحجاجية، والتخاطبية والتفاعلية. نشر بالهولندية والفرنسية والإنجليزية. من مؤلفاته الفردية أو الجماعية:

***) Le langage en contexte. Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique. Amsterdam. John Benjamins. 1980.**

***) Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité (Coll. Philosophie et Langage), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.**

***) Prolégomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique (Coll. Sciences pour la communication), Berne, P. Lang, 1987.**

***) Le sublime du quotidien, Paris-Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1988 (Coll. Actes sémiotiques).**

❖) مصدر النص: **Encyclopédie Philosophique Universelle, Vol. Notions, tomeel, PUF, Paris. 1990. P. 665-668.**

لدروس في اللسانيات العامة في سياق مناقشة منزلة المركب: «يوجد هاهنا ، في الواقع، شيء ما عويص يتعلق بالحد الفاصل بين مجالات اللغة والكلام، فالحد الفاصل بين اللغة والكلام هو درجة من التأليف» (شذرة د. 266). وعلى هذا يكون إدراك الخطاب قد تم بوصفه حدا ثالثا بين اللغة والكلام، وظيفته نقض الثنائيات. ويمكن أن نفترض أن للخطاب الوضعية نفسها إزاء ثنائيتي *النسق والإعمال* (عند يالمسلف) أو *القدرة والإنجاز* (عند شومسكي). إن المسألة التي ينبغي طرحها إذن، يمكن صياغتها باختصار كالآتي: هل من الإمكان وصف الخطاب باعتباره موضوعَ نظرية لسانية وخاضعاً لبنية نحوية؟ إن هذا السؤال حار فيه البنيويون جوابا، بل إن ما قدم من جواب في أغلب الحالات لايعدو كونه مجرد مماهاة للخطاب بالكلام، أو بكل بساطة، بتَمَظْهُر اللغة (على السطح)؛ فقد بلغ الأمر باللساني *مارتني* إلى حد القول: «إن الخطاب لا شيء فيه مما لا يوجد في الجملة». والواقع أنه كان بإمكان تعديلين اثنين أن يكسبا مفهوم الخطاب اتساقاً إبستمولوجياً حتى داخل تصور بنيوي للظاهرة اللغوية: أولاً، بربط الخطاب *بالملكة اللغوية*، تلكم القدرة الاجتماعية المعرفية على الإنتاج اللغوي. ثم ثانياً، بتأويل الخطاب بوصفه بنية مركبية ذات نظم أولي على الأقل. بمثل هذه الطريقة تمكن *بويسنز* (1943) من إعادة تقويم الخطاب باعتباره موضوعا صالحا لنظرية لسانية. كان الأمر في الواقع يتعلق باستثمار بعض ملاحظات «*دروس في*

اللسانيات العامة»، التي كانت *وظيفية* على نحو مسبق وصريح. فقد أفسح هذا التصور الوظيفي للغة المجال فسحاً أمام قيام *لسانيات للخطاب*، صارت في يومنا هذا فرعاً رائداً في التداوليات، ومعنى ذلك أن بيان الأصل النفسي الاجتماعي لفعل الكلام مكن مفهوم الخطاب من حيازة وجاهته الإبستمولوجية.

من النافل القول إن هذا التشكيك في منزلة الخطاب الإبستمولوجية لم يتم رفعه بأية طريقة. لنتذكر التوتر الحاصل بين مفهوم *الخطاب والنص*، فإن الذي يتعين تسجيله، بادئ ذي بدء، هو أن الخطاب يمثل في الآن نفسه *الفعلَ ونتيجةَ هذا الفعل*، فعلَ الإنتاج الكلامي والنتيجةَ الملموسةَ المرئية أو المسموعة، ثم زد على هذا الالتباس الأول، أن الخطاب *قول* ذو خصائص نصية لكنه يمثل في الآن نفسه نشاطا يجب أن يخصص انطلاقا من بعض شروط الإنتاج الموجهة سياقياً. إن الخطاب إذاً "«نص موجَّه بسياق»". *والنص*، من هذا المنظور، كاللغة عند سوسير بنيةٌ مجردة، «موضوع» معادٌ بناؤه ومفترض، ناتجٌ عن بحثنا العلمي. وإذا كان الأمر كذلك، أفلا يكون *الخطاب* سوى تمظهر سطحي لنص تحتي؟ أن يكون ذلك، معناه الوقوع مرة أخرى في شرك المماهاة المغلوطة بين الخطاب والكلام، مماهاةٍ طالما هددت النسق الأكسيومي البنيوي. الخطاب إذاً، ليس النص ولا تمظهر النص: ليس قولاً نصِّياً، أو

حتى نستعمل اصطلاح غريماص، ليس الخطاب *نصاً قولياً* بل *نصاً مَقالياً*: فالمقال هوالسياق الذي ينتج الخطاب. من هنا فإن كل شيء رهين الآن بالموقع الذي سيحدد للمقال، إذا ما أريد وصفُ، وبخاصةٍ، تفسيرُ النشاط اللغوي في كل ثرائه الأصلي.

إن للخطاب خصائصَ علاقيةً ونسقيةً ليست هي خصائص «النص» التحتي الذي يعيد بناءه اللسانيون من شيعة البنيوية. فهو، بخلاف الكلام الذي لا يمكن الإمساك بتلابيبه، العابرِ وغيرِ المبنين ذو «نحو» وإطرادات. إن تنزيله بين النص والكلام – ومن ثم النظر إليه من جديد بوصفه «حداً ثالثاً» يتوسط زوجاً مثوياً – يصبح معقولاً إذا ما استعمل نموذج للتفسير «على مستويات العمق» أي نموذجٌ يكون في صورة «مسار توليدي». يميز السيميائيون في هذا الخطاب التوليدي بين القدرة السيميائية السردية والقدرة الخِطابية. فالأشكال السيميائية السردية ذات منزلة متعالية: إنها ملك لكل الجماعات اللغوية، أي كلية، ويتم الحفاظ عليها عبر الترجمات التي تتم من لغة إلى أخرى، وبالإمكان تعرفها حتى في «الموضوعات» السيميائية غير اللغوية (المتعلقة بالعالم المسمى بالطبيعي أو بأسنان ثقافية وفنية أخرى)؛ فهذه الأشكال السيميائية السردية، هي في الواقع، أشكال الذكاء البشري في شموليته. أما القدرة *الخِطابية* فتقع، في المقابل، في مرحلة تالية: إنها تتكون *أثناء المقال* الذي يصوغ الأقوال. وبحسْب السيميائيات التقليدية، فإن

ما يدعى *بالتخطيب* أو بالتشكيل الخِطابي يقوم على اعتماد البنيات السيميائية السردية وتحويلها إلى بنيات خطابية. ومن المفيد أن نسجل أنه لا يوجد، في هذا المنظور، أيُّ تقابل ممكن بين الخطاب باعتباره نجوى انفرادية والتواصل باعتباره حوارياً، فبنية التواصل لا ينظر إليها البتة باعتبارها محكومة بوسائط *خارجية* عن الخطاب (الأسيقة النفسية والإحالية والمقامية، إلخ) بل ينظر إليها باعتبارها بنية *داخلية*، ذات قدرة يتم إعمالها أثناء توليد خطاب ما انطلاقاً من عالم سيميائي سردي عميق، يمكن استعادته بالتمام في نموذج سيميائي. وعلى الرغم من أن هذا الاقتراح يقدم حلا للمشكل الإبستمولوجي العويص المتعلق بمنزلة *الخطاب* المخصوصة، بوصفه حداً أوسط بين النص (أو اللغة) والكلام، بين العمق والكلية المجردة من جهة، والسطح الحدثي العابر الذي لا يمكن استعادته من جهة أخرى، فإنه لا يشفي غليل فلاسفة اللغة واللسانيين التداوليين. لنُعَدد أولاً الحدود التي يدور حولها النقاش المفهومي الذي يضفي على إشكال الخطاب استغلاقا في غاية الاستعصاء.

كل نموذج كيفما كان، سواء أكان مبسوطا في «مسار توليدي» (في النحو التوليدي لشومسكي أو في اللسانيات التي من النمط الغريماصي) أم كان آلة (كما في اللسانيات البنيوية أو في المنطق الأرسطي)، يجب أن يتصدى لخصائص الخطاب الآتية:

أ - الخطاب موسوم *إشارياً* : إنه «تاريخي»، بمعنى أن الذات القائلة محددة في الزمان والمكان، وخاضعة لتأثير القوى النفسية الاجتماعية التي تميز عصراً ما. ولقد أدرك فوكو، على نحو فريد، هذه الخاصية عندما رأى أن الخطاب «مجموعة من القواعد مجهولة الإسم والتاريخية والمحكومة دائما بالزمان والمكان، تحدد لعصر أو مجال اجتماعي أو اقتصادي أو جغرافي أو لغوي شروط ممارسة الوظيفة المقالية». ولذلك، إذا كانت اللغة (السوسيرية) «أزلية» وكان الشكل السيميائي - السردي «متعالياً» (كما قد يفترض إذا ما تابع المرء غريماص)، فإن ذلك معناه، في الواقع، الفصل نهائياً بين كياني الخطاب هذين اللذين يحملان سمات الإشارة الفاعلية (الشخص)، والزمانية، والمكانية.

ب - يشف الخطاب عن مجموعة من الاطرادات، ولذلك فهو خاضع *لقواعد* منزلتها لاتزال تحتاج إلى تحديد، ذلك بأن الأمر لا يتعلق بقواعد نحوية تحكم سلامة تكوين الجمل تركيبيا، بل يتعلق بالأحرى *باستراتيجيات* يجب أن تكون مقبولة تداولياً في جماعة مقالية، ثم زد على ذلك أن الإطرادات الخطابية متنافرة تنافر مختلف أنماط الأسيقة التي تولد الدلالة؛ فعلاقة مقطع خطابي بسياقه الإحالي، أو بسياقه المقامي، أو بسياقه النفسي، أو بسياقه

الجماعي، محكومة دائما بطائفة أخرى من «الاستراتيجيات» التي تظل، في مجموعها وتنوعها قابلة لأن تُبلَّغ وتُعرَف.

ت – الخطاب *الحواري* هوالنموذج الأمثل لكل سمة خطابية، لذلك فإن كل خطاب يعد، من حيث المبدأ، *تَخاطُباً*، أو بعبارة أفضل: إن التخاطب سابق على الخطاب، لأن الخطابات وهي متفرقة ليست سوى عناصر تستعيد هويتها عند التخاطب، ولأن المعنى الخِطابي مقيد وخاضع لتأثير وحدة المعنى الواسعة التي يمكن إسقاطها انطلاقا من المقطع الذي يتعلق به الأمر. وبما أن كل خطاب هو دائما استجوابي أو استدعائي، بل و نتيجة استجواب خطاب آخر أو استدعائه، فإن المعنى الخطابي لا يحسب عن طريق جمع معاني الوحدات المكوِّنة، وإنما يحسب انطلاقاً من معنى كل الخطابات التي تشتغل بوصفها أفقا للخطاب ذي الصلة.

ث – إن هذه الخاصية التخاطبية التي يمثلها كل خطاب لا يمكن أن تؤدي إلى نسيان كون العلاقة بين الخطابات علاقة ترجمة، علاقة لا تُنَال بسهولة بل تؤخذ غِلاباً وسجالاً (مقتضية بذلك إمكان تعدد التأويل والترجمات). غير أن قابلية الخطابات للتواصل لا تعني البتة غياب سوء التفاهم، والمناورة والبحث عن توازن القوى خاصة؛ فلا وجود، من حيث المبدأ، لأية شفافية في تطور التخاطب:

ليس ثمة سوى استغلاق حِرَابي ناتج عن حضور الذاتية القائلة في خطابها.

ج – إن هيئات المقال التي تتلبس الخطاب بسبب قيود التخاطب الحاسمة تعود في أصلها إلى *الذاتية* القائلة ولا تحضر البتة بشكل جوهري، بل يعاد بناؤها دائما نتيجة إثارة مُحفِّز، حتى نستعمل مصطلح اللساني *بالمسلف*، فلا يوجد خطاب دونما ذات (بما هي أثر للخطاب) تماماً كما لا يوجد تحليل للخطاب دونما إعادة بناء الشروط (الذاتية) لإنتاج الخطابات وفهمها.

ح – كل ممارسة خِطابية هي عملياً *ممارسة لسميائية بينية*: لذلك لا يوجد أي تنافر بين مختلف أنماط التوجيه السيميائي، فالتفاعل بين سيميائيتين متسقتين أو أكثر هو ما يميز أكثر من ممارسة ثقافية وفنية ضمن الأشد كثافة وتعقيداً: إنها ظاهرة تلفيق الأسنان (لنفكر مثلاً في المسرح الذي يعالق بين سيميائيات مختلفة كالأوبرا، ولم لا «الحياة اليومية»).

خ – وأخيراً فإنه على الرغم من أن هناك، طبعاً، علاقة تبعية بين المحيط أو السياق المُولِّد، والخطاب المولَّد، فإنه لا يمكن فصل التخاطب ومكوناته عن ذلك المحيط، لأن التخاطب ليس نتيجة للأسيقة فقط، بل مقوما للتوجيه السياقي أيضاً، فالخطابات تخلق بدورها أسيقة

ومحيطات، وهذا معناه أنها غير منفعلة بشكل صرف إزاء الأسيقة.

تلكم هي المطالب الإبستمولوجية السبعة الملزمة لكل مقاربة كافية للخطابية. ويمكن ، في الواقع، تلخيصها في عنوانين كبيرين سأستعرضهما في الفقرات اللاحقة: توجد سمة الخِطابية ما أن يوجد توجيه ذاتي وتوجيه سياقي لمقاطع لغوية.

إن *التوجيه الذاتي* للنشاط اللغوي ضروري لإعادة بناء معنى المتواليات الخطابية الشامل والغني، مادام الخطاب، كما قلنا، ليس نصاً فحسب، بل «نصاً مقالياً». يتجسد هذا التذويت في عمليات *التعيين* أو *التغييب* التي تؤطر زمانياً ومكانياً برنامج الأحداث المنطوية تحت الخطاب الخطي (أو المتجلي في بنية مركبية). فلأجل تحليل المياسم الذاتية في الخطاب، أدخل اللساني *ياكبسون* مفهوم *الخالفة*، كان الأمر يتعلق أساساً بالإشاريات (وهي فئة عامة تضم الأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة). لكن لائحة الإشاريات هذه تظل ناقصة، لذلك ينبغي تتميمها وبَنْيَنَتُها، انطلاقاً من *ياكبسون*، عن طريق بيان صلات المؤشرات الدالة على الشخص بالمؤشرات الدالة على الزمان والمكان، بل ينبغي أن تضاف إلى آليات التعيين آلياتُ التغييب أيضا ، أي تغييب الذات عن خطابها (وسيكون لهذا النمط الأخير من الآليات أهمية بالغة بالنسبة إلى وصف فئة معينة

من الخطاب، كالخطاب العلمي أو الفلسفي أو التعليمي). ومع ذلك فإن التعيين والتغييب لا يستنفدان كل تذويت النشاط الخطابي، فالخطاب بما هو «*نص مقالي*» يَشِفُّ عن عناصر أخرى كثيرة للذاتية التحتية؛ ذاتية تحضر في خطابها باعتبارها *قدرة موجهة*، تنتج وتنجز، انطلاقاً من موالاة موجَّهة ومخصوصة، متواليات من الأفعال قصديتُها يجب أن تكون قابلة لأن يتعرفها المخاطب (وهذا طبعاً إذا قبلنا أن التواصل حول المقاصد ونقلها بين الذوات، يشتغلان بوصفهما قيدا لكل نشاط خطابي). وعلاوة على ما سبق، ينبغي أن نضيف كذلك أن هذه القدرة الموجَّهة للذات القائلة ليست أَنَوية، فالقائل (يتخيل) أو (يتمثل) دائما المقول له، بل إن التواصل لَايتحقق إلا على أساس هذه التمثلات المتبادلة بين الذوات القائلة (بوصفها قائلة أو مقولا لها). كل تواصل إذن، يقتضي «تعرفاً واعترافاً» (سواء بالمعنى الإبستمولوجي أو بالمعنى الأخلاقي) متبادلاً لقدرات الذوات القائلة (الموجهة توجيهاً خاصاً). يرجع أصل مقاربة الخطاب هذه إلى تقليد عريق في فلسفة اللغة، أعاد *بنفنست* إحياءه في اللسانيات المعاصرة، (فيما سمي بـ «لسانيات المقال»)، حيث استثمر حدوساً تعود إلى *بوهلر* وعبره إلى الفلسفة المتعالية في جوهرها (*كانط وهوسيرل*) تمنح الذاتَ الدورَ الأساس في شرط إمكان كل تجل لظاهرية خطابية. ويبقى تذويت الخطاب الاستراتيجية الفُضلى التي تحرك أغلب التداوليين المنعوتين بـ «القاريين».

ويمثل تسييق المقطع اللغوي ضرورة أخرى لتحليل الخطاب، إذ من خلاله يتصدى التداوليون الأنجلوساكسون، وبخاصة الذين هم من شيعة *فتجنشتاين وأوستين*، لدراسة الخطاب وخصوصياته، فعلى عكس سيميائيي مدرسة غريماص، فإن التداوليين في فلسفة اللغة أو في اللسانيات سواء بسواء، الذين يقبلون وجاهة تسييق المقاطع الخِطابية يدافعون عن الدعوى التي تقضي بأن السياق لا يوجد في النص، وأن ما يوجد هو التوتر التكويني بين الخطاب وسياقه. ففي هذه الأفق المعرفي لا يُقدَّم نموذجٌ"عميقٌ" أو «ذو طبقات متعددة» بل يُقدَّم بالأحرى نموذجٌ يعيد بناء ثراءِ المعاني وتَغيُّرِها في *توزيعها*، لكنْ باعتبارها ممارسات متنافرة. وأما الخطاب فينظر إليه فيه بوصفه سيرورة استعمال في سياق اجتماعي ومعرفي، غير أن ذلك لن تكون نتيجته فصلاً جذرياً بين «الخطاب» و«السياق»، من حيث إنهما مفهومان متمايزان؛ فالخطاب ، في هذا المنظور ليس البتة شيئاً سكونياً وخاضعاً للثبات، بل نشاطا يشف عن فعل اجتماعي محدد، وهو علاوة على ذلك، قادر حتى على تغيير هذا السياق نفسه؛ فقد ذكَّرنا أوستين بأن «القول فعل»، وهذا معناه، إذا أخذنا هذا الشعار بمدلوله الأقصى، أن «حياة الخطاب» هي، في نهاية المطاف، محرك «حياةِ الجماعةِ القائلة» والوقائع النفسية الاجتماعيةِ التي تترتب عليها. ينبغي التسليم إذن، بأَن ثمة، على الرغم من أن الخطاب وسياقه هما في توتر دائم، تعالُقاً ضرورياً وجدلاً

تكوينيا للحدين المتقابلين: الخطاب والسياق. والحديث عن السياق يجر عادة إلى التمييز بين أنماط مختلفة من الأسيقة: السياق الإحالي (عالم الموضوعات، حالات الأشياء والأحداث، وبالنسبة إلى الأنطولوجيات الموسعة : العوالم الفعلية والممكنة)، ثم السياق النفسي، والسياق الفعلي، والسياق المقامي. وهذه النمطية من الأسيقة تتناسب و أنماطاً مختلفة من التداوليات، بل يمكن القول حتى عن نظرية النماذج و المنطق الموجَّه اللذين يستخلصان معنى مقطع خطابي من سياق وجودي(مثلا، الممكن والخيالي بوصفهما مرجعاً، الواقع الموجه في ذاته *inse*)، إنهما نمط من التداوليات أو تحليل الخطاب (تداوليات يطلق عليها أحياناً «التداوليات الإشارية»). فإذا نظرنا في السياق الفعلي حيث يتجسد الخطاب بوصفه الفعل الأشمل والحاسم في تحديد معنى كل مقطع خطابي، تَبَيَّنَ كيفَ ولِمَ يكون الجدل تكوينياً في الخطابِ وسياقِه، أقصد أن الخطاب يخلق، في الواقع، سياقَه الخاص. إنه المبدأ الذي فكر في إطاره *فتجنشتاين وأوستين وغرايس* – وكل من لف لفهم في فلسفة اللغة واللسانيات التجريبية – في التوتر بين الخطاب والسياق. غير أن التوجيهات السياقية التي نالت الحظ الأوفر من الدراسة، منذ صيحة التداوليات، هي الأسيقة النفسية والمقامية، فقد أصبح الخطاب عملية معرفية تنهض فيها "معرفة العالم" بالدور الأساس، لكن المعرفة ليست وحدها العامل الحاسم، فهناك أنساق معرفية أخرى لا تقل شأناً في

هذا المجال، كأنساق الاعتقادات (أو بالأحرى أنساقها الزائفة) والقناعات والافتراضات، وفي أقصى حد أنساق الإيديولوجيا؛ فهذه الأنساق المعرفية، التي هي في الغالب الأعم قوالب جاهزة، تتعلق بأطوار عُرفية في ثقافة ما. ولعل أمرا كهذا هو ما جعل الباحثين في الذكاء الصناعي وهم يهتمون باستنساخ، أو على الأقل، بتَمثل حياة الخطاب يبلورون مفهوم *الإطار* أو *السيناريو* (*المدونة*)، الذي يتيح فهم السبب الذي يجعل المتخاطبين قادرين على تحديد علاقات تحفيز وقصد وغرض، في متواليات الفعل الخطابي. لذلك تتوقف معالجة الخطاب، سواء عند الإنتاج أو الفهم، على قدرة المخاطب على بناء هياكل معرفية «ذاتية» واكتشافها. وأما نمط السياق الأخير الذي نعرض له في هذا الموضع فهو *السياق المقامي* أو *السوسيوثقافي* (بوصفه مجموع المحددات المجتمعية والسوسيولوجية)؛ يتعلق الأمر هنا بإطار مجتمعي أو سوسيولوجي (مستشفى، فصل دراسي، محكمة) أو بظروف الحياة اليومية (مطعم، محادثة غير رسمية، إلخ) التي تحدد العادات الفكرية وتوزيع الأدوار التي يؤديها المشاركون في التخاطب، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ننسى، على سبيل المثال، أن المراتب الاجتماعية، وسلطة القائل بالدرجة الأولى لهما أهمية بالغة في التوجيه السياقي، إذا ما أريد فهم معنى مقطع خطابي ما، ففي هذا الميدان تتوقف الاختيارات الأسلوبية، والإجراءات البلاغية على نوعية القيود السياقية

(خطاب مهذب، رسمي، أو غير رسمي). إن مجموع أنماط التوجيهات السياقية - مجموع فضفاض وغير قار - يحدد *معنى* مقاطع الخطاب تبعاً لتجذره في السياق الذي وَلَّدَه، لذلك فإن التذويت والتسييق عمليتان تكامليتان تسمان خصوصية الخطاب الدلالية، وهما العمليتان اللتان تميزان مفهوم الخطاب عن *النص والكلام*.

إن تحليل الخطاب الذي لا يمكن أن يطابق بشكل تام بـ*التداوليات* بما هي كذلك، ليتجلى في صور متعددة، ومهما كانت الصِّنَافة المقدمة فإنها تظل غير شافية، لأن الميولات «التخصصية» في تحليل الخطاب جميعها ذات نزعة اختزالية بالضرورة. ومع ذلك يمكن بحسب *شارودو* (1983) التمييز بين أربعة أصناف في نظام الخطاب: الصنف المقالي، والصنف الحجاجي، والصنف السردي والصنف البلاغي. كل صنف من هذه الأصناف رهين بـ «قدرة سيميائية لغوية»، وبما إذا وُظِّف نموذجٌ «عميقٌ» (كالسيميائيات الغريماصية) باعتباره نموذجاً تحليلياً إلى أقصى حد، أم وُظِّف نموذجٌ «سطحي» (كالفلسفة التحليلية ما بعد الفتجنشتاينية). وعلى أية حال، فإن الأصناف الأربعة التي يقترحها *شارودو* ليست متنابذة بل متداخلة؛ لذلك فإن ما ينبغي استنتاجه بالأحرى من هذه الصنافة (هو أحقية كثير من مباحث المعرفة أو «الميولات التخصصية» المتنافرة، في الإدلاء بدلوها في مجال تحليل الخطاب: كلسانيات المقال

ونظرية الحجاج والنحو السيميائي السردي من النمط الغريماصي والبلاغة (القديمة والجديدة). ولكن سلسلة التخصصات الفرعية لا تقف عند هذا الحد، إذ يجب أن نضيف إلى هذه اللائحة: نظرية الأفعال اللغوية (أو «أفعال الخطاب» مشايعة *لأوستين وسيرل*)، المنطق التخاطبي (الذي فعَّله هـ. ب. غرايس)، وتحليل الخطاب بمفهومه الأشد ضيقاً والأكثر تقنية (نقصد هنا *هاليداي*، والدراسات المنتسبة إلى السوسيولوجيا)، وكذلك ما يدعى بـ «التحليل التخاطبي» (الذي يعود في أصله إلى *جوفمان* وإلى الإثنومنهجية الأمريكية. تقدم هذه المقاربات نظريات جزئية (غالباً ما تَتَشَكَّلُ في فلسفات اللغة) ونتائج تجريبية مجزأة (غالباً ما ترد نُتَفاً داخل منهجية واحدة) ومع ذلك فإن لها مستقبلاً أكيداً ودالاً من الناحية الفلسفية.

إحالات المؤلف

*) E.Benveniste,Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.

*) E. Buyssens, Les langages et le discours. Essais de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie,Bruxelles, ULB,1943.

*) P.Charaudeau, langage et discours.Eléments de sémiolinguistique,Paris, Hachette, 1983.

*) O.Ducrot, Les mots du discours, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

*) M.Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.

*) A.J.Greimas et J.Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisoné de la théorie du langage,t.I.Paris,Hachette, 1979 et t.II, Paris,Hachette, 1985.

*) D.Mainagueneau, Genèse du discours, Bruxelles, Mardaga,1984.

*) H.Parret, language and Discourse, The Hague,Mouton Publishers, 1971.

*) T.Van Dijk, Studies in the pragmatics of discourse, The Hague, Mouton Publishers, 1981.

الكلمات المفاتيح:

→Contexte,Conversationnel(analyse-le), Enonciation, Pragmatique

III: Benveniste, Ducrot, Foucault, Greimas, Jacques, Parret.

ب – جرد ببعض المقابلات العربية للحدود الواردة في النص المترجم(من الأعلى إلى الأسفل):

جدول يصور من الأصل

ج – من المناسب نقل الحدين (énonce) و(énonciation) على التوالي بـ «قول» و«مقال» خلافاً لما درج على ترجمتهما بـ «ملفوظ» و«تلفظ». وذلك لأن حد «لفظ» المشتق منه «ملفوظ" و«تَلَفُّظ» لا يتضمن في ذاته شرط الدلالة، فمن الجائز أن يلفظ المرء أو يتلفظ بأصوات أو ملفوظات لا معنى لها، كأن يتلفظ بالمهمل لا المستعمل. وهذا بخلاف «القول» و«المقال» المشتقين من «قال» فإنهما وإن كانا يحيلان استناداً إلى ما تفيد به المعاجم العربية وكتب النحو على المفرد تارة وعلى المركب طورا ، فإن المعنى أو مبدأ الإفادة يبقى شرطاً حاسماً فيه، يقول ابن هشام، على سبيل المثال (في شرح شذور الذهب ص 14: «*المراد بالقول: اللفظ الدال على معنى كرجل وفرس... بخلاف المهمل نحو ديز مقلوب زيد فإنه وإن كان لفظا لكنه لا يدل على معنى*») .

استجابة حد القول لقيد الإفادة تتأكد فيما يذكره ابن منظور في لسانه(مدخل قول، ج 11، ط 3، 1999، ص: 350 وما يلي. دار إحياء التراث العربي، بيروت) من جواز تسمية الاعتقادات والآراء قولا؛ لأن «*الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول*» *إلا* أنه لا يمكن تصور أي رأي أو اعتقاد من دون ذات/ فاعل، فإن هذه الذات يؤشر عليها بضمير أو بخالفة، ولأن الرأي أو الاعتقاد لا بد له من سياق أو مقام حتى تُعرف جهته ووجاهته، فإن المقال يصبح عندئذ هو إحداث قول بتوجيه من الذات (آراء واعتقادات ، قصد ، ضمير..) ومن المقام (ظروف الزمان والمكان، السياق الاجتماعي والمؤسسي برمته).

من نافل القول التذكير بأن تمثيل الذاتية في اللغة (أو كيف تحضر بصمة إحداث المقال في القول) كما يقول تودورف في القاموس الموسوعي (ص 405) وما يستدعي ذلك من إحالة على المقال (ولكل مقام مقال)، كان السياق المعرفي الذي أفرز نظرية المقال في اللسانيات.

انظر على سبيل المثال مقالة بنفنست E. Benveniste عن الذاتية في اللغة (De la subjectivité dans le langage) التي نشرها سنة 1958 وضمنها في كتابه: Problèmes de linguistique Générale ,1.Gallimard.1966.

وانظر كذلك عن القول والمقال: Oswald Ducrot & Tzvetan todorov Dictionnaire encyclopédique des sciences du .langage. E.Seuil. 1972. p: 405-410

وانظر كذلك المقالة الهامة التي حررتها جماعة ريلبريد ((Groupe Replred)، حيث بينت كيف تطورت في قرن ونصف التصورات التي انبثقت عنها نظرية المقال، مع بيان المفاهيم الأساس التي تقيم أود هذه النظرية القديمة وشكلها الحديث، وكيف تطورت لتقترب من مفاهيم مجالات أخرى ولاسيما الذكاء الصناعي.

Encyclopédie Philosophique Universelle, Vol. Notions, tome1, PUF, Paris. 1990. p: 792-796.

د – ننقل بالخالفة الحد الإنجليزي «Shifter» الذي استعاره ياكبسون من ياسبرسن (Jaspersen)، والذي اقترح نيكولا روفي (Nicolas Ruwet) نقله إلى الفرنسية بحد (Embrayeur). يرى ياكبسون أن كل سنن لغوي يتضمن عناصر لغوية ووحدات نحوية و معجمية لا يمكن تحديد دلالتها العامة خارج الإحالة على الرسالة، فوحدات أو عناصر السنن هذه تصل وتربط الرسالة بالموقف التواصلي، أو مقتضى الحال؛ فالضمير المنفصل « هو » يُعد عنده في الآن نفسه رمزا أي دليلا لغويا، وإشارة (index)، والضمير المنفصل «أنا» في جملة من قبيل: *الدولة هي أنا* ، المنسوبة إلى *لويس XIV*، لا يمكن تحديد مرجعه (مفسره)، ومن ثم فهمُ دلالة هذا القول العامة، إلا إذا أخذنا في الحُسبان مقام المقال. فكأي خالفة يعيِّن ضمير المتكلم أنا الشخص الذي يقول: أنا؛ فهوية القائل لا يمكن تحديدها خارج السياق المقالي ومقتضى الحال الذي يطابق المقال، ويذهب ياكبسون إلى أن «الخاصية المميزة للخوالف لا تكمن في غياب مفترض للدلالة الوحيدة والثابتة، بل في واقع كونها تحيل لزاما على الرسالة (Message)، فكل ما ينتمي إلى

السنن ويحيل على الرسالة بشكل جزءا لا يتجزأ من فئة الخوالف هذه كالجهة والزمان والشخص، وباختصار نتحدث عن الخالفة عندما يتعلق الأمر بعناصر تربط السنن بالرسالة وبالموقف التواصلي.

انـظـر: – George Mounin.1974. Dictionnaire de la linguistique,- Quadrige/ PUF. 1re[éd], 1993.

- Collecion Microsoft.Encarta 2005.- 1993- 2004. Microsoft Corporation.

والخالفة مفهوم وظفه الفلاسفة العرب للدلالة على الضمائر والإشاريات والموصولات، يقول *الفارابي* (ت 950م) «الخوالف هي كل حرف معجم أو كل لفظ قام مقام الإسم متى لم يصرح به، وذلك مثل حرف الهاء من قولنا (ضربه) والياء من قولنا (ثوبي) وأشباه ذلك من الحروف المعجمة التي تخلف الإسم وتقوم مقامه..» (*د. جعفر آل ياسين. الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1405هـ/1985م ص: 238*). ويقول الخوارزمي الكاتب «الخوالف هي التي يسميها النحويون الأسماء المبهمة والمضمرة وإبدال الأسماء، مثل: أنا ، وأنت، وهو...» (الدكتور ، عبدالأمير الأعسم، رسائل منطقية في الحدود والرسوم للفلاسفة العرب(أبي حيان، الكندي، الخوارزمي، ابن سينا، الغزالي) دار المناهل، ط 1، 1993، ص: 100.

هـ – *الإثنومنهجية* : مصطلح الإثنومنهجية اقترحه غارفينكل Garfinkel لوصف وتحليل العملية التي يملكها الفاعلون الاجتماعيون عن ثقافتهم، والمناهج التي يستخدمونها لمعالجة ممارستهم المشتركة.

تهتم الإثنومنهجية بمجال التبادلات الرمزية؛ المجال الذي لا تقارب فيه اللغة بوصفها بنية، بل بوصفها فعلا، وذلك بغية فهم الكيفية التي يتبعها المتخاطبون لأجل مباشرة حديث أو بنائه أو إنهائه (Gumperz 1989).

انظر: *بيار أنصار. العلوم الاجتماعية المعاصرة، ترجمة نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1992 صص: 291-290.*



لقاء مع هاروكي موراكامي - اليابان(*)

ترجمه عن الفرنسية جمال إسماعيل وتحسين عبود

«أن تكتب يعني أن تحلم وأنت مستيقظ»

كاتب ولد في كوبيه Kobé عام/ 1949/ درس التراجيديا اليونانية في جامعة واسادا قبل أن يدير حانة لموسيقى الجاز في طوكيو (على غرار بطل روايته *(إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس)* بين عامي/ 1974 – 1981/. حصلت روايته الأولى *استمع إلى الريح تغني* (غير مترجمة إلى الفرنسية) على جائزة غينزو Gunzo، ثم بدأ كتابة مجموعة بعنوان «ثلاثية الجرذ» نشر جزأها الثالث المعنون *السباق إلى الخروف البري* في

فرنسا/ 1990/ عن دار نشر سوي Seuil، حيث نشر أيضاً رواية *نهاية الأزمنة*/ 1992/، وهي رواية من روايات الخيال العلمي التي نالت جائزة تانيزاكي Tanizaki المشهورة. تتابعت روايات موراكي الصادرة عن دار نشر سوي، ومنها *قصيدة المستحيل*/ 1994/ التي منحت موراكي نجاحاً عظيماً في اليابان، *والرقص الرقص الرقص*/ 1995/، وهي تتمة روايته *السباق إلى الخروف البري*، ومجموعته القصصية *الفيل يتبخر*/ 1998/، وأخيراً/ *أخبار الطائر ذي النابض*/ 2001/. غادر موراكي وزوجته اليابان للاستقرار في الولايات المتحدة الأمريكية بين عامي/ 1986-1995/ عاد بعدها إلى موطنه اليابان، ونشر مجموعة قصصية بعنوان *بعد الزلزال* (عن دار نشر 10/18) ومجموعة أخرى هي شهادات عن ضحايا الهجوم بغاز الساران Sarin قامت به مجموعة من طائفة أوم Aum في اندركراوند Underground، وهذا الكتاب في متناول اليد في فرنسا كما صدرت ترجمة روايتيه الأخيرتين بمناخهما السري والحميمي اللتين يمكن تصنيفهما ضمن مسار روايته *قصيدة المستحيل* عن دار نشر بلفون Belfond: رواية *إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس* التي نالت في فرنسا شبه إجماع من النقاد ورواية *عشاق سبوتنيك* Amants de Spoutnik ثم ظهرت رواية موراكامي التالية على *العارضة الخشبية* في الخريف الفائت في اليابان، وستصدر عن دار بلفون/ 2005/ لتكون في متناول أيدي القراء في فرنسا. مؤلفات موراكامي سهلة الوصول عسيرة

المنال في آن واحد جذابة وخفية الدلالة، لكنها ساحرة دائماً. رواياته التي ترتدي ثوب الحكمة تمزج مختلف الأجناس الأدبية لتكتشف الجانب الخفي في الأشياء والبشر. نقم هنا حواراً خاصاً مع كاتب يرتاد هوامش المجتمع الياباني. كان فيتز جيرالد Fitzjerald يقول بشأن كتاباته «نعم لها سحرها، لها سحرها». يمكن أن نقول الكلام نفسه عن مؤلفات موراكامي الكاتب الذي ترجم روايتي *منعش هو الليل والصدع* إلى اليابانية. تمتلئ مؤلفات هذا الكاتب بموسيقى خاصة وموهبة لا توصف وروعة تستعصي على التحليل. كاتب يكتب عن عشق غير قابل للتصنيف. له سمعته المبنية جيداً على «ركيزة صلبة». نادراً ما يقبل موراكامي إجراء حوارات صحفية وخاصة أثناء جولاته الخاطفة إلى خارج اليابان مع ذلك منح مجلتنا – ماغازين ليتيرير – حواراً استثنائياً مطولاً. خلال الحوار قال ببساطة إنه لا يحب مثل هذه التجربة فهو لا يصدق النقاد، ولا يثق إلا بالقراء. يتحدث بشغف عما تمثل الكتابة له، ويحرص أيما حرص على الدقة والكلام، وهو أكثر تحفظاً حينما يتحدث بالإنكليزية – اللغة التي يتقنها جيداً لأنه إضافة لترجمته – لفيتز جيرالد – ترجم كتابات رايموند شاند برو وجون إيرفينغ ورايمون كارفير في موطنه الأصلي اليابان. موراكامي معجب كثيراً بالروايات الأنكلوسكسونية ومن أوائل الذين أدخلوا ثقافة البوب إلى الأدب الياباني بعكس اتجاه تيار النثر القائم تقليدياً على الجمال الشكلي. جسد موراكامي كروائي وكقاص، ولفترة

طويلة صورة نجم الروك الأدبي في بلاده، حيث باع مليوني نسخة من روايته *قصيدة المستحيل*، رواية تحكي مجموعة وقائع تلقينية مشبعة بالحنين الدفين عن حياة ستة طلاب من اليابان خلال السبعينات. دعته الجامعات الأمريكية الأكثر شهرة مثل (هارفارد وبرنستون) للإقامة في الولايات المتحدة الأمريكية، كما لاقى نجاحاً باهراً في روسيا حيث قارنوه بدستوفسكي. أستاذ بارع في اكتشاف الفوارق الدقيقة بين الأشياء، وشاعر حاد البصيرة في تمييز العلاقات المستحيلة (*إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس، عشاق سبوتنيك، قصيدة المستحيل*)، ومؤلفات حكايات عجائبية (*نهاية الأزمنة*)، وروايات بوليسية غير حقيقية تخفي تحريات تعليمية (*السباق إلى الخروف البري، أخبار الطائر ذو النابض*). هذا الكاتب المعروف بمعاداته للتقاليد وبنظراته النقدية للمجتمع الصناعي الياباني والذي كشف عن الميول والاهتمامات الصحفية لجيل الشباب الياباني، وجسد نزعتهم إلى التمرد والتسكع، فتن مئات الآلاف من القراء في العالم. يبدو موراكامي وهو في سن الرابعة والخمسين أنه وجد الأمان والطمأنينة بعد سنوات عديدة من الغربة.

س 1 – *رواياتك موشاة بإحالات إلى ثقافة البوب الغربية (Pop)(❖): ماركات، أغاني البيتلز Beatles في رواية قصيدة*

(❖) **Pop**: وهي اختصار لكلمة **popular** وتعني الثقافة الشعبية الأمريكية.

المستحيلة، أفلام هوليودية في رواية نهاية الأزمنة، وحضور كلي لموسيقى الجاز Jazz في رواية إلى جنوب الحدود، إلى غرب الشمس، هل كان أسلوباً في الخروج عن مسار الأدب الياباني التقليدي الذي يمثله كتاباً من طراز ميشيما وكاواباتا وتانيزاكي؟

ج 1 – في سن المراهقة كنت أستمع إلى أغاني البيتلز والدورز Doors، وأقرأ الكتب الأمريكية وروايات الألغاز والخيال العلمي، وأشاهد لورا دوتو بريمنجر Laura D’Itto Preminger.

غصت في عالم الموسيقى وروايات وأفلام الثقافة الشعبية هذه، وكنت أرغب في قراءة المؤلفات التي تتحدث عما أحبه ومازال حتى اليوم، وهذا جانب أساسي من عالمي، أحببت حقاً الكتابة ضمن هذا المجال. إنه نوع من التكريم. أنا أختلف كثيراً عن ميشيما أو كواباتا في مواطن كثيرة ولاسيما في الأسلوب دون أن يقتصر الأمر عليه. إذ إن كتاباتهم النثرية مرتبطة كثيراً بالجمالية الشكلية وغامضة ومتحذلقة ومليئة بالانفعالات. شخصياً أردت أن أقدم كتابة طبيعية وبسيطة وسلسة وخالية من التصنع، ومازال أواصل الكتابة بهذا الأسلوب، وهو ما يميزني عن كثير من الكتاب اليابانيين التقليديين ولا أعتقد أني مدين لهم بشيء.

س 2 – ربما أنت مدين بعض الشيء للكتّاب الذين ترجمت لهم إلى اليابانية من طراز فيتز جيرالد وكارفير ورايمون شاندلير وجون إيرفينغ؟

ج 2 – بالتأكيد. النصوص التي ترجمتها وجهتني فكانت معلمتي ومرشدتي، ولمّا كانت الترجمة قريبة من فعل الكتابة، فأنا حينما أكتب رواية أو قصة أخزن النص الأصلي في ذاكرتي ومن ثم أعود وأحوله إلى لغة النثر. فاللغة اليابانية تختلف كلياً عن اللغات الغربية كالإنكليزية والفرنسية أو الألمانية، لذلك حين نترجم نصوصاً إلى اليابانية علينا إعادة بناء معنى الجملة من درجة الصفر، وهي عملية بناء مستقلة تماماً. لقد احتلت الترجمة، وماتزال حيزاً هاماً في طريقة كتابتي وتفكيري.

س 3 – *لعل رجوعك إلى ثقافة البوب POP ضمن لكتبك جمهور قراء عالميين؟*

ج 3 – لم أفكر قط أن أكون كاتباً مقروءاً في العالم أجمع، لكن ذلك لمتعة الحديث عن هذه الثقافة فقط، ومن جهة أخرى حين أكتب أن بطل روايتي يستمع إلى راديو هيد Radio Head أو برانس Prince، فأنا والقارئ نعرف جيداً عن ماذا نتكلم إننا نتشاطر الشعور نفسه، ونقيم علاقة بيننا، وهذا هام للغاية، وحينما نقول إن بطل روايتي دخل إلى بير جركينغ Burger King، أو ماكدونالد MacDonald لتناول وجبة الغداء بوسعكم تصور المشهد بمعنى ما، هذه الماركات والحوانيت والأسماء ما هي إلا شكل رمزي نتشاطره جميعنا اليوم.

س 4 – *هذا لم يمنع أبطالك من رفض النظام فهم لا يحترمون*

قانون العمل المركز والإنتاجية المتسارعة التي نربطها عموماً بأخلاقية المجتمع الياباني على سبيل المثال؟

ج 4 – بين عامي 1968-1969 كنت طالباً في زمن الثقافة المضادة والمذهب المثالي. كنا نحلم بالثورة وبالتمرد ضد النظام القائم، ثم انقضت تلك الفترة، ونلت دبلومي الجامعي. رفضت العمل في أي مكتب أو شركة. أردت أن أكون ذاتي، وأبقى وحيداً ومستقلاً. لم يكن ذلك سهل المنال في بلد كاليابان القائم على القبلية والجماعية، لكنني توصلت إلى ذلك. فأنا لا أنتمي إلى أي ناد أو مذهب. أنجزت كتاباتي خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة، وليس لي زملاء ولا أصدقاء أدباء. حينما بدأت أكتب القصص والروايات أردت ببساطة تصوير أبطال فرديين وأبيّن كيف كان يعيش بعض الناس على هامش القانون الاجتماعي.

س 5 – *هل كتبك هي أمثولات حول كيفية التخلص من الاستلاب؟*

ج 5 – أعتقد ذلك. لكن المجتمع الياباني شهد تغيراً خلال السنوات الثلاثين المنصرمة، فقد أصاب البنية أو «النظام» الوهن. كان قوياً ومستقراً، لكنه لم يعد كذلك، وعند نهاية الحرب العالمية الثانية، بذلنا جهوداً كبيرة لإعادة بناء البلد، كنا مستعدين لتقديم تضحيات كثيرة، وكنا نعتقد أن العمل سيجلب الغنى الذي سيحمل معه السعادة. يبدو هذا أمراً ساذجاً، لكن هذه القناعة لازمتنا فترة طويلة، وهو السبب الذي جعل أهلي

وجيلنا نحن يعملان بكد – أصبحنا ميسورين، لكننا لم نحصل على السعادة. شعرنا بالضياع، وكان لابد أن نطرح السؤال من جديد حول قيمنا وأولوياتنا. كان مبدؤنا الجديد «أن تكون سعيداً» أعقب ذلك الضغط الاقتصادي والتقهقر المتواصل منذ عشر سنوات، وأعتقد أن ذلك غير مفيد لبلدنا، ولدينا الآن وقت للتفكير وإيجاد طريق أخرى.

س 6 – *يعكس الأدب الياباني المعاصر هذه الاهتمامات أيضاً. يمثل ذلك الكاتبان، ريموراكامي وبانانا يوشيموتو...*

ج 6 – ريموراكامي هو أحد أصدقائي النادرين. نعرف بعضنا جيداً. وأكنّ لبعض كتبه إعجاباً شديداً، ومن كتب بانانا يوشيموتو أحب على وجه الخصوص ودائماً تسيغومي. لكنني أعترف أن عملي في الترجمة وفي مؤلفاتي لا يترك لي وقتاً كثيراً لقراءة كتابات زملائي الكتاب اليابانيين الشيء الوحيد المؤكد هو أن الأدب الياباني شهد تحولاً كلياً في غضون عشرين عاماً، وهو تحول جذري، لقد انكسرت القيود القديمة شكلاً ومضموناً.

س 7 – *لماذا تحب التلاعب بترسيمات قصة حب Love story (كما في رحلة المستحيل) والرواية الشرائية roman noir والخيال العلمي SF (في نهاية الأزمنة) وتمزجها ببعضها في الوقت المناسب (كما في عشاق سبوتنيك أو وقائع الطائر ذي النابض)؟*

ج 7 – هذا يعود في تاريخ قراءاتي الغريب والعشوائي. ولاسيما تولستوي ودوستوفسكي وتشيخوف، وبلزاك وفلوبير وديكنز. هؤلاء كانوا أبطالي. كنت أقضي جل وقتي منغمساً في قراءة رواياتهم، وكان يستحيل كتابة أعمال أدبية أفضل مما أنجزوه. بعد ذلك تعلمت الإنكليزية، قرأت كتاباً باللغة الإنجليزية فاكتشفت عالم الرواية الشريرة والخيال العلمي، رايمون شاندلير وكيرت فون كوت وريتشارد بروتينغان وسكوت فيتز جيرالد أيضاً. قرأت كل ذلك بالإنكليزية. كانت تجربة جديدة كلياً وغيرتني كثيراً. كان أساس ثقافتي مزيجاً من الأدب الكلاسيكي والأدب المرتبط بثقافة البوب POP. في نفس الوقت. أحب أن أستخدم ترسيمات وبنى رواية قصة حب والرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي لإغنائها بمعطيات شخصية وكأنها تمرين على التفكيك إذا أردتم ذلك، وقد استعرت منها الشكل دون المضمون.

س 8 – *تتلاعبون أيضاً بالرواية البوليسية: غالباً ما يكون السارد إنساناً يواجه قضية غامضة، ولكنه يكتشف مؤشرات لا تقود إلى حل اللغز بقدر ما تقوده إلى لغز آخر؟*

ج 8 – في كتبي يبحث البطل في أغلب الحالات عن شيء مهم بالنسبة له، فالسارد في رواية *السباق إلى الخروف البري* – على سبيل المثال – يبحث عن الحيوان ذي القيمة، أما السارد في *نهاية الأزمنة*، فيقتفي آثار العالم الذي كان يعمل لأجله،

وفي رواية *وقائع الطائر ذي النابض* يريد السارد استعادة زوجته. يحدث كل ذلك ضمن أجواء غامضة تتغير في سياق مغامراتهم، وتتوج ببلوغهم مآربهم، ولكن بين الفينة والأخرى يفقد هدف البحث معناه، ولا يعود بلوغ الهدف ذا أهمية. مع ذلك ليست الحكاية سلبية إلى هذا الحد، لأن المغزى الحقيقي للحكاية يكمن في مسار التفتيش وعملية البحث، والبطل يختلف في نهاية الحكاية عما كان عليه في بدايتها وهذا هو المهم.

س 9 – *هل هذا نوع من التلقين (initiations)*(❖)؟

ج 9 – نعم. المغامرات التي يعيشها البطل هي مغامرات عشتها أنا نفسي ككاتب، وعندما أكتب أعيش الحالة الشعورية التي يعيشها أبطالي، وأمر بالمعاناة نفسها وبعبارة أخرى أختلف بعد الانتهاء من كتابي عما كانت عليه قبل كتابته.

في الواقع إن كتابة رواية أمر هام جداً بالنسبة لي، وأنا لا أكتب لمجرد الكتابة، والكتابة ليست عملاً كبقية الأعمال. بل هي كما قلت أنت نوع من التلقين. فأنا أتطور مع البطل في سياق ما يتعرض له من صعوبات.

س 10 – اعترفت أنك حين تكتب رواياتك كنت تبحث عن قصة حياتك، وتخترق السطح لتنفذ إلى أعماق روحك؟

(❖) **initiation**: تعني هذه الكلمة تلقي العناصر الأولى لعلم أو لفن، كما تشير إلى تقديم معرفة يجهلها المرء وترجمت أحياناً بالتنسيب أو بالمسارات إذا كان المقصود الدخول إلى جمعية سرية أو دين سري، وقد ترجمناها بالتلقين لأن السياق الذي استخدمت فيه يفيد بذلك.

ج 10 – نعم، عندما أكتب أحفر في هذه الأرض المكونة من طبقات متعددة، وأذهب دائماً إلى المواطن الأكثر عمقاً، مازال وسأبقى أغوص في الأعماق. يقول البعض إن هذا مشروع شخصي جداً، وأنا لا أوافقهم على ذلك إذا بلغت هذه الدرجة من العمق، فأنا أستطيع أن أتناول موضوعاً جوهرياً مشتركاً، وأتواصل مع قرائي، وتنشأ علاقة بيني وبينهم. أما إذا لم أذهب بعيداً إلى هذه الدرجة، فلن يحصل شيء.

س 11 – في كتبك، يتعلق الأمر دائماً بالذهاب أبعد من الحد الفاصل بين الجسد والروح، والحياة والموت، والواقع مجال آخر (عالم مواز، لاشعور، إلخ.......) بعض الحيوانات كالخروف في رواية السباق إلى الخروف البري، ورواية الرقص، الرقص أو الجدي في رواية نهاية الأزمنة، تسمح بتجاوز هذا الحد. من أين تأتي بهذه الحيوانات؟

ج 11 – سأجيب على سؤالك من خلال صورة. لنشبه الإنسان بمنزل، الطابق الأرضي يمثل المستوى الذي يعيش فيه، في هذا الطابق تعيش، وتأكل، وتشاهد التلفاز مع العائلة، أما الطابق الأول فتوجد غرفتك، وفيها تقرأ، وتنام، وهناك القبو، وهو الأكثر بعداً عنك، وفيه تخزن بعض الأشياء أو تقيم بعض الألعاب، لكن هناك أيضاً مكان خفي في ذلك القبو، مكان يصعب الوصول إليه، لأننا ندخله عبر باب سري من المتعذر رؤيته. فإذا كنت محظوظاً، فأنت تستطيع إيجاده والدخول إلى

الحيز المظلم. أنت لا تعرف ما بداخله ولا شكله ولا حجمه. حين تدخل هذه الظلمة ستشعر أحياناً بالخوف وأحياناً بالراحة والاسترخاء، وتستطيع رؤية الكثير من الأشياء الغريبة، كالإشارات والصور والرموز الميتافيزيقية تعرض أمام ناظريك، وكأنك في حلم. إنه عالم لاشعوري، لكن بين لحظة وأخرى عليك أن تعود إلى عالمك الواقعي فتخرج وتغلق الباب ثم تصعد، حين أكتب كتباً، أجد نفسي في هذا الفضاء المظلم والغامض، أرى الكثير من الأشياء الغريبة، يقول الناس هذا عالم رمزي وميتافيزيقي ومجازي أو سوريالي، أما أنا فأجد هذا الفضاء طبيعياً جداً وهذه العناصر تساعدني في كتابة قصصي. الكتابة بالنسبة للكاتب كأحلام اليقظة، الكتابة تجربة خارج المألوف غالباً ما يغيب عنها المنطق.

س 12 – *تبدو الغريزة أيضاً جسراً للعبور إلى ميدان آخر... أهو السبب في وجود مشاهد عاطفية في روايات مثل رحلة المستحيل ووقائع الطائر ذي النابض وعشاق سبوتنيك... إلخ؟*

ج 12 – تماماً. العاطفة مفتاح، الأحلام والحب مهمان جداً للدخول في أعماقك واستكشاف الجانب المجهول فيك. بعض الناس قال إنني كتبت الكثير من المشاهد المثيرة في رواية وقائع الطائر ذي النابض. يتكرر العنف في مواطن عديدة انتقدت لذلك لكنني كنت أرى أنه من المهم إدراك تلك المشاهد، فهي تسمح للقراء بفتح الباب الخفي الذي حدثتك عنه، أريد أن

أزعزع تفكيرهم، وأكشف لهم جانباً مجهولاً فيهم. هناك شيء ما يحدث بيني وبينهم.

س 13 – تحاول أن تضع موضع التساؤل كل اليقينيات المألوفة والقيم حتى الواقع اليومي؟

ج 13 – نعتقد أننا نعيش في عالم سليم نسبياً، أحاول أن أشوش هذا الإحساس، وهذه النظرة إلي العالم في بعض الأحيان نعيش الشواش والجنون والكابوسية، أريد أن أرمي بالقارئ في عالم سوريالي، عالم عنف وقلق وهلوسات.

س 14 – تحمل كتاباتك في الوقت ذاته أثر «السوداوية المبرحة للأشياء» أو «mome no aware» الأثيرة على الشعر الياباني التقليدي...؟

ج 14 – أعتقد أننا نعيش في عالم هو هذا العالم، إنما هنالك عوالم أخرى قريبة جداً منا فإذا رغبتم حقاً بذلك، تستطيعون أن تعبروا فوق الجدار، وتدخلوا عالماً آخر بطريقة ما، ومن الممكن التحرر من الواقع، وهذا ما أحاول أن أعبر عنه في كتبي. إنه مفهوم شرقي ذو خصوصية كبيرة كما يبدو لي. في اليابان والصين نعتقد بوجود عالمين متوازيين ومعابر صغيرة تسمح بالمرور فيما بينها دون أدنى صعوبة؛ وهي ليست الحالة نفسها في العالم الغربي، حيث (هذا العالم هو هذا العالم)، وذاك العالم هو ذاك العالم والفصل بينهما دقيق والحاجز

بينهما عالٍ جداً ومتين لدرجة أنه يستحيل عبوره أما في الثقافة الآسيوية فالأمر مختلف.

الكآبة المبرحة للأشياء momo no aware تصف – كما أعتقد – في هذه الحالة. نجد في رواية *رحلة المستحيل* ست شخصيات، ثلاث منها تبقى على قيد الحياة، والثلاث الأخرى تموت، وتعبر إلى العالم الآخر – ينتحرون – ثلاث يبقون في هذا العالم لكنهم يدركون – في نهاية المطاف – كم هو عالم غير مستقر. إنه شكل من أشكال الكآبة المبرحة للأشياء، وهذا غريب لأنني حينما بدأت الكتابة في رواية *رحلة المستحيل* كنت أفكر بأن ثلاثاً من تلك الشخصيات الست قد تختفي، لم أكن أعرف من هي. أثناء الكتابة كنت أتساءل مَن مِن هذه الشخصيات ستبقى ومن ستختفي؟

س 15 – *أما كنتم تعرفون ما الذي سيحدث قبل الكتابة؟*

ج 15 – أبداً أنا شديد العفوية، ولو كنت أعرف نهاية القصة لما وجدت حاجة في كتابتها. رغبت فقط في معرفة ما سيتوالى، وسيقع من أحداث، فبعض القصص لا تتوقف عن التطور صفحة تلو الأخرى، هذه هي الكتب التي أرغب في كتابتها.

س 16 – *هل تعتبر روايتك إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس، صدى لرواية رحلة المستحيل؟*

ج 16 – في الروايتين أردت التعبير عما نكابده من ألم حين

نفقد إنساناً عزيزاً، شخصاً مفعماً بالألم والإرادة، شرهاً للحب، لكنه يضل الطريق. شخصياً عرفت كثيراً من الناس الأعزاء ضاعوا عند منعطف الطريق، هؤلاء أفتقدهم دائماً، وكنت أرغب بالكتابة من أجلهم، وهو الشيء الوحيد القادر على فعله. أكتب عنهم ومن أجلهم... عن الأمل الضائع وفقدان الهدف وغياب معالمهم. كان ذلك الشعور بمثابة الموجّه لي، الشعور مهم جداً في القصة. بوسعك كتابة قصة جميلة ومتناسقة، لكن بدون إحساس ينهض بها ويغنيها تصبح بلا قيمة؟

س 17 – *هل الهزة الأرضية في كوبيه Kobé والاعتداء بالغاز السام في مترو طوكيو ولّدا إحساساً دفعك للكتابة عنهما، هذا من جانب، ومن جانب آخر، دعاك للعودة إلى اليابان؟*

ج 17 – نعم. كتبت رواية وقائع الطائر ذي النابض بين عامي 1991-1994. استغرق ذلك ثلاث سنوات، لأن الكتاب كان ضخماً وطموحاً جداً، ثم توقفت ما يقارب العام الكامل عن الكتابة، بينما كنت أستريح، اعتدت مجموعة من طائفة أوم Aum على مترو أنفاق طوكيو، وحدثت هزة أرضية أصابت كوبيه Kobé، وقع كل ذلك في أقل من شهرين، صدمت صدمة كبيرة.

كنت قد غادرت اليابان منذ سنوات عدة، فقد وجدته بلداً مضجراً، افتقدت فيه المناخ الملائم للكتابة، وبشكل ما قمت

بنفي نفسي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وما إن شاهدت تلك الأحداث على شاشة التلفاز حتى شعرت بالحاجة للعودة وتقديم خدمة لوطني، ولقرّائي وشعبي، عدت إلى اليابان، وقابلت بعض ضحايا الاعتداء بغاز الساران Sarin عشرات وعشرات من الضحايا. أصغيت إلى قصصهم التي أسرّوا بها لي شخصياً وجهاً لوجه، تأثرت بها كثيراً، كانوا أناساً عاديين يعملون بجد، ويقطعون يومياً المسافة إلى عملهم مكدسين في عربات المترو... عندما استمعت إلى قصصهم تأثرت تأثراً شديداً. كنت أزدري ذلك المجتمع الذي ينتمون إليه. مجتمع ذو نزعة محافظة ومفرطة بالعمل... كنت ومازلت أمقت هذا الأسلوب في الحياة، لكن قصص أولئك الأشخاص كانت ببساطة مؤثرة، وأعتقد أنها غيرتني كإنسان وككاتب. بعدئذٍ أردت الكتابة عن الزلازل. عدت من كوبيه Kobé إنها مسقط رأسي. كان الزلزال قد أتى على منزل أهلي. لم أكن أرغب بكتابة رواية واقعية بل مجموعة من القصص. لذا بعدما استمعت إلى كل ضحايا الاعتداء بالغاز، وجمعت كثيراً من القصص والأصوات في داخلي، كان يسيراً عليّ كتابة المجموعة القصصية *بعد الزلزال* والتي لا تتناول الزلزال نفسه، بل نتائجه وتأثير هذه الكارثة على حياة مختلف أبطالها. كانت الكتابة عن هذه الأحداث أمراً جوهرياً بالنسبة لي، وكنت أشعر بالواجب والحاجة لذلك.

س 18 – حين كنت في اليابان أردت الهروب بطريق ثقافة البوب pop، وبالسفر إلى أوروبا وأمريكا، وما إن وصلت إلى أمريكا حتى شعرت بالحاجة إلى العودة إلى أصولك؟

ج 18 – لم تكن القضية موضوع هوية بل مسؤوليتي ككاتب وكإنسان شعرت بالحاجة إلى فعل أي شيء بوصفي كاتباً. لقد تقدمت في السن، وأصبحت أكثر نضوجاً في تلك الفترة.

س 19 – وهل هذا الهاجس بالمسؤولية هو ما قادك إلى تناول فظائع الحرب العالمية الثانية في الصين في رواية وقائع الطير ذي النابض؟

ج 19 – ولدت عام 1949 بعد الحرب. يقول البعض: «نحن لسنا مسؤولين عن ذلك، فقد ولدنا بعد الأحداث»؛ وهذه ليست قناعتي، لأن التاريخ هو تاريخ جماعي، نحن مسؤولون عن جيل آبائنا لأننا نتشاطر وإياهم ما فعلوه، ومسؤولون عما فعلوه آباؤنا أثناء الحرب. وهذا ما دعاني للكتابة عن تلك الفظائع، علينا إعادة النظر في ذلك، وحفظه في ذاكرتنا.

س 20 – والآن، هل تعيش في اليابان؟ ألا تفكر بالسفر؟

ج 20 عشت دائماً خارج اليابان ولسنوات عديدة في إيطاليا واليونان ومعظم الأحيان، في الولايات المتحدة الأمريكية، لأنني دعيت إلى العديد من الجامعات الأمريكية. لكن والحق يقال لا أرتاح في الأوساط الجامعية. لأن لهم تجمعاتهم ونجومهم

الخاصين بهم، وأنا لا أشعر بالراحة بينهم في الوقت الحاضر، سأبقى في اليابان. وقد أصبحت قوياً وصلباً أكثر مما مضى، أستطيع أن أحتفظ بعالمي الشخصي حتى وإن بقيت في طوكيو. لقد أسست أسلوبي وأسلوب حياتي. ومن اليسير، بالنسبة لي أن أعيش في طوكيو على طريقتي أكثر من أي مكان آخر، حتى لو واصلت السفر إلى أماكن أخرى.

س 21 – *في كتبك، هناك موضوع يتكرر باستمرار: موضوع القطط. السارد في رواية السباق إلى الخروف البري يقبل أن يجري تحقيقه بشرط واحد أن نعتني بقطة وبطل رواية وقائع الطائر ذي النابض يأخذ قطة قبل أن يفقد زوجته والشخصيتان الرئيسيتان في رواية إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس يتشاطران حب القطط..*

ج 21 – كنت مثل هاجيم Hagim طفلاً وحيداً كنت أعيش وحيداً مع أهلي. كان لي عالمي الخاص في البيت الذي يتكون من ثلاثة عناصر أساسية، الموسيقى والكتب والقطط. كانت تشكل ركائز عالمي. كنت، ومازلت أعشق تلك الأشياء. كان لدي دائماً عاطفة خاصة تجاه القطط. لم يكن في بيتي قطط لأنني وزوجتي نسافر كثيراً، ولا نستطيع الاعتناء بها، لكن في كل مرة أجد نفسي في حديقة أو شارع، وأرى قططاً أندفع نحوها. القطط هادئة وغامضة لذا لا أكتب عنها.

س 22 – *تستمد كتبك الكثير من ميولك ومرجعياتك والأشياء*

التي تحبها. ألهذا تستخدم دائماً الضمير الأول، ضمير المتكلم؟

ج 22 – نعم، لكنني بدلت أسلوبي. كتبت جميع كتبي خلال السنوات الأولى مستخدماً ضمير المتكلم، حتى إنني لم أكن أستطيع منح شخصياتي أسماء.. دام ذلك ست سنوات. بعدئذ تطورت: للمرة الأولى لم تستخدم أية قصة من قصص مجموعة *بعد الزلزال* ضمير المتكلم، وفي آخر كتاب كتبته *كافكا على العارضة الخشبية*، نصفه يروى بضمير الشخص الثالث الغائب وفيه نجد عجوزاً متخلفاً بعض الشيء يستطيع التحدث مع القطط (ضحكات).

س 23 – *كيف لك أن تلخص لنا رواية كافكا على العارضة الخشبية؟*

ج 23 – هي قصة شاب في الخامسة عشرة، والقصة تحدٍ لي. أغلب شخصياتي في سن العشرينات أو الثلاثينات، ثم فكرت والآن سن الخمسينات أم المراهقة؟ فاخترت الثاني، شيء رائع أن تكتب عن الشباب، أسقطت العودة إلى زمن شبابي في سن الخامسة عشرة. كنت أحتفظ بذكريات حية وحديثة العهد وبفضاء كتاب، استطعت أن أرى العالم بعيني مراهقاً، وهذا هو الرائع في أن تكون كاتباً: لو أردت حقاً بوسعك أن تكون ما تشاء. وإذا استطعت أن أشعر بتجربة مراهق في عمر الخامسة عشرة، فالقارئ يستطيع ذلك أيضاً، ويستطيع أن يشاطرني

الشعور ذاته. هذا أجمل هدية بوسع رواية أو قصة أن تمنحها لك، وهذا يساعدني على الحياة. عوالمنا معزولة في بعض الأحيان، لكن مع الروايات والقصص، لن نكون وحيدين. نستطيع أن نتواصل بعواطفنا وأفكارنا. هذا لا يحدث دائماً لكنه يمكن أن يحدث، إنها قوة فريدة.

س 24 – *ما تقوله يذكّر برواية عشاق سبوتنيك، حين تفسر إحدى الشخصيات كلمة «spoutnik» بمعنى «رفيق سفر» «compagnon de voyage» الآلة سبوتنيك محكومة بالدوران في مدار حول كوكب الأرض دون أن نستطيع الاقتراب منه أبداً ...*

ج 24 – يمر بعضنا دائماً بجانب الآخر. نستطيع التفاهم لكن المسافة تبقى عموماً موجودة. نلتقي، ونفترق، ونواصل التقدم والحياة حاملين ذكريات اللقاءات الرائعة، كآلتي سبوتنيك يتابعان مسارهما في الفضاء، نتقارب، نلتصق، ثم نفترق حاملين ذكرياتنا المشتركة التي تمنحنا الدفء والراحة، وهذا هو المهم، لهذا كتبت الحكايات الجميلة والكتب الرائعة بعد رواية *كافكا على العارضة الخشبية* أنشأت موقعاً على الإنترنت، فتلقيت ستة آلاف رسالة إلكترونية قرأتها جميعها. أجبت على ألف منها، انشغلت بالإجابة عليها كل الوقت، فاستغرق ذلك جل وقتي، لكنه كان مهماً لي لأنني تبادلت الآراء مع قرائي مباشرة. ببساطة كان ذلك رائعاً، كما استطعت أن أكوّن فكرة عنهم، ومن هم، وكيف يشعرون، وبما يفكرون.

أنا لا أقرأ ما يكتبه النقاد ولا أثق بهم، ولكنني شديد الثقة بقرائي، وقد بيع من روايتي كافكا على العارضة الخشبية ثلاثمائة ألف نسخة، لكن هذا الرقم في اليابان لا يعني شيئاً، ما يهم هو أن نعرف منهم هؤلاء القراء. كان الموقع على الإنترنت أساسياً بالنسبة لي. شعرت بدعم قرائي لي. انتقد البعض كتابي، وقالوا إنهم صدموا، وهذا ليس بذي أهمية، فأنا أدرك صعوبة إرضاء جميع القراء. ما هو رائع أنني استطعت الوصول إليهم.

الإنترنت بالنسبة لي هو وسيلة تواصل مثالية، إنه ديمقراطية مباشرة كما كان الحال في أثينا القديمة، عبر الإنترنت نستطيع التحدث مباشرة ووجهاً لوجه، بسرعة ودون عوائق، حتى لو تطلب ذلك بعض الوقت لدرجة أنني اضطررت لإغلاق الموقع.

س 25 - *هل تمثل رواية عشاق سبوتنيك بعض الشيء نقطة التقاء لأهم التأثيرات التي طبعت شخصيتك: الحب والعجائبي؟*

ج 25 - لم أفكر بهذين الجانبين أردت فقط كتابة مثلث عاطفي، فأجريت تغييراً في الترسيمة التقليدية، لأن مثلث كتابي يتضمن علاقة عاطفية سحاقية. السارد هو نقطة الضعف فيها، فهو يروي قصة هاتين الامرأتين مكتفياً بمشاهدة ما يجري. كنت أجهل العلاقة السحاقية، فاستخدمت مخيلتي فقط، كنت أشعر بأنني أعرف كيف يمكن أن تجري هكذا علاقة بين الامرأتين. رواية عشاق سبوتنيك تحكي قصص حب

محكومة بالموت منذ البداية، وهي حكايتي المفضلة دون أن أدرك لماذا...

س 26 – *عمّ تكتب في الوقت الحاضر؟*

ج 26 – لا أكتب عن شيء، أنا متوقف عن الكتابة. التقيت البارحة بـ كازيو إيشيكرو، فقال لي إنه يمضي ثلاث سنوات في تأليف كتاب يتوقف بعدها لمدة عام يقوم فيه بجولة يلتقي فيها بالصحافة، ويسافر إلى الخارج وهو ما أقوم به هذا الأسبوع، سأعود هذا الخريف إلى مواصلة الكتابة، فالكتابة تتطلب الكثير من القوة والطاقة. أنهض في الرابعة صباحاً، وأكتب حتى التاسعة. أعمل بتركيز شديد، أنهك بعد خمس ساعات فأمارس الرياضة فيما تبقى من وقت. أسبح وأركض... إنه نظام يومي ألزم نفسي به، ومن أجل الكتابة نخترع ونضع قواعد خاصة بنا علينا التقيد بها. بعد إنهاء الكتاب أكون قد نضجت، ولا يبقى شيء.

س 27 – *وفجأة تسافر إلى لندن للالتقاء بالصحفيين؟*

ج 27 – هذا أيضاً مضن إنما بطريقة أخرى... فأنا لا أحب المقابلات، ولا أشعر بالراحة. مهنتي الكتابة، وليس الكلام. أحياناً لا يتيسر لي التعبير عن مشاعري، وكيف أكتب وما أريد كتابته، ولماذا أكتبه؟ أنا أدرك ذلك غريزياً عندما أكتب، وحينما أحاول تفسيره، أدرك بأنني أتحدث عن أشياء لا نستطيع التعبير عنها.

قصائد من رومانيا

(1)

شعراء

شعر: ميرون بارنسكفي (❖)

أنتم أيها الشعراء

يا من تشيدون البيوت..

(❖) ميرون بارسفكي: ولد في زمنيكا سنة 1911 وتوفى في فالينـي سنة 1971، صدرت له عدة دواوين شعرية منها: أغان غجرية، 1941، «فاز بجائزة الدولة للآداب، أصدر كتاباً يضم ترجمة لأشعار ثمانية شعراء أوروبيين سنة 1946».

تصنعون الأشياء..

تعملون..

تحبون.. تكرهون.. تغنون..

ترقصون.. تبيعون وتشترون..

....

أنتم الرجال الحقيقيون

الذين يصنعون العالم

لا .. بل لأنكم في مقدمة العالم..

حتى حين تموتون..

تبقى قيمتكم كما لو أنكم على قيد الحياة..

....

أنتم أيها الشعراء..

أنتم الذين تبنون قبوراً فسيحة..

تتسع لأجسادكم وأرواحكم.. وإنجازاتكم...

....

وهناك آخرون...

لا يعيشون حقيقة الحياة...

كما لا يعيش الظل وحده..

بل على ضوء شيء آخر ...

أما أنتم، فإنكم تصنعون الخير

من الألف إلى الياء

وأنتم من الحقيقة.... نعم الحقيقة.....!!!

(2)
أشعة

شعر: فيرنك زملر (❖)

والآن...

للمرة الأخيرة...

استجمع كل قواك..

فإنها وإن كانت ضئيلة

تستطيع اختراق كل شيء حتى الحديد...

ربما استطاعت صهر اللؤلؤ...

لا تقل إن كل شيء قد انتهى...

فدقيقة واحدة من الحفر في الجدار

(❖) فيرنك زملر: ولد في أودور هيل سنة 1906 وتوفي في بوخارست سنة 1978، عمل محرراً في عدة مجلات هنغارية، وتولى رئاسة الكتاب والفنانين، أصدر عدة أعمال شعرية منها: «أفول الربيع، 1940» و«بين الأحلام، 1961» ترجم العديد من المؤلفات الرومانية إلى الهنغارية وكتب عدة أعمال روائية ودرامية.

تحقق شيئاً...

وتفتح نافذة لرؤية النهار.....

....

وذات يوم

سوف تنظر من خلالها

عين تتطلع إلى المستقبل...

....

والآن.. استجمع كل قواك..

وانظر من فتحة الجدار..

فقد ترى ضوء النهار ...

ترجمة محمد سلمان الخواجة

قصائد

شعر: ديريك والكوت (❖)

(1)

«كتابة في صحيفة جورجتاون»

بدأت مع حركتها المرعبة....

(❖) الشاعر ديريك والكوت: ولد في جزيرة سانت لوسيا سنة 1930 وهي إحدى جزر الإنديز الغربية. التحق بجامعة الهند الغربية في جامايكا سنة 1950، عمل كاتباً ومخرجاً مسرحياً مع جماعة مسرح ترينداد، ثم عمل مدرساً وكاتباً صحفياً في الولايات المتحدة الأمريكية. تتميز كتاباته بالقوة والبساطة بسبب ارتباطها المباشر مع قضايا الشعب. من أهم أعماله: مسرحية «المسافر» ومسرحية «آه يا بابل». كما أصدر عدة دواوين شعرية منها «قصب سكر البحر». نال جائزة نوبل للآداب سنة 1992.

خطوطها صدئة..

مع أنها لامعة مثل سكة الحديد

داخل مدينة بيضاء....

بدأت..

مع طائر «مالك الحزين»..

ترد السؤال سؤالاً..

أي طائر هذا؟؟

من تلك المرأة؟؟

ماذا حل بموطنهم؟

لو أن مالك الحزين يشجب السؤال..

لو تبقى المرأة صامتة..

لو لم يهرب أحد..

لم يبق لنا شيء إلا باقة أزهار..

مالك الحزين صامت..

يصدأ القطار.. امرأة لا تمل الانتظار..

أنسى ما يدعى بـ «الوقت»

مثل سمكة ترقص حول شباك الصياد..

ناسية أن هنالك موتا..

لن أنفخ قلبي إذا ما ذوت القصيدة..

لن أخجل من ذكر اسمي وعمري، وعنواني ...

فالعمر لا يخجل من اسمه الحقيقي..

إذا أجبرك مالك الحزين

على الخروج إلى حياة أخرى..

ثم أعادك سيرتك الأولى

لتصير ضعيفاً..

وستصحو يوماً

لتجد امرأة رحلت

وسماء بيضاء..!!!!!

(2)

النجاة

عين جائعة تلتهم البحر

بحثاً عن كسرة من شراع

حاكه الأفق ذات يوم دون قصد

إني أبحر مستلقياً

في ظل موج داكن اللون

وأخشى أن تتوزع خطواتي...

يرتحل الرمل بعيداً ...

كدخان شاحب

مل الموج من الكثبان

تعب الطيف

تعب الموج المتكسر على حضن الشاطئ

شبك يصطاد اللاشيء

ملح أخضر يأخذ لون كروم اللوز

لا شيء يملأ الشبكة

لا رمل يملأ رأس ذبابة...

شيخ هرم ينشد متعة

صبح يشرب من أمل فارغ

كم أحلم برغيف جاف..

ننتهي من حيث بدأنا

ترحل الأرض

ينشق الصمت بصوت الرعد

هاج الموج فأرغى زبدا

زبداً أبيض مثل يدي...!!

(3)

قصب سكر البحر

سأجعلكم أصدقائي الجدد

لأن نصف أصدقائي ماتوا

هكذا قالت الأرض..

لا....

....

❖❖❖❖❖❖❖❖

سمعتهم يتحدثون ذات ليلة

لم أستطع السير

شجيرات المحيط وحدها

كانت تعانق الثلوج

وتطفو على أفق الحلم....

❖❖❖❖❖❖❖❖

أيتها الأرض..

إنك تخبئين الكثير

من أصدقائي

ماذا تركت لأعشق..؟!

❖❖❖❖❖❖❖❖

يتعانق قصب السكر والصخر

يتعانق لون فضي مع لون أخضر

كانوا جميعاً أصدقائي

كانوا قدري

لكن لن يرجع يوما ما قد ضاع...

❖❖❖❖❖❖❖❖

حجر يحتمل بصبر ضوء البدر

لا يشعر بالإحباط

إنه أقوى من ريح تقلع قصب البحر

فتعيد الأحبة

بكل أخطائهم

مثلما كانوا..!!

ترجمة سعيد سلمان الخواجة

قصائد

جوزيبي كونتي(❖) - إيطاليا

(1)

لك وحدك أخضع يا إلهي

خضوع الصوامع للسماء

(❖) ولد بليغوريا سنة 1945، يعتبر من كبار شعراء إيطاليا الحداثيين، ألف عدة روايات ودراسات نقدية، من أعماله الشعرية المحيط والفتى 1983، الفصول 1988، حوار الشاعر والمبعوث، أغاني الشرق والغرب 1997. ترجم أعمال بليك، شيلي، ويتمان ولوزانس. قام بتأليف أنطولوجيا الشعر العالمي في أواخر سنة 2003. القصائد من ديوان «أغاني الشرق والغرب».

وجه امرأة لحجاب

خضوع النهر لضفتيه وللجبل

مثل اليم للأمواج

والكأس للعين

خضوع الدابة لأثقالها

والسارية للأقواس

والصورة للمرآة

خضوع العصا لثقل العجوز

وزرقة باب

وجلود للأسوار

لك أحيا خاضعاً محبوبي

مثل القوافل لسفر الشمس والقمر

مثل الوردة للمطر

والرمال للتلال

(2)

لا أريد أن أسلم، مثل حافظ قلبي
للذات الحياة

غير أني أظل وفيا لها في الأعماق
لأن لا أحد اجتنى العسل

وتمر الواحات
دون خدوش

مرات عديدة غدت فيها القبلات
والكؤوس المترعة جلالي

(3)

إن أردت أن تكون سعيداً
فلا تطلب من العشق
أن يختزل في لذة
تقودك في المساءات

إن أردت أن تكون سعيدا
كن شهيد العشق
وأطلب له حظاً
يتأرجح بين الألم والموت.

من يهاب الموت في
سبيل العشق
لن يجني منه
حياة أو حقيقة

من يجهل كيف يغير نفسه

ويتألم في سبيل العشق

لن يتذوق العسل

لن يكون وفياً

إن أردت أن تكون سعيداً

كن شهيد العشق

إن عجزت،

اتركه، وانس

ولا تحزن.

ترجمة الرداد شراطي

مُعزّون في «بَيَل»

غلام حسين ساعدي[❖] - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري[❖]

إســـلام ومـشــدي[1] بـــابــا وابـن مـــشـدي صـَـفَـر، أتـوا

(❖) «غلام حسين ساعدي» أول قاص إيراني كتب عن «الأدب الريفي» (Short story of the soil) وكاتب القرية الأول في الأدب الفارسي المعاصر. ولد عام 1935 بمدينة تبريز. وقد توفى في المنفى سنة 1985 . يحمل شهادة الدكتوراه في علم النفس. من أشهر أعماله: «المعزون في بَيَل» (عزاداران بيل) (1964)، «الخوف والارتعاش» (ترس ولرز (1968) واللحد والمهد (كَور وكَهوراه) (1977) في الفن القصصي، «ويٌل للمهزوم» ·وَاي بر مغلوب) (1966). «شهر العسل» (ماه عسل) (1978، «الأفعى في الهيكل» (مار در معبد (1993) و..... في الفن المسرحي. وله أعمال أخرى في مجال: الترجمة، والدراسات، كتابة السيناريوهات و..... =

بـ«موسُرخه»[2] عند الحوض. أخرج إسلام من كيس كان يحمله تحت إبطه خبزاً يابساً وبدأ يلقم موسرخه قطعاً منها، وكان هذا يمضغ الخبز بسرعة ويبلعه. بعد قليل التحق إسماعيل وعبدالله والعمدة بهؤلاء وجلسوا جنبهم.

قال مشدي بابا: «ماذا نفعل به الآن؟».

قال العمدة: «وقف حمار الشيخ في العَقبة، رأيت كل شيء في حياتي إلا مثل هذا».

قال ابن مشدي صفر: انظروا، كيف أصبح شكله؟ انظروا إلى عينيه؟ أترون فمه؟».

أخرج إسماعيل حبتي بطاطا من جيبه ودسهما في فم موسرخه قائلاً: «أصبحت يداه ورجلاه غريبتي الشكل».

أخذ ابن مشدي صفر بيد موسرخه ونظر إليها قائلاً: «كأنها كفُّ دُب، دُب بمعنى الكلمة».

= المترجم في سطور:

ولد عام 1969 في مدينة «العمارة» (العراق)، يحمل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، طبع له مقالات وترجمات عديدة في المجلات العربية والإيرانية، يشغل منصب مدير الدراسات والبحوث بجامعة «آبادان»، يعمل مدرساً للغة العربية وآدابها في مرحلة الماجستير بجامعة آزاد (إيران).

(1) لقب يُمنح لكل من زار مدينة «مشهد» بخراسان وهو في الأصل المنسوب إلى مدينة «مشهد»، يقرأ بالتخفيف «مشدي».

(2) «موسُرخة»: ذو الشعر الأحمر.

قال إسلام: «إذا استمر بالأكل على هذه الطريقة، بعد شهر فقط، لن نجد شيئاً لنأكله في قرية «بَيَل».».

في هذه اللحظة فرغ فم موسرخه من الأكل، فعربد: «جوعان، جوعان».

قال مشدي بابا: «لا أشبعك الله، كم تأكل؟».

دس إسلام قطعة خبز في فمه. بلع موسرخه الخبز دون مضغ وصرخ: «جوعان». أدخل إسماعيل حبتي بطاطا أخريين في فم موسرخه وقال: «ذهب الليلة الماضية إلى بيت أم فاطمة وأكل جميع بصلهم».

قال ابن مشدي صفر: «قبل ثلاث ليال، دخل علينا والتهم بعض قمح أبي».

قال عبدالله: «صعد إلى بيتنا ولكن أسقطته الرياح الهوجاء من فوق الحائط». دس إسماعيل أخرى في فمه وقال: «خبأت زوجي من الخوف جميع ما لدينا من الأكل».

سرط موسرخه البطاطة وصرخ معربداً: «جوعان، جوعان».

قال العمدة: «بربك يا إسلام، لا تلقمه لنرى ماذا يفعل؟».

صرخ موسرخه بأعلى صوته: «جوعان، جوعان، جوعان...».

قال مشدي بابا: «اخرس، أطرشتني».

دس إسماعيل قطعة خبز في فمه وقال: «حسناً، حسناً، لا تصرخ».

قال العمدة: ماذا نفعل؟».

قال إسلام: «لو استمرت هذه الحالة شهراً واحداً فقط، عندها سنضطر إلى أن نستجدي من الآخرين لكي نُشبع بطنه».

قال مشدي بابا: «أنا أستجدي من الآخرين ليأكل هذا؟!».

قال إسلام: «ألم تَرَه؟».

دحَش إسماعيل بطاطة أخرى في فمه وأردف قائلاً: «فلنجد مخلصاً من هذه الأزمة، أنا لا أرغب في الاستجداء».

قال العمدة: «لِمَ لا نُعلِفه بدلاً من الأكل؟».

قال ابن مشدي صفر: «كل هذه الأشياء لا تجدي، لم يبق إلا حل واحد».

نظر الرجال إلى بعضهم. قال عبدالله: «أي حل؟».

قال ابن مشدي صفر: «أن نتخلص منه».

صرخ موسرخه: «جوعان، جوعان».

وضع إسماعيل بطاطتين في يد موسرخه وقال: «حرام، ما تفكر به حرام».

قال إسلام: «لن أدعك تفعل ما يدور في رأسك».

قال ابن مشدي صفر: «إذاً، ماذا ستفعلون؟».

فكّر إسلام قليلاً وقال: «نرميه في مكان ما ونقفل عليه ونأتيه بالأكل».

قال إسماعيل: «سيموت جوعاً».

قال إسلام: «ياليته يموت، فإذا لم ننجح في هذا، سنقلل من شربه وأكله حتى يموت».

قال عبدالله: «أين نضعه؟».

قال العمدة فرحاً: بارك الله فيكم، فكرة رائعة».

فرح الرجال وألقوا نظرة إلى الطاحونة العاطلة في طريق «جاميشان» لم يقم الرجال من مكانهم حتى شرع موسرخه بالصراخ: «جوعان، جوعان».

فتح الباب، فهربت الفئران واختبأت تحت تابوت عتيق. دخل إسلام ومشدي بابا ومشدي صفر. دفعوا موسرخه إلى الداخل. ثم دخل الجمع. لم يكن للطاحونة باب آخر كان بنيانها واهناً والسقف قد انقض، وكان نور الشمس يمتد على الحيطان التي مازالت. لما تبقى عليها من الطحين. بيضاء. كان في يدي إسماعيل جرّة ماء فأعطاها لعبدالله وأخرج بطاطتين من جيبه ودفعهما إلى فم موسرخه وقال: «جيد، هذا المكان جداً جيد جيد له».

وضع مشدي بابا كيس الجزر جنب الحائط وقال: «ولكن المكان هذا بلا سقف يا مشد إسلام.

قال إسلام: «الحيطان مرتفعة فلا يستطيع الهروب».

وضع ابن مشدي صفر إناء الحساء عند كيس الجزر وأسند جرّة الماء على إناء الحساء، جرّب العمدة الباب المكسور وقال: «مشد إسلام، ليس لهذا الباب رتاج، ماذا نفعل به؟».

قال إسلام: «سأصلحه، لا تشغل بالك به».

ذهب العمدة وأتى بقطع من الخبز وبعض الجزر وألقى بها أمام موسرخه.

بدأ موسرخه بالأكل والرجال ينظرون إليه، بعد قليل تركوا المكان. سحب إسلام الباب وراءه وقال: «سأسمّر الباب، لا توجد طريقة أخرى».

قال إسماعيل: «وغداً، أنكسر الباب لندخل؟».

قال إسلام: «نأتي بسلم ونسنده على الجدار من الخارج ونرمي بما نريد داخلاً».

قال إسماعيل: «كم يوماً سيبقى في الداخل، يا إسلام؟».

قال إسماعيل بعد تأن قليل «والله أعلم، لربما يتعافى ونخرجه قريباً».

قال العمدة: «أتظن ذلك؟».

قال إسلام: «ربما يتعافى وربما لا، الله القادر على كل شيء».

قال ابن مشدي صفر: «إن بقي على هذه الحالة علينا أن نمانع من تجوله في القرية».

كان موسرخه جالساً بفم مملوء على التابوت ويصرخ: «جوعان، جوعان».

لمّا حل الليل، خرجت الفئران من مخبئها واقتربت من موسرخه وقد أفرغ الإناء وكان يقرض الجزر. لما رأى موسرخه الفئران قام بفم مملوء يطاردها. هجمت الفئران على الإناء الفارغ وتكدست في داخله أخذ موسرخه كيس الجزر والخبز ووضعهما على التابوت وجلس فوقه. قد أضاء القمر داخل المطحنة. قد توقف موسرخه عن الأكل وأصغى جيداً، فلم يسمع صوتاً إلا صوت خربشة الفئران في الإناء.

في منتصف الليل، سمع إسلام صوتاً ما فخرج من فراشه. قد سقط سواد كبير في الحوض وكان يتخبط في الماء. قفز من الشباك إلى الخارج وتبعه الآخرون. وجدوا موسرخه قد وقع في الماء وكان يطارد السمك. كان العمدة ينظر إليه مندهشاً. جاء مشدي بابا بفانوس فرفعه أمام عينيه وقال:

«أعوذ بالله، ما الذي يفعله هناك؟».

صرخ العمدة: «يا ولد، ماذا تفعل هناك؟».

كان موسرخه يتخبط في الماء ليصيد سمكاً».

قال إسلام: «اخرج، اخرج».

قال العمدة: لِمَ دخلت، الحوض؟».

قال موسرخه: «جوعان».

قال إسماعيل: «هل أكل كل شيء؟».

قال العمدة: «أكيد، لا شك أكله نفد وإلا لما خرج».

قال ابن مشدي صفر: «كيف استطاع أن يخرج؟».

صرخ العمدة: «اخرج، اخرج».

قال موسرخه: «جوعان» وأغار على الأسماك.

قال إسماعيل: «لِمَ يفعل هكذا؟».

قال مشدي بابا: «ألم تره؟ يريد أن يصيد السمك».

قال إسماعيل: «كيف يأكل هذه الأسماك؟ هذه الأسماك سامة. لو أكل واحدة فقط لانفجر مكانه».

قال ابن مشدي صفر: «يكون أفضل، دعوه يأكل حتى ينفجر».

أخذ العمدة الفانوس من يد مشدي بابا وحرّكه ثم قال: «اخرج يا ولد، اخرج».

قال إسلام: «يا عمدة، لا تتعب نفسك، لن أخرج هكذا، أريه الأكل، سيخرج فوراً».

قال إسماعيل: «إذاً، سآتي بالأكل».

ذهب وجاء بقرصين من الخبز. أخذ إسلام الخبز وعرضهما على موسرخه قائلاً: يا ولد، تعال، خبز، خبز، ألا تريد الخبز؟».

خرج موسرخه مسرعاً من الحوض وركض نحو إسلام، قطع إسلام الخبز ودفعه إلى فمه.

قال العمدة لإسلام، «والآن ماذا تفعل؟».

قال إسلام: «أحتاج لحبل لأربطه حتى لا يستطيع الهرب».

قال ابن مشدي صفر: «ماذا يفعل الحبل، حتى وإن ربطناه: سيفلت من الحبل».

قال إسلام: «نربطه حيث لا يستطيع خلاص نفسه».

قال العمدة: «أنرجعه إلى المطحنة مرة أخرى؟».

قال إسلام: «نعم، علينا أن نرجعه فإن دخل القرية سيُسبب لنا المشاكل سنأتي بأكله إلى هنا».

أتى إسماعيل بالحبل. غادر الرجال المكان نحو المطحنة وقد تقدم مشدي بابا حاملاً الفانوس ليضيء لهم الطريق. نظر مشدي صفر من ثقب إلى سطح بيته حيث الرجال كانوا يتجهون نحو «جاميشان».

عند دخولهم للمطحنة، هربت الفئران تحت التابوت، تقدم

مشدي بابا بفانوسه. دفع إسلام وابن مشدي صفر، موسرخه إلى الداخل ثم دخل الجميع. كان القمر يضيء المكان حيث يرون ما في المطحنة بوضوح.

قال عبدالله: هكذا إذاً، قد كسر الباب وخرج».

قال ابن مشدي صفر: «الذنب، ذنب إسلام الذي لم يقفل الباب جيداً».

قال إسلام: «كنت أظن لو استمر بالأكل حتى ظهيرة يوم الغد، لما احتاج إلى أكل آخر ويكتفي بما لديه في المطحنة».

ركل ابن مشدي صفر الإناء الفارغ وقال: «انظروا، أكل كل شيء ولم ينفجر».

وضع إسماعيل شدة خبز وبصل فوق التابوت وقال: «سيأكل هذا قبل نصف ساعة ويخرج مرة أخرى».

قال ابن مشدي صفر: «إذاً، بعد يومين لا نجد شيئاً في القرية لنأكل».

قال العمدة: «أخاف أن يدخل المزارع ويأكل جميع القمح».

قال ابن مشدي صفر: «فلنذهب ونأتي ببرسيم له».

قال إسلام: «حسناً، مَن منكم يستطيع أن يعقد الحبل جيداً».

قال ابن مشدي صفر: «أنا».

قال إسلام: «أعقد الحبل حيث لا يستطيع فتحه».

قال ابن مشدي صفر: «سأعقده عقدة لا يستطيع فتحها بعد سنتين».

قال إسماعيل: «أنا وعبدالله نذهب لنأتي بالبرسيم». ثم انطلاقاً.

جلس الرجال حول موسرخه. كان يبلع الخبز فأخذ إسلام برجله اليمنى ورفعها. عقد ابن مشدي صفر الحبل عقدتين ووضعه كخلخال في رجله. قرّب مشدي باب الفانوس، عقد ابن مشدي صفر على الحبل عقدة كبيرة عجيبة حيث أثارت ضحك إسلام والعمدة. قام العمدة وإسلام وعقدا الجانب الآخر للحبل بصخرة المطحنة الكبيرة الملقاة في إحدى زواياها. ثم وقفا قليلاً ينظران إلى موسرخه. جاء إسماعيل وعبدالله بحضن من البرسيم ورموه أمام موسرخه. رفع مشدي بابا الفانوس وخرج ثم تبعه الآخرون. ظهر على أفق المشرق خيط أبيض.

عند المساء، لما رجع الرجال من الصحراء، وجدوا موسرخه أمام بيت بابا علي وقد أحاطته النساء. كان أمامه على الأرض الكثير من البطاطا والجزر وهو يأكل بجشع. قال العمدة: «مَن أخرجه؟».

قال ننه خانوم: «لم يخرجه أحد، خرج بنفسه».

قال إسلام: «كيف خرج بنفسه؟ نحن ربطناه جيداً».

تنحّت النساء عن الطريق. تقدم إسلام ونظر إلى الحبل الممزق على رجلي موسرخه. لزم الحبل وسحبه نحوه. التفت إليه موسرخه بفمه المملوء ونظر إليه. انحنى العمدة وقال: «كيف مزقت الحبل؟».

لم يرد موسرخه على سؤاله وبلع ما كان في فمه ثم أخذ بجزرتين أخريين.

قال العمدة: «ماذا نفعل بك؟».

قال ابن مشدي صفر: «لا ينفع معه شيء، وقلت لكم من اليوم الأول، تخلصوا منه».

قال العمدة: «تعني أن نقتله؟».

قال ابن مشدي صفر: «الآن، أو من الأفضل أن نتركه في الصحاري».

قال مشدي بابا: «سيرجع، ستجده هنا ينتظرك فور دخولك».

قال ابن مشدي صفر: «سهل، نأخذه ونتركه قرب قرية «سيد آباد» أو قرية «خاتون آباد»، حتى وإن أراد الرجوع إلى قريتنا، سيموت جوعاً في بعض الطريق، لذلك يضطر أن يبقى هناك...».

وقفت العربة على حافة الطريق، إسلام، والعمدة، ومشدي بابا، وإسماعيل وابن مشدي صفر، أنزلوا موسرخه ثم دفعوه

إلى الظلام. كانت قرية «سيد آباد» نائمة. تقدمت العصبة إلى أن وصلت حقل البرسيم. أفرغ إسماعيل كيساً مملوءاً بالأكل أمام موسرخه، ما بدأ بالأكل حتى سارت العصبة على رأس أصابعها نحو العربة. جلس إسلام مكان الحوذي ثم ركب الرجال واحداً تلو الآخر تاركين المكان خلفهم. ملأ فضاء الصحراء صوت عويل موسرخه.

وجد أهل «سيد آباد» موسرخه جالساً على بيدر القمح ويأكل منه، قد ظنوا في الأول بأن حيواناً غريباً دخل القرية ولكن عندما اقتربوا منه، وجدوه والحبل الملتف حول رجله. اقترب أهل القرية منه وبدأوا يحملقون فيه.

قال أحدهم: «من أين جاء؟».

قال الثاني: «ما أظنه من قريتنا، ربما جاءنا من قرية أخرى؟».

قال الأول: «أتعرف من أين؟».

اقترب أهل القرية منه ودققوا النظر فيه فلم يعرفه أحد. جلس رجل جنبه ونظر في عينيه المتعبتين الناعستين وهو يستمر بالأكل. سحب نهاية الحبل الذي كان في رجله نحوه، فامتدت رجله دون أن يتفوه بشيء.

قال ثالث: «من أين أنت؟».

رد عليه موسرخه بفمه المملوء: «جوعان، جوعان».

قال الثالث: «قلت، من أين أتيت؟».

فرد عليه موسرخه مرة أخرى: «جوعان».

فقد الثالث أعصابه فصرخ: «ما اسمك؟ من أية قرية أنت؟ من أنت؟».

لم يرد موسرخه عليهم بشيء. ملأ فمه وبدأ بالأكل وأهل قرية «سيد آباد» ينظر بعضهم إلى بعض.

بزغت الشمس والبيدر يتلألأ كالذهب جالساً فوقه موسرخه يأكل القمح بسرعة وكأنه أصيب بمجاعة.

قال الرجل الأول: «فليذهب أحدكم عند «كِدا خانوم» ويخبرها أن عفريتاً دخل القرية يلتهم كل شيء، ماذا نفعل به؟ ويذهب آخر ويأتي بالخبز والبصل لهذا».

ذهب الرجلان وعادا بعد دقائق. كان مع الأول كيس خبز وبصل، فأفرغه أمام موسرخه. وقال الثاني بأنفاس مبهورة: تقول كِدا خانوم أخرجوه ولا تدعوه يدخل «سيد آباد». لبث أهل القرية حتى يتمم موسرخه أكله ثم أركبوه الحمار وسيّروه نحو قرية «حسن آباد».

لم يحصل موسرخه في «حسن آباد» على الأكل. قد أحاط به الأطفال ينظرون إليه برعب وهو يزحف على قدميه ويديه ساحباً الحبل على الأرض من ورائه. أتت العجائز وانحنين عليه يدققن في وجه.

التصق شعر موسرخه بعضه ببعض وقد انتفخت عيناه حتى كادتا تطبقا. قد تغير شكل يديه ورجليه وكأنها بلا أصابع. كان يلتهم كل شيء يقع تحت يديه. كانت العجائز تتصدق عليه بالخبز والبصل وموسرخه يلتهم كل شيء بطرفة عين. نظر إليه العمدة وقال: «ما أظنه بشراً، من أين أتى، ما اسمه؟ ما الذي جاء به إلى هنا؟».

ركعت العجائز أمامه متضرعات «بريك، غادر قريتنا، تفضّل علينا وغادر «حسن آباد»».

افترش موسرخه الأرض كالضفدع، كان يحاول أن يفتح عينيه بلا جدوى. اصطف الرجال خلفه يخططون لكيفية إخراجه من القرية، الكل كان يخاف موسرخه.

حيوان غريب دخل قرية «بَيَل» وهجم على البيدر. لم يشبه أي حيوان: له ذقن طويل كذقن الجُرذ، وأذنان صغيرتان أيضاً كأن الجرذ. كان له حوافر كالدواب. ذنب قصير مثلث الشكل كأنه ذنب تيس.

كاد قرنان ينبتان فوق رأسه. كان يحاول أن يفتح عينيه وعندها وكأنك ترى عيني ضفدع ينظر إلى الملأ وهو جالس يلتهم القمح.

قال مشدي بابا: «من هذا؟! هل رأيتموه من قبل؟!».

قال ابن مشدي صفر: «لم أر من قبل مثل هذا!».

قال إسماعيل: لعله ضبعٌ».

قال العمدة: «قد رأيت الضبع من قبل، لم يكن على هذه الصورة».

قال ابن مشدي صفر: «أظنه موسرخه، قد عاد إلى القرية؟».

نظر العمة ومشدي بابا مندهشين إليه وقال العمدة: «يابُني، لم يكن موسرخه على هذه الصورة».

قال مشدي بابا: «صحيح، لم يكن وجه موسرخه ذا صوف».

قال ابن مشدي صفر: «فليكن مَن يكون، علينا أن نتخلص منه».

قال العمدة: «أنا لا أستطيع».

قال مشدي بابا: «أنا لا أستطيع».

قال ابن مشدي صفر: «ولكن أنا أستطيع».

فذهب وأتى بصخرة كبيرة من وراء البيدر. أدار العمدة، ومشدي بابا وإسماعيل ظهرهم لابن مشدي صفر وجعلوا يحدقون في المطحنة القديمة. كانت الرياح تهبُّ والباب المكسور يرتد بشدة. رفع ابن مشدي صفر الصخرة فوق رأسه ثم وضع قدمه اليمنى جانباً واليسرى في الجانب الآخر من الحيوان حيث صار الحيوان بين يديه فترك الصخرة تسقط.

افترش الحيوان بلا صوت على الأرض، فار دمٌ أصفر غليظ من فمه. ذهب العمدة ومشدي بابا إلى الجانب الآخر للبيدر ليحفرا حفرة يدفنوا الجثة فيها.



الرجل السابع والعشرون

ناصر تقوايى(*) – إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري

رفعت قبعتي ودخلت. كان المقهى خالية وفي أحد زواياه كان رجل جالساً وكان ظهره نحو الباب. كان عريض المنكبين وضخماً ومن المؤكد أن الرجل هذا حتى وإن أصبح عجوزاً سيبقى هكذا ضخماً.

كان النادل واضعاً رأسه بين يديه، فلما أردت الدخول، فجأة وثب أمامي قائلاً: «مغلق، أريد أن أقفل المحل».

(*) ولد في مدينة آبادان عام 1941، قاص ومخرج سينمائي. تأثر كثيراً بطريقة هيمنجواي. من أعماله: بناهكاه (الملجأ)، كاغذ بي خط (ورقة بلا خطوط).

وضع جسمه الضخم أمامي، فضربت بيدي على صدره. كان ثقيلاً جداً وإن لم يتنح بنفسه عن طريقي لما كنت أستطيع زحزحته.

قال: «أريد أن أنام. لا أستطيع السهر معكم حتى الصباح».

قلت: «إلى الجحيم».

أدرك من لحن كلامي أني لا أريد المزاح، انتظرته حتى عاد إلى مكانه وهو يتذمّر وضعت قبعتي على المشجب وقطرات الماء تتساقط منها. كنت أجلس على الكرسي، إذا الرجل التفت نحوي فرأيت جانباً من وجهه. كان أنفه مفروشاً وحنكه مدوراً وتقدم قليلاً على وجهه، إنه «خورشيدو».

سألني: «أمازالت تمطر؟».

«نعم، تمطر».

قال النادل: «لعلها تستمر حتى الصباح.

قال خورشيدو: «لن تستمر».

قال الجملة الأخيرة بطريقة أسكت بها النادل، فجعل رأسه مرة أخرى بين يديه.

كنت جالساً وراء الطاولة عند الباب. عندما يجلس الرجل في مكان ما من المقهى يظن نفسه قد اختار المكان الأفضل فيه ولا يريد أن يبرح مكانه أبداً.

فضربت عدة ضربات بالكأس على الطاولة جاء النادل

بالشراب، كان بديناً، قد خيّم النوم على عينيه، فتذمّر مرة أخرى قائلاً:

«لا يبالون بظروف الآخرين».

قلت: «اللبن الرائب والخيار».

قال: «قد نفدت». وترك طاولتي ونظر إلى خورشيدو وقال:

«وكأنني أكلم الحيطان...».

لم يتفوه خورشيدو بشيء. كان يرشف من كأس قد ضاعت بين يديه الكبيرتين. كان ملاكماً. أعرفه منذ كنت أتفرج عليه في حلبة الملاكمة. كان يلاكم لصالح فريق العمال. لم يتوفق في الحلبة.

بينما كان في الشجارات ناجحاً. لم يفز في مباراة هامة أو لم يفز ببطولة القطر. أصدقاؤه كانوا يتمنون، ولو لمرة أن يحملونه من الحلبة إلى المقهى. فعندما عرف بأن الملاكمة في الحلبة تختلف مع الشجار والنزاع في الشوارع، اعتزلها. قد اتكأ على كوعه والكأس في يديه.

كان يرشف الشراب قليلاً ولكن باستمرار وفي كل رشفة.، يأخذ نفساً من السيجارة تشابه عليه الأمر بين الكأس والسيجارة. كان يرشح جبينه عرقاً ولم ينظر إلينا. فمرة ينظر إلى ساعته وأخرى يحدق في الباب إلى أن فتح الباب ودخل عجوز.

قال النادل: «المحل مغلق».

لم يبال العجوز لِما قال تقدم النادل وسد طريقه قائلاً:

«لِمَ عدت مرة أخرى أريد أن أغلق المحل».

قال العجوز: «لِمَ تريد إغلاق المقهى في مثل هذه الساعة؟».

«إن لم تخرج سأضطر أن أرميك خارجاً».

«وجدتني ضعيفاً؟».

قال خورشيدو: «دعه».

قال النادل: «منذ الساعة كنتما معاً، لِمَ عاد مرة أخرى؟».

قال العجوز: «هو أرسلني إلى مهمة».

«ومالي أنا؟ أريد أن أغلق المحل».

قال خورشيدو: «اخرس، وإلا رميتك أنت خارجاً».

فعندما يتكلم رجل بجدية، تظهر هذه الجدية في ملامحه وحركاته وسكناته وقد عرف النادل هذا الأمر جيداً فتنحى عن طريق العجوز. قد تبلّل العجوز بالمطر. أضاء البرق الحانة، من وراء الشباك، للحظة كانت السماء تبرق وترعد وخورشيدو يحدِّق في كأسه الفارغة.

قال العجوز: «كاد المطر ينقطع».

قال النادل: «لن يتوقف بل سيستمر حتى الصباح».

«سينقطع».

«لعله يستمر».

صرخ العجوز: «لن يستمر».

قال النادل: «ومالك أنت؟ استمر المطر أو لم يستمر».

قال العجوز: «إنه صديقي، خورشيدو صديقي».

قال النادل: «أيها العجوز المتملّق».

وشرع يشرح لخورشيدو بأن كيف يحتال كل ليلة على الآخرين و...

قاطعه العجوز وقال: «أنا لا أحتال على الآخرين».

«بل، كل ليلة تحتال على أحد».

«سأعيد كل نقودهم وأدفع ثمن الكأس التي شربتها».

«من أين؟».

«الكويت».

«مرت ست سنوات وأنت تقول ستذهب إلى الكويت، ولكنك جبان».

«لست جباناً، عند عودتي من الكويت سأغرقك بالنقود».

«احتفظ بنقودك، وقل كيف تدفع هذه الليلة؟».

أعاد العجوز زجاجة الشراب إلى مكانها والكأس فارغة في يده».

قال خورشيدو: «أنا أدفع».

رفع العجوز رأسه وملأ كأسه وتجرعها.

سأله خورشيدو قائلاً: «وجدتهم؟».

رد العجوز: «فليذهبوا إلى الجحيم».

«هل وجدت الجميع؟».

لم ينبس العجوز بكلمة خورشيدو...

«سألتك، هل الجميع موجودون؟».

«نعم».

«استمر».

«البعض يرفض المجيء وكانت حجتهم أنهم لا يعرفون ما يحل بهم في مثل هذا الجو، فظلوا جالسين في الظلام تحت النخيل».

«من أعلمهم بهذه الأشياء».

«سأل أحدهم: أتعرفون ما يحل بنا؟».

«ما كان ردهم؟».

«قالوا: لا. لا نعرف ما الذي يحل بنا».

«وبم رد عليهم؟».

«شرح لهم كيف يصبح البحر في مثل هذا الجو وأخاف الستة والعشرين رجلاً كلهم».

«نذل، لعلك أنت من أخبرهم بهذه الأشياء؟».

قال العجوز: «لا، لم أعد خائفاً».

اصفر وجهه، بدأ خورشيدو يسبهم. سب الستة والعشرين. كانت يده ترتجف ولكن ليس كما ترتجف يد العجوز. اتجه نحو الزجاجة بأقدام متزنة. مازالت الكأس لم تهد قواه ولكنه كان يحس بدفئها. أحياناً توجد قدرة في داخل الإنسان تقهر حتى الشراب. طبعاً هذا ليس بجيد لأن أسوأ ما في الدنيا أن يكثر الرجل من الشرب، لأنه ينفق أمواله بلا جدوى وإن كان لا يبالي بالمصاريف. كان يتجه نحو الزجاجة مباشرة وكأنه في حلبة الملاكمة ويريد خصمه. وقف وشرع يحدّق في الظلام كانت السماء تبرق وينعكس ضوءها في داخل المقهى. كان باستطاعتي أن أرى الشارع بضوئها. أصبح مثل رجل يترصّد امرأته مع رجل غريب أو يرى شيئاً غير محبب له. ضربت بالكأس على الطاولة وأتاني النادل بمزيد من الشراب وسألني:

«ما الذي أصابه؟».

رد العجوز من عند طاولته: «وما لك أنت؟».

«إذا حل به مكروه سنواجه المشاكل».

«لو كنت أيضاً مكانه لأصابك ما أصابه».

«أتعرف كيف يصبح؟»

«مَن كيف يصبح؟».

قال العجوز: «البحر».

قال النادل: «أنت أيضاً جننت».

«أنت المجنون. يا حمار» ثم سألني:

«أنت تعرف كيف يصبح البحر في مثل هذا الجو».

قلت: «لا».

كنت قد رأيت البحر في مثل هذا الجو من قبل. في الأول يعلو الموج فوق رأسك ويبللك حتى قدميك، ثم يمر من تحت القارب فيرفعه وأنت أيضاً فتفقد توازنك ثم ترميك على سطحه وهكذا الأمواج مرة تعليك، وأخرى ترميك حتى تستفرغ ما في بطنك وربما الأحشاء. في هذه اللحظات إذا لم تتمسك بعروة وثقى من القارب ستنفصم عنه والأمواج تُرمى بك في البحر... تتلبد السماء بغيوم سوداء حيث، لا تستطيع أن ترى الأمام ولا الخلف ولا أية جهة وكأنك أصبت بعمى ومصائب العالم كلها صُبّت على رأسك. هذا كل ما كنت أعرفه وكنت أعلم أن هذا ليس كل ما في الأمر ولهذا السبب اكتفيت بقول «لا» للعجوز».

قال العجوز لخورشيدو: «اشرح لهم كيف يصبح البحر».

«مَن كيف يصبح؟».

«البحر، عندما تمطر السماء».

قال خورشيدو: «كا...».

تجشأ العجوز بصوت مرتفع، واحدة تلو الأخرى، دون أن يتوقف وبعد كل واحدة كنا نظن بأنه اكتفى إلى أن وصل العدد إلى اثنى عشرة فأسكته خورشيدو بضربة كف. رفع النادل صوته قائلاً: «قد فقد الوعي».

من حسن حظه لم يسمعه خورشيدو. أثر الشرب الكثير بدأ يدب قليلاً قليلاً في جسمه قد رأيته من قبل كيف يلكم خصمه بقبضته الثقيلة العارية، ولكن الليلة لم توجد في قبضته القدرة الكافية حتى لكسر زجاجة الشراب وكأنه ملاكم قد جمع قواه للكمته الأخيرة في الشوط الأخير. جاء نحو الطاولة بأقدام متعثرة. جلس ثم اتكأ بيديه على الطاولة، فأصبح الآن صدره أكثر توسعاً. كان قصير الشعر وجبينه يرشح عرقاً وكأنه ملاكم مهزوم قد أشبع ضرباً فوقع في زاوية الحلبة ثم رش وجهه بالماء.

قال العجوز بصوت خافت: «لن يتوقف».

ثم وضع يده على عاتق خورشيدو مثلما يفعل المساعد لمواساة رئيسه بهذه العبارة: «لا بأس» وهو يعرف صعوبة الأمر.

كان الأمر واضحاً. برودة يديه التي وضعها على عاتق خورشيدو والرجفة التي أصابت يده، كلها لا تدل على بشائر خير. كان خورشيدو يحدّق في المطر من وراء الشباك.

ثم قال: «قد خسرت الشتاء كله بسببه».

قال العجوز: «ولكنه لن يتوقف».

توقف المطر أو لا يتوقف سأخرج للبحر. لن أدع الخوف يسيطر عليهم. أنت أيضاً تأتي، أم تخاف؟».

لم يرد العجوز، حرّك جسده فوق الكرسي وكأنه طفل يريد أن يخبئ شيئاً عن الآخرين.

قال النادل: «إنه جبان».

قال خورشيدو: «بل أنت الجبان. لِمَ تتلصص على كلام الآخرين».

«لن أتلصص على ما يدور على لسان زبائني».

«إذاً أنت أيضاً مثله ابن كلب».

قال النادل: يفقد الوعي لكي يُشبع الآخرين مسبّة».

«مَن فقد الوعي؟».

قال النادل: «إذاً، ماذا دهاك؟».

كان خائفاً وقد خيّم العجز في عينيه المتورّمة.

قال العجوز: «عليك ألا تكلمه بهذه الطريقة».

«أتعرف ماذا أصابه؟».

«أكيد أعرف، لأنه صديقي وله قارب وستة وعشرون مسافراً».

قال خورشيدو: «سبعة وعشرون».

قال النادل: «سيُقبض عليكم».

قال خورشيدو: «ومَن سيقبض علينا».

«الدورية هي مَن تقبض عليكم».

«لا يستطيعون أن يقبضوا علينا، إن لم تخبرهم أنت ياعميل».

«لست بعميل لأحد».

«إذاً لِمَ تتلصص؟».

«لن أتلصص ولكني أريد النوم».

قال العجوز: «إذاً، لا تُدخل أنفك فيما لا يعينك».

قال النادل: «أنا لا أتدخل، أنت من قال، له ستة وعشرون مسافراً».

قال خورشيدو: «سبعة وعشرون».

قال العجوز: «ستة وعشرون».

سـأله خورشيدو: «مَن انسحب؟».

«دائملً تجد من يصاب بالخوف في اللحظات الأخيرة».

«لم أدعـه يرى شيئـا، أدخله فـي الخن[1] وأغـلق بابه، هـكذا لا يخاف أحد».

لـم يسـتـمر الـعـجـوز بـالـكـلام. كـان ينـظـر إلـى الـكـأس الـتـي وُضعت مقلوبة فوق فم الزجاجة.

هزّ خورشيد كتف العجوز قائلاً: «مَن انسحب؟».

«لا أعرف».

«لعلك أنت؟».

قال العجوز: «الشيخوخة والبحر وهذا الجو الماطر».

قال خورشيدو: «أيها الكلب العجوز».

رفـع يـده وكـأنـه يـريـد ضـربـه ولـكـنـه اكـتـفـى بـقـول «الـكـلـب الـعـجـوز» ثم تـوقـف عـن الـكـلام وأحس بـشـيء فـي داخـلـه يـنـقـبـض ويـنـبـسـط. سـيـطـر الـسـكـوت عـلـى المكـان. كـنت أسـتـمـع إلـى دقـات المطـر عـلـى الـشـبـاك وتـارة إلـى طـرقـات الـسـاعـة الـتـي كـانـت تـشـبـه صـوت مـحـرّك قـارب من بـعـيـد. قد تغـيّـرت مـلامـح وجـهه وأصـبـح وجـهه مشـوّهـاً كـأن رجل ضُرب في شجـار دام لا تحـب الـنـظـر إلـى وجـهـه. ثـم خـيّـم الـخـوف عـلـى الـقـلـب الـعـجـوز والـنـادل قد غـلـبـه الـنـعـاس.

(❖) الخَن: أرضية القارب يضعون الأمتعة فيها.

دقت الساعة مرات، ففر خورشيدو وبدأ يتجشأ بصوت مرتفع، مرة بعد مرة. ضرب خورشيدو بقبضته على الطاولة فاهتزت الزجاجة التي كانت على فم كأس مقلوبة وصوّتت مثلما يصوّت جرس الحلبة.

قام خورشيدو واتجه نحو الباب بخطوات مستقيمة ومحكمة ولما وصل عند الباب أزاح الستارة بيده دون أن يخفض رأسه وخرج.

سأل النادل بعينه الناعستين: «إلى أين ذهب؟».

قال العجوز: «إلى الكويت».

قال النادل ببرودة: «من سيدفع؟ من يعود؟».

«سيدفع لك، طبعاً إذا رجع».

«وأنت متى ستدفع؟».

قال العجوز: «أنا رجل جبان ولا أستطيع أن أدفع لك أبداً».

قال النادل: «ماذا فعلت به؟».

لم يرد عليه العجوز. قام واتجه نحوي. كان هزيلاً جداً وبدل الوجنتين على خده، رسمت حفرتان تبديه أكثر نحافة».

قال: «عاشور، كيف الأولاد؟ وكيف العمل في الميناء؟».

قال العجوز: «أنا لا أستقل أحداً، هذا صديقي، عاشور صديقي».

... كانت السماء تبرق وقطرات المطر تتلألأ في ضوئه. وصوت الرعد يشبه صوت قطرات المطر في وسط البحر في ليلة مظلمة تتساقط على متن قارب.



الحلية

جي دو موباسان(❖) - فرنسا

Guy de Maupassant

ترجمة محمد المحب

كانت من تلك البنات الجميلات، الفاتنات، اللائي ولدن، من سوء حظهن، في عائلة من العمال، لم يكن لها مهر، ولا أي أمل، ولا وسيلة لتكون معروفة، مفهومة، محبوبة، متزوجة برجل

(❖) من كبار الروائيين الواقعيين الفرنسيين. ولد سنة 1850 بنورماندي حيث قضى طفولته، وهذا ما يفسر ميله الشديد للحكايات. تأثر كثيراً في كتاباته بالروائي الفرنسي الشهير كوستاف فلوبيير، أحد أصدقاء والدته. من 1880 إلى 1891 ألف حوالي ثلاثمائة أقصوصة وست روايات. توفي موباسان سنة 1893.

ثري ومتميز، فاستسلمت للاقتران بكاتب بوزارة التعليم العمومي.

كانت بسيطة لأنها لا تستطيع التزين، لكنها تعسة مثل كل منحطة، لأن النساء لا ينتمين إلى أي طبقة ولا أي سلالة، جمالهن، أناقتهن، سحرهن تقوم مقام شرف أصلهن وعائلتهن. رقتهن الطبيعية، سليقة رشاقتهن، خفة ذهنهن، هي فصيلتهن الوحيدة وتجعل من بنات الطبقة العامة نظيرات السيدات المتميزات.

كانت تقاسي باستمرار لأنها كانت تحس بأنها خلقت للملاطفات والترف. كانت تعاني من بساطة مسكنها، من بؤس الجدران، من ابتذال المقاعد، من قبح الأقمشة. كل هذه الأشياء التي لن تعير لها أي اهتمام امرأة أخرى من طبقتها، كانت تعذبها وتغيظها. رؤية البروتانية الصغيرة (نسبة إلى إقليم بروتاني) وهي تنظف بيتها المتواضع توقظ فيها حسرات وأحلاماً مضطربة. كانت تحلم بغرف انتظار صامتة مبطنة بستائر مشرقية ومضاءة بشمعدانات عالية من البرونز، وتحلم أيضاً بالخادمين الضخمين ذوي السروالين القصيرين وهما نائمين فوق مقاعد عريضة مرنقي العينين من جراء حرارة جهاز التدفئة الثقيلة، تحلم بالأثاث الرفيع الذي تعلوه زخارف باهظة الثمن والصالات الأنيقة المعطرة المعدة لتجاذب أطراف الحديث ساعة الخامسة مساء مع أعز الأحباب، والرجال المرموقين

المميزين الذين ترغب فيهم كل السيدات وتود استرعاء انتباههم.

عندما كانت تجلس للعشاء حول مائدة مستديرة مغطاة بمنديل ثلاثة أيام، قبالة زوجها وهو يزيل غطاء الحسائية، قائلاً، مبتهجاً: «آه للطاجين اللذيذ. لا أعرف ألذ منه....»، كانت تحلم بالعشاءات الفخمة، بالأواني الفضية البراقة، بنجود تملأ الجدران بصور لشخصيات قديمة وبطيور غريبة وسط غابة أخاذة. كانت تحلم بالأطباق الشهية المقدمة في آنية عجيبة، تحلم بغزليات مهموسة ومصغى لها بابتسامة خفية ملغزة وهي تأكل اللحم أو الدجاج. لم تكن لديها وسائل زينة، ولا حلي، ولا شيء، ولم تكن تعشق سوى هذا. كانت تحس بأنها خلقت لذلك. كم كانت تود أن يعجب بها، أن تكون جذابة، منشودة ومرغوباً فيها.

كانت لها صديقة، زميلة الدير، عزفت عن زيارتها لأنها كانت تتألم كثيراً حين عودتها، وكانت تبكي طوال الأيام من الغم والأسى واليأس والضيق.

ذات مساء، والحالة هذه، عاد زوجها وهو فخور، ممسكاً بيده ظرفاً كبيراً قائلاً:

- خذي، هذا شيء يهمك.

مزقت الورقة بلهفة وأخرجت منها بطاقة مطبوعة تحمل

هذه الكلمات: «يتشرف وزير التعليم العمومي ومدام جورج رامبونو باستدعاء السيد والسيدة لوازيل لقضاء أمسية بفندق الوزارة، يوم الاثنين 18 يناير».

بدلاً من أن تبتهج، كما كان يتمناه زوجها، ألقت بحسرة بطاقة الدعوة فوق المنضدة متمتمة:

– ماذا تريدني أن أفعل بهذا؟

– لكن، يا عزيزتي، كنت أظنك ستفرحين، أنت لا تخرجين أبداً، وهذه مناسبة، مناسبة جيدة. لقد حصلت عليها بمشقة كبيرة. كل الناس كانوا يرغبون فيها، فهي مطلوبة جداً ولا يسلم منها كثيراً للمستخدمين. سترين هناك المدعوين الرسميين.

نظرت إليه بعين حانقة، ثم قالت، وقد نفد صبرها:

– ماذا تريدني أن ألبس للذهاب هناك؟

لم يفكر في ذلك، تلعثم:

– الفستان الذي تذهبين به إلى المسرح، أراه جميلاً، أنا...

كف عن الكلام، مبهوتاً، مضطرباً لرؤيته زوجته وهي تبكي. دمعتا غليظتان انسابتا ببطء من العينين نحو زاويتي فمها. تمتم:

– ما بك؟ ما بك؟

غير أنها بجهد جهيد، كبحت حزنها وردت بصوت هادئ، وهي تمسح وجنتيها المبللتين.

– لا شيء. فقط ليس لدي لباس لائق، ومن ثم لا أستطيع الذهاب إلى هذه الحفلة... سلم البطالة لأحد أصدقائك تكون زوجته مكسوة أفضل مني.

أضاف وهو متأسف:

– هيا يا متيلد، كم يكلفك فستان مناسب، يصلح لك حتى في مناسبات أخرى، فستان بدون زخرف؟

فكرت بضع ثوان، واضعة حساباتها، ومفكرة أيضاً في المبلغ الذي قد تطلبه دون رفض مباشر ولا تعجب مشدوه من الكاتب الضنين. أخيراً أجابت بتردد:

– لا أعرف بالضبط، بيد أنه يظهر لي أنني بأربعمائة فرنك قد أحقق ذلك.

امتقع لونه شيئاً ما، لأنه كان يدخر هذا المبلغ لشراء بندقية للتمتع بنزهة القنص الصيف المقبل في سهول نانتير مع بعض الأصدقاء لقنص القنبرات أيام الآحاد.

ومع ذلك قال:

– طيب. أمنحك أربعمائة فرنك، لكن حاولي أن تحصلي على لباس جميل.

اقترب يوم الحفل وبدت السيدة لوازيل حزينة، مهمومة مع أن فستانها كان جاهزاً، فقال لها زوجها ذات مساء.

- ما بك؟ هيا أنت حزينة منذ ثلاثة أيام.

فأجابت:

- يحزنني ألا أملك حلية، ولا جوهرة، لا شيء أتزين به. سأبدو فقيرة. أفضل عدم الذهاب إلى هذه الأمسية.

أضاف:

- ضعي أزهاراً طبيعية. إنها الأناقة بعينها، خاصة في هذا الفصل. بعشرة فرنكات تحصلين على زهرتين أو ثلاثة زهرات رائعة.

لم تقتنع.

- لا. ليس هناك أذل من أن أظهر فقيرة وسط نسوة ثريات.

بيد أن زوجها صاح:

- كم أنت غبية. اذهبي عند صديقتك السيدة فوريستيي واطلبي منها أن تعيرك حلياً. أنت تربطك بها علاقة جيدة لتقومي بذلك.

أطلقت صيحة فرح:

- حقاً. لم أفكر في ذلك.

وفي الغد، ذهبت عند صديقتها وحكت لها ضيقها. توجهت

السيدة فوريستيي صوب خزانتها، تناولت علبة كبيرة، جاءت بها وفتحتها ثم قالت لمدام لوازيل:

– تخيري يا عزيزتي.

شاهدت بداية الأساور، ثم عقداً من اللؤلؤ، ثم صليباً من البندقية وذهباً، وأحجاراً كريمة متقنة الصنع. قاست الحلي أمام المرآة. ترددت. لم تستطع التخلي عنها وإرجاعها.... وهي تسأل دائماً:

– أليس لديك شي آخر؟

– بلا. فتشي. لا أدري ماذا يعجبك.

فجأة، اكتشفت داخل علبة ساتان سوداء عقداً رائعاً من الماس. وبدأ قلبها يخفق بشوق مفرط. ارتعشت يداها وهي تتناوله. ربطته حول عنقها، فوق فستانها المرتفع، ومكثت نشوى أمام صورتها.

ثم طلبت، مترددة، كلها حسرة.

– هل يمكنك إعارتي هذا، لا شيء سوى هذا؟

– نعم، بالتأكيد.

عانقت صديقتها وقبلتها بشغف ثم فرت بكنزها.

وفي يوم الحفل، حققت السيدة لوازيل نجاحاً باهراً. كانت أجمل من كل النساء، أنيقة، جذابة، باسمة ونشوى حبوراً، شدت

أنظار كل الرجال. تساءلوا عن اسمها ورغبوا في التعرف عليها. كل ملحقي الوزارة ودوا الرقص معها. حتى الوزير لاحظها.

رقصت بنشوة وحماس وهي نشوى مسرورة. لم تعد تفكر في أي شيء وهي في غاية الجمال، في مجد نجاحها، في غاية من السعادة من جراء كل هذا الاحترام. كل هذا الإعجاب. كل هذه الرغبات التي أثارتها، هذا الانتصار التام، المحبب لدى قلوب النساء.

انصرفت حوالي الرابعة صباحاً، بينما كان زواجها منذ منتصف الليل نائماً في صالة صغيرة مهجورة رفقة ثلاثة رجال آخرين كانت زيجاتهم تلهون كثيراً.

لفها بالثياب التي أتى بها للخروج، ثياب الحياة العادية، المتواضعة، حيث تتناقض بساطتها مع أناقة فستان الحفل. أحست بهذا وأرادت الفرار كي لا يرمقها النسوة الأخريات اللائي يلتفن بثياب فَرْوٍ فَرِهٍ.

أمسك بها لوازيل:

- انتظري إذاً ستصيبنك نزلة برد في الخارج. سأنادي فيكرا.

غير أنها لم تصغ إليه وهبطت الدرج بسرعة. عندما وصلا إلى الطريق لم يعثرا على عربة وبدآ في البحث وهما يناديان الخوذيين المارين من بعيد.

هبطا نحو السين ميؤوسين، مرتعشين من البرد. وأخيراً

عثرا فوق الرصيف على خوذي ليلي عجوز من أولئك الذين لا يرون إلا في باريز مع سدول الليل كما لو أنهم خجولون من تعاستهم نهاراً. أوصلهما إلى منزلهما، شارع الشهداء وصعدا حزينين إلى دارهما. لقد انتهى كل شيء بالنسبة لها. أما هو فكان يفكر بأن عليه أن يكون في مبنى الوزارة على العاشرة صباحاً.

ونزعت الثياب من على كتفيها أمام المرآة لكي تشاهد صورتها مرة أخرى وهي في غاية تألقها. لكن. فجأة أطلقت صيحة. لم تعد تحمل عقدها حول عنقها.

سألها زوجها، وقد نزع نصف ثيابه:

- ما بك؟

- استدارت نحوه مذهولة؟

- ضاع، ضاع مني عقد مدام فوريستيي.

انتصب واقفاً مذعوراً: ماذا؟ كيف؟ هذا مستحيل.

فتشا في ثنايا الكسوة، في ثنايا المعطف، في الجيوب، في كل مكان فلم يعثرا عليه قط.

ثم سأل:

- أنت متيقنة بأنه كان بحوزتك أثناء مغادرة المرقص؟

- نعم، لقد تحسسته وأنا في بهو الوزارة.

- لكن لو ضاع منك في الطريق لسمعناه وهو يسقط، قد يكون في الفيكر.

- نعم، هذا متحمل هل سجلت رقم العربة؟

- لا، وأنت، ألم تلتفت إليه؟

- لا.

تأمل أحدهما الآخر بذهول. أخيراً، ارتدى ثيابه قائلاً:

- سأعود ثانية مع الطريق الذي سلكناه راجلين، علني أعثر عليه.

ثم خرج. مكثت بفستان الأمسية، منهوكة، ولم تستطع النوم وهي خائرة القوى، على كرسي، بلا حركة، بلا فكر، عاد زوجها حوالي السابعة. لم يعثر على أي شيء. توجه نحو مفوضية الأمن. نحو الصحافة ليعد بمكافأة، أخيراً، حيثما قاده بصيص من الأمل.

انتظرت طوال النهار في نفس الحالة من الذهول، أمام هذه المصيبة الفظيعة.

عاد لوازيل عشية بوجه محرز شاحب. لم يعثر على أي شيء.

قال: يجب أن تكتبي لصديقتك بأنك كسرت مغلاق العقد وأنك بصدد إصلاحه. هذا سيمنحنا وقتاً لتدبير الأمر. ثم بدأ يملي وهي تكتب.

بعد أسبوع، كان قد فقد كل أمل. صرح لوازيل وقد شاخ بخمس سنين.

- يجب أن نفكر في تعويض هذا العقد.

وفي الغد، أخذا الصندوقة التي كانت تحوي الحلية وتوجها نحو الجوهري الذي نقش اسمه بداخلها. تصفح سجلاته:

- لست أنا بائع هذا العقد لقد بعت فقط العلبة.

عندئذ، انتقلا من جوهري إلى جوهري وهما ينشدان حلية مماثلة للأخرى، مستهديان بذاكرتهما، مهمومان بالأسى والحسرة.

عثرا داخل متجر ببالي روايال على سبحة من الماس شبيهة لتلك التي يبحثان عنها، ثمنها أربعون ألف فرنك. قد تترك لهما بستة وثلاثين ألفاً.

ناشدا الصائغ إذاً بألا يبيعها قبل ثلاثة أيام، واشترطا بأن يسترجعها منهما بأربعة وثلاثين ألف فرنك إن هما عثرا على العقد الضائع قبل نهاية فبراير. كان لوازيل يملك ثمانية عشر ألف فرنك تركها له والده، أما الباقي فعليه أن يقترضه.

استلف ألف فرنك من هذا، خمسمائة من ذلك، خمس لويسيات من هنا، ثلاث لويسيات من هناك، وقع تعهدات والتزامات مفلسة، وتعامل مع المرابين، مع كل فئات الدائنين. جازف بكل حياته. خاطر بتوقيعاته دون أن يعرف حتى ما إذا

كان قادراً على الوفاء بتعهداته. بعد ذلك، هلعاً بكروب المستقبل، بالعوز الشديد الذي سيصيبه، بشظف العيش المادي والعذاب المعنوي، ذهب لإحضار العقد الجديد مودعاً فوق طاولة التاجر ستة وثلاثين ألف فرنك.

عندما أرجعت مدام لوزايل العقد لمدام فوريستيي. قالت لها هذه الأخيرة بنبرة منكدرة.

- كان ينبغي لك إرجاعها قبل هذا الأوان. كنت قد أحتاجها.

- لم تفتح الصندوقة، الشيء الذي كنت تخشاه صديقتها. لو لاحظت الاستبدال ماذا كانت ستظن آنذاك؟ ماذا كانت قائلة؟ ألم تكن لتعتبرها خائنة؟

عرفت مدام لوازيل قساوة عيش المعوزين، غير أنها، والحالة هذه، تدبرت أمرها بكل شجاعة. يجب عليها أداء هذا الدين، ستسدده. سرحت الخادمة. استبدلت السكن فاكترت سقيفتين.

عرفت أشغال المنزل الشاقة وأعمال المطبخ المقيتة. نظفت الصحون. تآكلت أظافرها الوردية على الخزفات الدسمة وقيعان القدور. نظفت الغسيل الوسخ، والأقمصة والمناديل التي تنشرها على الحبال. أنزلت القاذورات إلى الشارع كل صباح. حملت الماء، متوقفة في كل طبقة لكي تسترجع أنفاسها. ثم، لابسة ككل نسوة العامة، ذهبت إلى الفكهاني، إلى البقال، إلى

الجزار، متأبطة سلتها، مساومة، يشتمها البائعون، مقتصدة فلساً فلساً دريهماتها المعدودة.

كان يتعين عليها، كل شهر، أداء سندات، تجديد أخر، الحصول على مزيد من الوقت. كان الزوج يشتغل مساء بنقل حسابات أحد التجار، أما ليلاً، فغالباً ما كان يقوم بالاستنساخ بخمسة فلسات للورقة الواحدة. ودامت هذه العيشة عشر سنين.

في نهاية العشر سنوات كانا قد أديا كل الدين مع نسبة الربى والفوائد المتراكمة.

بدت الآن الشيخوخة على مدام لوازيل. لقد صارت امرأة الأشغال الحقيرة، قوية، صلبة، خشنة، شعثاء، بتنورتها المعجوجة وأيدي محمرة، تتحدث بصوت مرتفع، تغسل أرضية البيت بالماء المتدفق. بيد أنه، أثناء وجود زوجها بالمكتب، كانت تجلس بالقرب من النافذة وتسرح في التفكير في تلك الأمسية، في تلك الحفلة الراقصة، التي كانت فيها فاتنة ومحتفل بها.

ماذا كان سيحدث لو لم تضيع ذلك العقد؟ من يدري؟ من يعرف؟ كم هي غريبة الحياة، ومتقلبة. كم يلزم النزر القليل لخسران المرء أو نجاته!

ذات أحد الأيام، والحالة هذه، بينما هي ذاهبة للنزهة بحدائق الإيليزي كي تستريح من أشغال الأسبوع، لمحت فجأة سيدة تجوِّل ابنها.

كانت هي مدام فوريستيي. دائماً شابة، دائماً جميلة، دائماً جذابة...

شعرت مدام لوازيل بالتأثر، أتتحدث إليها؟ نعم، بالطبع/ الآن وقد سددت دينها، تحكي لها كل شيء، لم لا؟

دنت:

- صباح الخير، جان.

- لم تتعرف عليها الأخرى، عجبت لمناداتها هكذا. بألفة من طرف تلك البورجوازية. تمتمت:

- لكن... سيدتي.. لا أدري... قد تكونين مخطئة.

- لا، أنا ماتليد لوازيل.

أطلقت صديقتها صيحة:

- آه... ماتليد المسكينة، كم تغيرت.

- نعم. لقد عرفت أياماً قاسية منذ آخر مرة شاهدتك فيها، وعرفت بؤساً كبيراً .... وهذا بسببك..؟

- بسببي، أنا .... كيف ذلك؟

- تتذكرين جيداً ذلك العقد من الماس الذي أعرته إياي كي أذهب به إلى حفل الوزارة.

- نعم، وبعد؟

- ايه، لقد أضعته.

- كيف ذلك، وقد أرجعته لي.

- لقد أعدت لك عقداً آخر مشابهاً له تماماً. وها هي ذي عشر سنوات ونحن نسدد ثمنه. تعلمين إنه لم يكن ذلك بالأمر الهين علينا نحن الذين لا نملك أي شيء... وأخيراً، انتهى كل شيء، إنني جد سعيدة.

- قلت بأنك ابتعت عقداً من الماس لتعوضي عقدي؟

- نعم. لم تلحظي ذلك؟ أليس كذلك؟ لقد كانا جد متشابهين. كانت تبتسم ببهجة فخورة بريئة.

بتأثر بالغ، شدت مدام فوريستيي على يديها:

- آه! مسكينة ماتيلد! لكن عقدي كان مزيفاً. كان يساوي على الأكثر خمسمائة فرنك!...

17 فبراير 1884



انتقـــام

جي دو موباسان(*) - فرنسا

Guy de Maupassant

ترجمة محمد المحب

تسكن أرملة باولو سافيريني وحيدة مع ابنها في منزل صغير ومتواضع فوق حصون بونيفاسيو. المدينة مشيدة على مقدمة جبل، بل، معلقة، في بعض الأماكن، فوق البحر، تنظر، من أعلى المضيق المحفوف بالصخور، إلى الساحل السفلي لسردينيا. أسفلها من الجهة الأخرى، محيط بها تقريباً، مقطع من الجرف شبيه بدهليز هائل، بمثابة مرفأ لها. بعد قطع

مسافة طويلة بين الأسوار الشديدة الانحدار تدخل إلى هذا المرفأ بواخر الصيد الصغيرة الإيطالية أو السردينية، وكل خمسة عشر يوماً، الباخرة القديمة والبطيئة التي تخدم أخاسيو Ajaccio.

فوق الجبل الأبيض يرسم ركام المنازل بقعة أكثر بياضاً. تبدر الدور وكأنها أعشاش طيور متوحشة عالقة فوق هذا الصخر المشرف على هذا الممر المرعب الذي لا تجرؤ البواخر على المغامرة فيه. الريح، بدون توقف، تتعب الساحل المكشوف، المتآكل الذي يكاد يكون مكسواً بالعشب، وتندفع فيه البوغاز حيث تتلف حواشيه. نثار الزبد الباهت، العالق بالرؤوس السوداء للجلاميد المتعددة التي تخترق الأمواج في كل مكان، تبدو كأنها أسمال قماش تطفو وتتراقص على صفحة الماء.

منزل الأرملة سافيريني الملتصق بحاشية الجرف، يفتح نوافذه الثلاث على هذا الأفق الموحش والمهجور.

كانت تقطن هناك وحيدة مع ولدها أنطوان سافيريني وكلبتها «ساميانت» حيوان كبير، هزيل، ذي شعر طويل، خشن، من فصيلة حراس القطعان، يساعد الرجل الشاب في الصيد.

ذات مساء، بعد شجار، قتل أنطوان سافيريني غدراً بواسطة طعنة خنجر من طرف نيكولا رافولاني، الذي التحق، الليلة نفسها، بسردينيا.

حينما استلمت الأم العجوز جثة ولدها التي حملها إليها بعض المارة لم تذرف دمعة، بيد أنها بقيت طويلاً بدون حركة وهي تتأملها، ثم، مدت يده المتجعدة فوق الجثة ووعدتها بالانتقام. لم ترد أن يبقى معها أحد، ثم أغلقت الباب عليها مع الجثة والكلبة التي كانت تصيح. كان يصيح هذا الحيوان بدون انقطاع، وهو واقف أمام السرير، الرأس ممتد نحو سيده، والذنب مشدود إلى رجليه. لم يتحرك أكثر من الأم التي انحنت على الجثة، العين محدقة، وهي تذرف دموعاً غلاظاً، صامتة، ممعنة النظر فيها.

الرجل الشاب ملقى على ظهره، مكسو بمعطفه الغليظ، مثقوب وممزق من الصدر، يبدو نائماً، غير أن قميصه كان ملطخاً بالدماء، وقد خلع للإسعافات الأولية، وكذلك صديريته وسرواله، والوجه واليدين، جلطات دماء تجمدت في لحيته وشعره.

بدأت الأم العجوز تتحدث إليه، توقفت الكلبة عن النباح لسماعها هذا الصوت:

- اذهب، اذهب، سأنتقم لك يا صغيري، يا ولدي المسكين. ثم، ثم، سأنتقم لك. هل تسمع؟ إنها الأم هي التي تعدك، إن الأم تفي دائماً بوعدها، أنت تعرف ذلك جيداً.

وببطء، انحنت عليه مطبقة شفتيها الباردتين على الشفتين الميتتين.

حينئذ بدأت «ساميانت» في الأنين. أطلقت عويلاً مسترسلاً رتيباً، محزناً ومرعباً. كلتاهما مكثتا هناك، المرأة والكلبة، حتى الصباح.

في الغداة، وري أنطوان سافيريني التراب وسرعان ما كف الناس عن الحديث عنه في يونيفاسيو.

لم يترك أخاً، ولا أبناء عمومة. لم يكن هناك أي رجل يمكن أن يقوم بالانتقام. الأم العجوز وحدها تفكر فيه.

من الضفة الأخرى للبوغاز، تشاهد من الصبح حتى المساء نقطة بيضاء على الساحل. إنها قرية سردينية صغيرة، «لونكوساردو»، حيث يحتمي قطاع الطرق الكورسيين المطاردين من قريب. إنهم وحدهم يعمرون تقريباً هذه القرية، قبالة سواحل وطنهم، وينتظرون هناك وقت رجوعهم إلى السرية والخفاء هرباً من القانون.

وحيدة، طوال النهار، جالسة أمام نافذتها، كانت تنظر إلى هناك، وهي تفكر في الانتقام. كيف تفعل بدون أحد، عاجزة، قريبة من الموت؟ لكنها قد وعدت، لقد أقسمت على الجثة. لن تنسى. لا يمكنها الانتظار. ماذا تفعل؟ لم تعد تنام ليلاً، لم تعد تعرف راحة ولا طمأنينة، كانت تبحث بعناد. الكلبة نائمة عند قدميها، وأحياناً، ترفع رأسها وتصيح إلى بعيد. منذ لم يعد هناك سيدها وهي تعوي هكذا، كما لو أنها تناديه. كما لو أن

روح هذا الحيوان، الذي لا عزاء له، قد حفظت ذكرى لن تتمحي أبداً.

وذات ليلة، والحالة هذه، بينما بدأت ساميانت في الأنين، فجأة حضرت للأم فكرة. فكرة متوحش حقود وشرس. فكرت ملياً حتى الصباح، ثم نهضت مع اقتراب الفجر، توجهت نحو الكنيسة. صلت وتضرعت بخشوع إلى الله، طالبة منه المساعدة والسند، وأن يلهم جسدها المتآكل، الهزيل، القوة اللازمة لأخذ الثأر للابن.

ثم عادت إلى البيت. كان في فناء منزلها برميل قديم منقوب يجمع ماء المزاريب، قلبته، أفرغته، ثبتته أرضاً بواسطة أوتاد وحجارة، ثم ربطت «ساميانت» إلى حجرتها هذه، وانصرفت.

إنها الآن تمشي قلقة داخل غرفتها، العين شاخصة دائماً إلى ساحل سردينيا، فالقاتل هناك.

نبحت الكلبة كل النهار وطوال الليل. وفي الصباح، أتت لها العجوزة بالماء في جفنة، لكن لا شيء أكثر من هذا: لا حساء ولا خبز.

انقضى النهار كذلك و«ساميانت» منهكة، نائمة، وفي الغد، كانت عيناها تلمعان والشعر منتفش. كانت تجذب الحبل بهيجان. لم تناولها العجوز أي طعام. أصبح الحيوان هائجاً

أسمال بالية كان يلبسها زوجها سالفاً وملأتها جفيفاً، كي تمثل جسماً آدمياً.

بعد أن غرست عصى في الأرض أمام حجرة ساميانت، ربطت حوله هذا الماثل الذي بدا هكذا واقفاً، منتصباً. ثم شكلت الرأس بواسطة وتد من قماش بال.

الكلبة، منذهلة، بدأت تنظر إلى هذا الرجل التبني وصمتت رغم الجوع الذي ينهشها.

آنذاك ذهبت العجوز عند الخنازيري لشراء قطعة فصيد سوداء وطويلة. حين عودتها إلى المنزل أشعلت ناراً من الحطب في فنائها، بالقرب من حجرة الكلبة. ثم بدأت تشوي نقانقها. جنت «سامنيانت» وراحت تقفز وتزيد، عيناها محدقتان في الشواء الذي ينفذ قتاره إلى بطنها. ثم صنعت الأم بهذه العصيدة الباخرة ربطة عنق للرجل التبني. ربطتها ملياً بخيط حول العنق، وكأنها تريد غرسها فيه. ولما انتهت، أطلقت الكلبة من قيدها.

بوثبة هائلة، انقض الحيوان على عنق الدمية ثم أخذ يمزقها ورجلاه على الكتفين. هوى الحيوان أرضاً وفي فمه هبرة من فريسته، ثم اندفع ثانية وغرز أنيابه في لحُم النسيج. وانتزع أجزاء من الطعام، ثم هوى أرضاً ووثب مرة أخرى، بضراوة. كان ينزع الوجه بنهشات أسنانه مقطعاً الياقة إلى أشلاء.

بدت العجوز ساكنة وصامتة، تشاهد، والعين متقدة، ثم ربطت حيوانها، جوعته مرة أخرى مدة يومين، وكررت هذا التمرين الغريب لمدة ثلاثة أشهر، عودته على هذا النوع من القتال، على هذا الغذاء الذي يحصل عليه بنهشات أنيابه. لم تعد الآن تربطه. بل أصبحت ترسله بإيمائه نحو الدمية.

لقد عودته بأن يمزقها، بأن يلتهمها حتى دون أن يكون أي غذاء مخبأ في عنقها. كانت تمنحه، من بعد، مكافأة له، الفصيد المشوي.

بمجرد ما كانت تلمح الرجل التبني، كانت «ساميانت» ترتعد ثم تدير عينيها نحو سيدتها التي توحي لها: «هيا!» بصوت صافر، مشيرة بأصبعها.

عندما ارتأت بأن لوقت قد حان، ذهبت إلى سافيريني للتعبد والتقرب إلى الله صبيحة ذات أحد بورع وذهول. ثم لابسة كسوة الذكور، متشبهة بعجوز فقير رثيث الثياب، تفاوضت مع صياد سرديني كي ينقلها، مصحوبة بكلبتها، إلى الضفة الأخرى من البوغاز.

كانت تحمل في جراب من نسيج قطعة كبيرة من الفصيد. كانت «ساميانت» لم تتناول الطعام منذ يومين. في كل حين، كانت المرأة العجوز تشممها رائحة الشواء التي تهيجها.

دخلتا «لونكوساردو». مشت الكورسيكية وهي تعرج.

تقدمت نحو بائع الخبز وسألت عن منزل نيكولا رافولاني. لقد عاد إلى مهنته القديمة، مهنة نجار. كان يعمل بمفرده داخل متجره.

دفعت العجوز الباب ونادته:

- يا نيكولا!

استدار: عندئذ، أرخت كلبتها، وصاحت:

- هيا، هيا، التهم، التهم!

بجنون، اندفع الحيوان، انقض على العنق، مد الرجل ذراعيه، خنقه وتدحرج أرضاً. خلال بضع ثوان تلوي، تخبط برجليه، ثم بقي بدون حركة في حين كانت «ساميانت» تنبش عنقه وتقتلع منه أشلاء. جاران جالسان على عتبة دارهما تذكرا جيداً أنهما خارجا من المتجر عجوزاً مسكيناً مع كلب أسود هزيل يأكل، وهو يمشي، شيئاً داكناً كان يناوله له سيده.

في المساء، كانت العجوز قد راحت إلى منزلها. نامت جيداً تلك الليلة.



الذئـــاب عائــدة

هانس بيندر(❖) - ألمانيا

Hans Nender

ترجمة علي عودة

صار اسم القرية منذ الثورة (كراسنو شيري). وهي تبعد خمسين فرسخاً عن أقرب مدينة في الغابات الهائلة، التي اخترقها شارع من الغرب حتى الجنوب.

(❖) ولد عام 1919 في مولهاوزن. درس الفن والتاريخ الأدبي وتوقف بسبب الحرب. قضى سنوات في الأسر في الاتحاد السوفيتي حتى عام 1949. أسس عام 1951 صحيفة «كونتورن» الخاصة بالشعر. وأصدر مجلة «اكستته» عام 1954 وامتلكها عام 1968.

أحضر عمدة (ك. شيري) سبعة أسرى من معسكر المدينة. كان يسافر بعربته المعرشة ذات العجلتين والمربوطة إلى حصان متعرق. يمسك بين ركبتيه ببندقية ذات قصبة طويلة ورصاصات صدئة. وفي صندوق خلف مقعده ثمة كيس مؤونة للأسرى مليء بالخبز، الملح، دقيق الذرة، البصل والسمك المجفف.

كان الأسرى يسيرون يميناً وشمالاً على الشريط ما بين العجلات وحافة الحقول ولما انتهى الشارع عند أول غابة نزل العمدة. ربط اللجام إلى المسند الخلفي، وراح يسير خلف الأسرى.

كانوا يراعون مشية الحصان. سار جميع الأسرى ببطء، مطأطين رؤوسهم، بعضهم فقط كان يرفع رأسه عالياً وهو يلتفت هنا وهناك بفضول وارتياب.

فكر العمدة: (ثمة بندقية لدي، وهم لا يملكون أية بندقية. وبندقيتي في حقيقة الأمر ليست -).

- مكث الأسير واقفاً. وترك ثلاثة منهم، أتوا من خلفه، يمرون، حتى صار العمدة على مستوى ارتفاعه.

- أسعدت صباحا، قال الأسير.

منذ الحرب العالمية الأولى لم يحظ العمدة برؤية ألماني واحد. وهؤلاء الألمان كانوا مختلفين عما كانوا عليه آنذاك.

لاحظ أن الأسير كان شاباً. له عينان لونهما كلون الماء الأزرق الفاتح.

سأل الأسير: هل ثمة ذئاب في الغابة؟

ذئاب؟ تدبّر العمدة السؤال. أجل، لقد كان ثمة ذئاب. أما الآن فلا وجود لها عندنا. إنكم طردتموها بحربكم. لقد فرت إلى سيبيريا.

عجّت الغابة سابقاً بالذئاب، ولم يكن بوسع أحد المغامرة بسلوك هذه الطريق وحيداً في الشتاء. آخر الذئاب شاهدتها في أول شتاء للحرب، حينما كانت ترعد قذائف قايشني قولوتشك.

انقضى على نهاية الحرب خمسة شهور، قال الأسير، ربما تكون الذئاب قد عادت منذ مدة طويلة.

قال العمدة: على الذئاب أن تمكث حيث تتواجد. في سيبيريا، سيبيريا إنها تنتمي إلى هناك.

حتى المساء سار كل من الأسرى والعمدة عبر الغابات. وفي بعض الأحيان كانت الغابات تتوقف بغتة، حيث يمتد مرج فيما بينها، أو شريط أرض غير مزروع مكسو بشجيرات جافة. بعد ذلك تبدأ الغابة ثانية، غير واضحة وغير منتظمة، ذات أشجار كسيحة منخفضة، وشجيرات تكاثرت بسرعة.

في كراسنو شيري خرج الناس من بيوتهم وانتصبوا مكفهرين أمام الأبواب. أما العمدة فوزع الأسرى، إذ أعطى واحداً لكل بيت، وأخذ هو الأسير الصغير، الذي كان قد سأل عن الذئاب، والذي بمقدوره تكلم الروسية.

ثمة مصباح زيتي على المنضدة. على ضوئها كان يجلس شاب وفتاة، وهما ينظران بحدقاتهما المتكورة صوب الباب، حيث كان الأسير ينتظر على العتبة.

خرجت امرأة من باب حجرة مجاورة.

إنه يُدعى مكسيم، قال العمدة وهو يخلع معطفه.

ذهب الأسير إلى الأطفال على المنضدة، حيث ألقيت أمامهم كتب مفتوحة، حروفها مكتوبة بخط اليد وصور محفورة.

ما اسمكما؟ سأل الأسير.

نهض الشاب سريعاً وأزاح بيده الكتاب عن المنضدة فسقط على الأرض.

سار حتى زاوية الغرفة وأدار ظهره للأسير، أما الفتاة فكانت تتطلع وتبتسم.

- ما اسمك؟

- جوليا، أجابت الفتاة.

– جوليا، اسم رائع، قال الأسير.

– إنه يُدعى نيكولاي، قالت الفتاة.

حطت المرأة الخبز على المنضدة ووضعت إلى جانب ذلك إناءين مليئين بالحساء. جلس العمدة والأسير. نفخا على الملاعق وأكلا. مكثت المرأة واقفة أمام الموقد، وهي تقول بين فينة وأخرى شيئاً عن العمل، الطعام، الجيران والطقس.

رفع الصبي الكتاب، جلس على زاوية المنضدة وراح يقرأ لنفسه بصوت خفيض: ليحيا والد كل الأطفال، فلاديمير إليتش لينين!

ليحيا والد الطلائع الصغار، قيسارنيوفيتش ستالين!

فوق رأس الصبي كان يشع الورق المذهب، الذي يزين الثالوت الملائكي.

في الصباح انطلق الأسرى وفلاحو الكولوخوز والفتيات إلى الحقول. وراح العمدة يشق التراب الصلد كالزجاج بالمحراث الذي يجره الحصان. كان الماء قد تجمد في النقر الصخرية. وقد تفتت القشرة الجليدية. البطاطا باردة. يدس الأسرى والفتيات أيديهم تحت أباطهم ونفسهم ينبعث كالدخان من أفواههم.

ارتفعت الشمس عالياً فوق الغابة، وتسللت عبر السماء

الزرقاء المائلة للخضرة الصافية كالحرير، وامتدت بعيداً حتى الآفاق، التي كتبت الغربان فوقها لغتها السيريلية(*) الممزقة.

رقدت القرية وسط حقول واسعة، وأحاطت بها الغابات من كل الجهات. كما رسمت الطريق صوب الشرق أثراً خفيفاً. مشى الأطفال على الدرب، وكانت أصواتهم البعيدة والصغيرة ترن قريبة مثل حط فناجين على صينية.

إنهم ذاهبون إلى المدرسة، قالت المرأة للشاب الأسير، خلف الغابة تقبع روسونو. روسنو هذه أكبر كثيراً من كراسنو شيري.

وهل معهم أيضاً كل من جوليا ونيكولاي؟ سأل الأسير.

ردت المرأة: أجل إنهم معهم كذلك.

أومأ الأسير، فأومأ الأطفال، وهم يلوحون بحزم كتبهم. كان الأطفال يرتدون قبعات من الفرو وسترات قطنية، فكان من الصعب التمييز بين جوليا ونيكولاي. وجميعهم كانوا يلوحون بأيديهم.

حينما عاد الأطفال على الطريق من الجهة الأخرى، كانت الشمس تهبط في الغابات الغربية. لقد تم حصاد حقل هائل، وشُحنت الأكياس والسلال، ورجع جميع الذين كانوا يعملون،

(*) اللغة السيريلية لها علاقة بأبجدية سلافية قديمة يقال إن مخترعها هو القديس سيريل، ولاتزال أشكالها الحديثة تستعمل في صربيا وبلغاريا وروسيا. (المنجد).

تعيين، ظهورهم متوجعة، ووجوههم يلفحها البرد، وهم يعقدون آمالاً على غرفة ونار وحساء حار.

جلس الأطفال ثانية على المنضدة وراء الكتب المشرعة.

قالت جوليا: ماكسين، لقد رأينا أثر ذئب!

ماذا رأيتم؟ سأل العمدة.

إننا رأينا أثر ذئب، قالت جوليا.

مَن الذي رآها؟

شبيريدون كان أول من شاهدها. بعد ذلك كاتارينا ثم أنا ومن ثم نيكولاي.

لقد رأيتها قبلك، قال نيكولاي.

ما رأيتم كان أثراً لأرنب أليف، قال العمدة.

ردت جوليا، كلا، إنه أكبر، حفر واضحة عميقة، بحجم حبة التفاح، وفي المقدمة كانت أثر المخالب في الأرض.

كيف كان الأثر يا نيكولاي؟

كما قالت جوليا، بحجم تفاحة، والمخالب أيضاً.

هراء، قال العمدة: الذئاب في سيبيريا. والآن نريد أن نأكل.

كان الثلج قد سقط قبل حصاد الحقل الأخير. وبقي

المحراث مغروساً في الأرض المتجمدة. جلس الأسرى في المبيت المخصص وأطالوا التفكير منقبضي الصدر.

الأطفال في المدرسة، العمدة وقرينته كانا يجلسان على المنضدة. وقف الأسير على النافذة وراح ينظر إلى الحقل.

قال العمدة: إذا ما بقي الجو بارداً هكذا استعمل غداً على تقطير السارماغونكا، ماكسيم.

ولِمَ لا؟

حسناً، قال العمدة، نعمل غداً السارماغونكا.

قالت المرأة: إنني لا أستلطف ذلك.

لست مرغمة على شرب شيء، قال العمدة. ماكسيم وأنا نحب احتساءه كثيراً.

أمام النافذة وعلى التلة وقف بغتة حيوان، نحيف، ذو قوائم عالية ورأس ضخم وعينين مائلتين، مثل كلب، لكنه ليس كلباً.

هناك!

هتف الأسير خائفاً فزعاً، إلى حد هرولة العمدة وزوجته سريعاً إلى النافذة، ورأيا في الحال، كيف كان الحيوان يلف حول نفسه وهو يختفي في الثلج المنهمر.

أجل، إنه ذئب، لقد كان الأطفال محقين، قال العمدة.

صاحت المرأة: إن الإطفال على الطريق.

رد العمدة: الذئب هنا والأطفال هناك.

إلا أن هذا غير مقنع.

قال الأسير: لديكم بالطبع بندقية! ولِمَ لا نخرج؟

بندقيتي.....

إنها غير محشوة، قالت المرأة.

أطلق العمدة كلاماً سيئاً، وواصل القول:

- ماكسيم، لا أملك رصاصاً، لم يعطونني رصاصاً في المدينة، ولا في المخزن ولا في المعسكر. ولم أردكم كأسرى أن تعرفوا ذلك.

تناولنا فيما بعد فأساً وبلطة ومنجلاً وعصى.

«إنك لا تعرف الذئاب، ماكسيم، ولكن إذا أردت مرافقتنا».

ساروا على الطريق نحو الشرق، ولمّا وصلوا إلى القمة لاحظوا أنهم لا يرتدون المعاطف.

تنفس العمدة بصعوبة. كانت النُدَف تتعلق برموشه ولحيته. رجل عجوز. قال: كان على الأطفال أن يتواجدوا هنا منذ مدة طويلة.

واصلوا السير. هدوء مطبق، يُسمع فقط صوت سقوط الثلج.

سمعوا أصوات الأطفال بعيدة.

هتف العمدة: جوليا – نيكولاي!

وصاح الأسير: جوليا – نيكولاي!

ثم هتف الأطفال أيضاً.

جدّ لكل من العمدة والأسير في السير، وأسرع الأطفال كذلك.

وشبه الفراخ التي نبح عليها كلب كانوا يموجون بطيش وسط الرجال، جوليا، نيكولاي، كاتارينا، لودميلا، سينا، شتيبان، ألكسندر، إيفان، نيكيتا وشبيريدون، عشرة أطفال بقلنسوات فرو وسترات قطنية، وحُزم الكتب بين الأصابع المتجمدة.

كانوا يتحدثون فيما بينهم عن الذئاب في الغابة، والخشب المحطم، عن العويل وعن شبكة الأثر على الثلج المتساقط حديثاً.

وبينما هم وقوف على الطريق يتحدثون جاءت الذئاب. رأوا عيونها أولاً، أضواء خطرة خافتة يحجبها الثلج. أطلّت برؤوسها، الآذن المتجمدة، الليل الشعر المنفوش حول العنق، أجساد منتصبة رمادية اللون صلبة، لها ذيول كثة الشعر.

مثل الإسفين انطلقت من الأدغال فوق الحقول شمالي الشارع.

صمت الأطفال وهم يتشبثون بظهور الرجال. رفع العمدة البلطة، ورفع الأسير المنجل. تمددت فروة الرأس وغامت الأفكار.

مرت الذئاب على طول الشارع. عصابة بكماء هائجة. سلسلة متوالية، ظهورها متلاصقة لبعضها بعضاً، صامتة وعلى قوائم عالية. بالتأكيد كان خلف القطيع آخرون، قطيع آخر غير مرئي بسبب زوبعة الثلج، مئات القطعان.

بعض الحيوانات مرت قريبة إلى حد رؤية أضلاعها وعظامها وعضلاتها وعروقها تحت الجلد الأجرب ولسانها الذي تدلى طويلاً من أفواهها.

ساقها الجوع وأعماها عن غنيمتها وهي إلى جوارها.

دخلت الجيوش مدينة الأعداء عبر جدار الصمت والازدراء والكره.

توارى الناس من أمامهم، أطفأوا النور وحبسوا الأنفاس، أغلقوا العيون واعتقدوا أن قلبهم يدق الحائط، وأن بمقدور مَن في الخارج سماع دقاته. كسروا الباب وأطلقوا النيران في الحجرة دون تمييز.

ازدادت الظلمة ومازال جيش الذئاب بلا نهاية.

كم استغرق مرورهم؟ وكم كان عددهم؟ ساعات، كل ذئاب سيبيريا.

لمَّ المساء العمدة والأسير والأطفال. ولم يغامروا الافتراق أو الحركة أو الحديث لفترة طويلة.

تحدث العمدة أولاً وقال: لقد عادت الذئاب، إن لديها إحساس بالسلام.



المصدر: أخذت هذه القصة من مجموعة الكاتب التي تحمل ذات الاسم والصادرة عن دار نشر ديكلام/ شتوتغارت عام 1972.

سـوزي

آنا زيغرز(❖) - ألمانيا

Anna Seghers

ترجمة علي عودة

كأطفال كنا سوزي وأنا نلعب سوياً كل صيف. إذ كنت

(❖) ولدت في ماينتس عام 1900. تعد بسبب أعمالها الأدبية القيمة واحدة من كبار أدباء هذا القرن. حازت على كتابها الأول (انتفاضة صيادي السمك) (رواية) على جائزة كلايست عام 1928. ونالت عن روايتها (الصليب السابع) جائزة جورج بوشنر عام 1947. وقد نشرت أول مرة في المنفى وحققت شهرة عالمية. في عام 1933 هاجرت الكاتبة إلى فرنسا ومنها إلى المكسيك عام 1941 وبعد عودتها إلى ألمانيا عام 1947 استقرت في برلين. وهي روائية وكاتبة قصة قصير وقد وتوفيت في منتصف الثمانينات.

أسافر برفقة والديّ في الإجازة إلى كورنباخ. حيث ننزل هناك في ملحق البيت الذي يخص والديّ سوزي. إنه كان المنزل الأخير في زقاق القرية، تطل نوافذه على المنحدر المعشب. وخلف الوادي كانت تبدأ الغابة.

لم أعرف شيئاً أعجبني أكثر من هذا المنحدر المعشب وهذه الغابة. التي يغطي أجزاء كبيرة منها شجر الزان وشجر الشربين.

والد سوزي، الفلاح (مانغولد) وولده (باول) عملا معاً على توسيع منزلهم فأضافوا هذا الملحق، الذي يطلى بالأبيض بداية كل عام ويؤجر في الصيف.

إنه موطني الحقيقي في الإجازة وقد كان ذلك منذ زمن بعيد، ولكن لفترة قصيرة فقط، طالما استمرت الإجازة. وأعتقد أنني كنت كطفل أرتجف فرحاً عندما نصعد القطار الصغير متجهين إلى كورنباخ.

كان يقوم باول مانغولد برفقة والده وأحياناً أخيه الصغير فرانس بإحضارنا من المحطة، فيضعون حقائبنا في العربة، التي يصدر عنها صرير خفيف مميز. مع مرور الزمن اختفى الصرير، وبعد سنوات وأثر رجة غير متوقعة، لم يدركها أحد، انفرط اللحام وأخذت بالصرير ثانية كما في السابق، خفيفاً، عميقاً، جافاً ومؤلماً.

بعد هذا الاستقبال في المحطة، الذي كان رائعاً بصورة مطلقة، صعدنا إلى القرية. كان الزقاق يصعد قليلاً. وأمام بوابة المنزل كانت السيدة مانغولد وكريمتها سوزي في الانتظار.

أحنت سوزي رأسها وابتسمت بسعادة وبقليل من الدهاء. بنيتها قوية وقوامها رشيق، بنية الشعر سمراء البشرة. ربما كانت تكبرني بسنتين. أعرف هذا، لأنها ذهبت إلى المدرسة قبلي. وكان عليها حل الواجبات. مع ذلك توجب عليها المساعدة كثيراً في الزراعة وحديقة الخضروات. ساعدت سوزي، وقد تعلمت الكثير من مساعدتها، حتى نعود سريعاً إلى الطبنا. جرينا صاعدين الجبل إلى المروج، والجراد يتقافز حول سيقاننا، وأحياناً كان يوجد في تموز زهر الخريف السام.

جلسنا على الجدول المنساب تحت الجسر الحجري، وأقدامنا العارية في الماء. في شعر سوزي بريق، فتحت ضفائرها ببطء وبحثت عن الخيوط، التي يصدر عنها البريق، إلا أنه لم يكن في الضفائر غير خيوط بنية وحمراء وصفراء. وأخيراً لملمت سوزي شعرها وجدّلته مجدداً فعاد البريق ثانية على مفرق شعرها وكذلك عينيها.

لم أدرك آنذاك كم كانت سوزي فائقة الجمال. إنه جمال مريك. كنا نعبث بالماء ونصطاد جراداً، كما كنا نقاوم اصطياد الفراشات. بكينا عند انتهاء الإجازة، التي تعني الرحيل. وفي

السنة التالية يبدأ كل شيء ثانية من البداية، بصرير العربة، التي لم يكن في الواقع جافاً ومؤلماً، بل بشير سعادة.

إلا أنه أتى وقت لم نستطع فيه قضاء الإجازة في كورنباخ. مكثنا في المنزل أو ذهبنا إلى أي مكان آخر. لا أعلم بالضبط. ما حدث سابقاً أعرفه ولن أنساه أبداً. أما ما حدث في وقت متأخر فغير واضح بالنسبة لي.

كنت قد كبرت عندما سافرت تغمرني السعادة بالقطار إلى كورنباخ. لم يستقبلني أحد، صعدت وحيدة شارع القرية المنحدر.

يعيش باول مانغولد، الابن الأكبر، الآن مع عائلته في ملحق المنزل. وفي تلك الأثناء توفيت والدته. وتزوج الأب ثانية. كبر فرانس وأصبح صبياً فارعاً قوياً.

حدثني باول، أن سوزي رحلت مع زوجها بعيداً إلى فرنسا. ولو لم يحدث هذا الانفصال ربما لعاشت الأم مدة أطول. إنها كانت متعلقة بسوزي كثيراً. سألت، فيما إذا كانت سوزي سعيدة. فرد باول: «أجل، هذا ما نفترضه».

عدت إلى محطة القطار بطريقة ملتوية عبر المروج، كي أتأكد من وجود زهر الخريف السام. في الحرب العالمية الأولى توقفنا عن رحلات الإجازة. الجنود يعسكرون في المدن والقرى. وحتى في كورنباخ.

في هذا الوقت افتتح الفلاح مانغولد حانة صغيرة في ملحق المنزل. لأن حانة القرية لم تعد كافية. كانت حانة القرية وحانة مانغولد تعجان بالجنود الألمان ذوي الملابس الرمادية، بعد ذلك امتلاء بجنود الاحتلال بزيهم الرمادي - الأزرق.

لهذا السبب أو ذاك تواجد عدد هائل من النزلاء، وفيما بعد ساد الهدوء مجدداً، ثم أخذ عددهم بالازدياد ثانية. كان القطار الصغير ينطلق من كورنباخ إلى البلدات الكبيرة، حيث يعيش معظمهم وأحياناً كان جنود الاحتلال يحتسون شيئاً في كورنباخ بقصد المتعة والتغيير.

غالباً ما كانت سوزي تقدم الخدمة، إذ إن والدتها لم تعد تقوى آنذاك الوقوف على ساقيها رموشها الكثيفة تظلل وجهها، الذي لم يكن محمراً كما هو حال ذراعيها. تضع سريعاً ما يطلب منها على المنضدة. أما والدها أو أخوها الأكبر فكان يراقب باهتمام من خلف البوفيه.

قال أحد الضيوف للآخر: «إنها جميلة» أو انظر، إنه جمال أخاذ. «لم يلمسها أحد إطلاقاً». ونادراً ما يضحك معها أحد إذ ما أسرع ما يأسره منظرها.

للمرة الأولى حضر جندي شاب متأخراً، كان يتمعن ذراعيها العاريتين السمراوين وهي تقدم له الكأس. كان ذراعها نحيلاً لكنه قوي ومدموج، ينساب كالجدول عند انثنائه. رفع الجندي بصره إليها، فشاهد فمها، وموشها الكثيفة وجبهتها

المستديرة. خشي يأن تنصرف حالاً عن المنضدة، فأمسك بذراعها. حدقت به، فأفلت ذراعها «متعجباً». احتسى مشروبه على مهل وهو ينظر نحوها متعطشاً.

حضر في المساء التالي والذي يليه أيضاً. وعندما كان يخدم ليلاً أتى إلى الحانة نهاراً. بحلقت دون أن تبتسم أو تطرف لها عين. ولأنه لم يكن يعرف كيف يقول المرء بالألمانية: «عليّ أن أراك ثانية» كتب على ورقة صغيرة: «يجب أن أراك دائماً أخفت الورقة سريعاً واهتمت بها لاحقاً. وقد ضحكوا عليها كلما تذكروها.

في غابة الزان، وعلى المنحدر المعشب، الذي يشاهد من منزل مانغولد، كان قد بدأ قطع الأخشاب. ومن خلال الفجوات لقمم أشجار الغابة ظهرت بعض أجزاء السماء. لأن التل كان ينحدر بحدة خلف الغابة إلى وادٍ معشب آخر.

هناك وعلى الجهة المشمسة كنا كأطفال نجمع العليق. تذهب سوزي بسلتها إلى هناك تبحث عن العليق، وكان يان، هكذا دُعي الجندي، يساعدها في ذلك. كانا يأخذان قسطاً من الراحة بين أكوام الخشب وهي تسند رأسها على ذراعه. في بادئ الأمر، كان يمرر فمه على شعرها الدافئ. تحدثا إلى بعضهم بعضاً بارتباك. عرفت سوزي عن حياته هذا وذاك. لقد تيتم من فترة طويلة. وأخذت مربيته، عمته الكبرى دور والدته. رعته دائماً وانتظرته. تعلّم أن يكون نادلاً، فحظي باهتمام الذين

عمل لديهم في سانت كلود في باريس، وفي باڤاليوبلو، لقد أحبوه.

قبّل سوزي على ذراعها وعنقها، دفعته عن نفسها بلطف، لا بفظاظة، تذكر على حين غرة عمله وأحس بالرعب لأن عليه أن يجري إلى محطة القطار. ودّعته سوزي بنظراتها وهي تعود إلى البيت مرتبكة. وقد بدا لها أن الأخ باول يبحلق فيها ويتمعن في ذراعها وعنقها.

وفي الأسابيع التالية لم يأت (يان) إلى الحانة. كانت سوزي تذهب إليه حينما تواتيها الفرصة، حيث يقطِّع الخشب، تحت أشعة الشمس وفي ضوء القمر.

لقد كانت تشعر بالأمان كلما تواجدت معه. وهو أيضاً كان يحس بالراحة حينما تأتي. أما باقي الساعات فلم يكن لها أي معنى.

قالت الأم مخاطبة سوزي: «أصغي إليّ إنني لا أستطيع أن أصدق ما يقال عن ابنتي كما لا أريد أن أتجاهله».

نظرت سوزي إلى أمها وقالت: «أجل، إنه حقيقة».

كان الأب قد دلف إلى الداخل وصدره يغلي موشكاً على الصراخ. إلا أنه كظم غضبه في بلعومه.

- أصحيح هذا يا ابنتي؟

- أجل، قالت سوزي، إنه كذلك. ولم يسبق لي أن أحببت أحداً مثلما أحبه. وأضافت: «اطمئنوا سأحضره إلى البيت كي تشاهدوه».

في ظهيرة اليوم التالي جاء يان يزور الوالدين بوجه وقور. جلسوا جميعاً على المنضدة. نهض بعد قليل وخصّ الأم بحركة يده هذه أو تلك. أما هي فقد بقي وجهها مكروباً.

استجوبه الأب مانغولد. وأخذ هو يتحدث عن مهنته كنادل وعن أجرته وقال، إنه يكسب من البخشيش مبلغاً كبيراً.

ومن الآن صار يان يساعد في وقت فراغه في المطبخ وعما قريب في الحديقة. كان يقدر على عمل أي شيء. ذاع صيته في الريف. وقد كانت الأرض خلف الحدود من صنف الأرض التي هنا.

كثيراً ما تحدث عن أشبينته، العمة إيفيلين، وعن شجرة الكمثرى التي تملكها. عشرات الزجاجات كانت معلقة من مؤخرتها. كانت العمة تقلب الزجاجات على حبات الكمثرى الصغيرة وتثبتها، حتى تنضج هذه الحبات داخل الزجاجات، كل واحدة في بيت زجاجي صغير. وأخيراً عندما تكتنز هذه الحبات وتنضج كان ينبغي كسر الزجاجات. أما أحواض الكمثرى، قال الفلاح، فكانت صعبة حتى بدون هذه الزجاجات.

مساءً تحدث الأبوان لبعضهما: «إنه يبدو شاباً نشيطاً. وأخيراً ليس لدينا أيضاً أموراً كثيرة».

لقد كانوا يفكرون فيما مضى بأنفسهم وبماذا يجمعهم الآن وإلى الأبد، حتى يفرق بينهم الموت. دائماً كانت الحياة بسيطة، هكذا اعتقدوا. ولم يخطر على بال السيد مانغولد أن يتزوج امرأة أخرى تهتم بسريره ومطبخه وحانته وحقله وحديقته إذا ما فرق بينهم الموت.

كانت سوزي تبتسم جذلة، لأنها لاحظت مدى إعجاب الوالدين بـ (يان). واختفت الهموم عن وجه الأم. أما (باول) فكان أحياناً يكيل الشتائم للخطيبين.

في سنوات الاحتلال الأولى كان يقصون جدائل الفتيات، اللواتي يضبطن مع الفرنسيين في وضع غرامي. لقد انقضى ذلك منذ مدة طويلة.

أما الابنة الوحيدة لعمدة ساسنهايم فقد تزوجت العام الفائت في (ديون). وأحياناً ولما كانت تصعد الأم من الإسطبل كانت تفوح رائحة الشواء، حيث المنضدة تكون عامرة ككل يوم أحد.

كان يان يقدم الخدمة لكل شخص، - من فضلك يا مدام، تفضل مسيو - وضحك الجمعيع حتى باول نفسه.

على الرغم من إمكانية التقائهم في البيت، إلا أنهم كانوا يفضلون موقع التحطيب مكاناً لجلوسهم، غير أن الحطب كان يتم نقله.

نمت زهرة الخريف السامة مغطية المنحدرات. وأنهى (يان) خدمته.

قال بعصبية: «أنت وأنا ينتمي أحدنا للآخر وللأبد «وهو منهمك باحث في شعرها البني عن خيوط ينبعث منها لمعاناً قوياً».

رجا والديه عندما حان انصرافه، أن يسمحوا لسوزي بمرافقته، كي تشاهدها العمة إيفيلين، التي كانت له بمثابة الأم، وهو سيتكفل أجرة الذهاب والإياب.

استجاب الوالد أخيراً. أما الأم فبقيت مترددة وصامتة. وكانت قد ابتاعت صوفاً بنياً وأزرقاً وأخاطت ثوبين لسوزي. الزمن يقترب من تشرين الثاني.

كان الفرح بالرحلة يغمر سوزي. فلم تشعر بالضيق قبل السفر. والطريق من كورنباخ حتى الحدود لم تكن أطول من الحدود حتى كورسيل. وهي مهيأة للذهاب معه حتى نهاية العالم.

فقط عندما وقفت في القطار ونظرت إلى والدتها في الأسفل. وفي الوقت الذي بدأ فيه القطار بالتحرك، انفجرت بالنحيب بصوت مرتفع. لماذا؟ إنها لا تعرف. لقد بكت فجأة من فرط إحساسها بالسعادة.

ارتعب يان. فسحبها بسرعة. وجفف دموعها وهو يمسك

بجسدها الملفوف بالثوب الصوفي بني اللون. من جانبها نسيت هي أيضاً عما قريب همها. كانت تضحك جذلة وربما أكثر غبطة من (يان).

وصلوا في وقت متأخر من المساء إلى كورسيل.

نالت سوزي إعجاب العمة إيفيلين من النظرة الأولى. فقد كانت تشعل موقداً مفتوحاً لا يوجد مثيلاً له في كورنباخ.

أراها يان شجرة الكمثرى الجرداء في مثل هذا الفصل، التي قد تعلق عليها الزجاجات.

وغالباً ما كان يتحدث إلى العمة بسرعة وحدّة لم تستوعب معها سوزي أية كلمة، على الرغم من فهمها للغة. كانت العمة إيفيلين تضغط شفتيها في الوقت الذي يتكلم فيه (يان). أحياناً كانت تعطيه جواباً فظاً، أما مع سوزي فكانت ودودة ولطيفة.

لم تكن سوزي قلقة وهي مع العمة وحيدة في البيت الصغير الدافئ، عندما تركها (يان) وغادر إلى باريس ليقابل راعيه السابق.

كتبت سوزي لوالديها، أن كل شيء على ما يرام، وأفضل مما يتخيلوا، وأن العمة إيفيلين على أحسن ما يكون. أما يان فقد ضمن مكان عمله، إذ من غير الممكن أن يفقده بغتة.

أخيراً حضر يان من باريس، «أجل، يا عزيزتي، إنني أحتفظ بموقعي، قالها بسرور غامر. ولم يبد لها سعيداً» كما

كان يتحدث. كان يجلس أحياناً بجوار العمة غارقاً بالتأمل، ولكن عندما كانت تدلف سوزي إلى الغرفة كان ينهض ثانية فرحاً، والعمة كذلك كانت طيبة نحوها.

خاطبها يان: «لا، لا» لن أدعك تعودين إلى البيت أبداً». وإنك ستمكثين عندي يا عزيزتي دائماً وإلى الأبد.

«أجل، بالتأكيد»، ردت سوزي متعجبة، ولكن، ربما يكون من الأفضل أن أعود هذه المرة إلى البيت».

بعدئذ جالت سوزي بفكرها. وكتبت أخيراً: «لقد استأجر يان بيتنا» في بولون سور سانيه. تقع هذه ما بين باريس وسانت كلود. أما هو فيعمل في سانت كلود. أرجوكم اكتبوا إليّ على:

بولون سور ساينه

ريو دي لو غير 12

والآن أجد مشقة في السفر ذهاباً وإياباً. كما أنه ليس بوسع يان مرافقتي. إضافة إلى حاجته الملحة لي للعناية بسكنه وهندامه وغسيله، حتى يسير كل شيء كما هو مؤمل.

رد الأب غاضباً، إذ لم يرق لهم ذلك إطلاقاً، وعليها أن تذهب وتسجل زواجها في مكتب الأحوال. إنها ابنتهم الوحيدة. هنا كانوا يتمنون أن يفرحوا بزفافها في الكنيسة، وبعد ذلك يتناولون عشاء الزفاف في البيت.

بعد أن فرغ يان من قراءة الرسالة، نظر إلي سوزي بتمعن.

قالت سوزي فقط، إنهم يستطيعون قريباً التسجيل في مكتب الأحوال، وعندما يتعود على مكان عمله، فبإمكانهم السفر سوياً إلى البيت في إجازة.

فأجاب يان بحماس: «أجل».

بدا وسيماً في بدلته السوداء. وكانت سوزي جذلة وهي تخيط هندامه وتنظفه دائماً بالفرشاة. أما هو فكان يتمتع بوجه هادئ، وسيم ويدين أنيقتين.

كان الضيوف يرتاحون إلى جانبه وفي بعض الأحيان يحضر لسوزي هدية إثر حصوله على بخشيش غير متوقع. حينها كانت تضحك بفرح.

لم يكن لديهم في البيت إلا الأثاث اللازم، فلم يحوزوا على سرير أو أواني للطبخ.

خلف (بولون) وعلى شبه الجزيرة كان يقوم مصنع سيارات الرينو. وعبر النوافذ يشاهد المرء الأضواء الكثيرة، التي لا تشبع سوزي من رؤيتها.

في مصنع رينو كان يعمل فيكتور، الصديق الحميم لـ (يان)، كرئيس للعمال، وكثيراً ما صعد لإحضار زجاجة نبيذ. أما سوزي فكانت تصغي بمتعة وهما يتبادلان الأحاديث الجادة والمحرجة. كان فيكتور يتحدث في السياسة برغبة، أما يان فيتحدث عن ضيوفه، إذ كان يتقن تقليدهم جميعاً وعلى ذلك

ضحكت سوزي كثيراً. إلا أنها كانت تنزعج من انقطاع حديثهما الهامس حالما تدخل.

عمل يان معظم أيام الآحاد، وأحياناً في النهار والليل. عندما كانت سوزي تحس بالاكتئاب وتشعر بالغبطة إذا ما عادها فيكتور. أحياناً كان يمسك يدها لكنها تسحبها سريعاً. في عينيه طيبة وفي بعض الأوقات حزن.

في يوم أحد شتوي، وبعد أن غادر يان البيت إلى العمل، جلس فيكتور إلى جانبها طويلاً دون أن ينبس وهو يتمعنها بعينين ودودتين حزينتين.

«اصغ إليّ قليلاً يا سوزانه»، وهكذا كان يدعوها، عليّ أن أبلغك شيئاً. ويعتريني وجل، لأن يان لم يحدثك بذلك أبداً، وكي لا تسمعيه من الغرباء والثرثارين.

وضعت سوزي إبرة الخياطة في حجرها. تغير لون بشرتها البنية دائماً إلى أصفر شاحب، وأحست من نبرة فيكتور أن خطباً سيحدث في الحال.

«لديه زوجة، عليك أن تعلمي، سوزانه، لديه زوجة في فينس».

كان عليه أن يتزوجها في سنوات الحرب الأولى عندما كان شاباً. أما والدها فكان شريراً عنيفاً، يعتقد أنه يحقق المعجزات في مهنة تركيب الأجهزة. لم يكن الأمر سهلاً. بعدها أتى يان

في إجازة، وعقب ذلك بفترة قصيرة كان لديهم طفلتان صغيرتان، وهم متدينون كثيراً، لذا لا يعرفون شيئاً اسمه الطلاق. لقد أراد يان الانفصال، لكنه لم يستطع أن ينفذ رغبته. لقد أحبك أنت فقط، هل تفهمين ذلك. ليست لديه أية مشاعر إزاء هذه المرأة، وهو يعرف فقط الآن، ما معنى أن تحب شخصاً، ولا يجوز لك الآن التخلي عنه، لأن ذلك سيسبب له اليأس.

إلى فينس يسافر يان مرة واحدة فقط كل أربعة أشهر، لرؤية الطفلتين الصغيرتين، إذ ماذا بوسع الطفلتين فعله؟ هكذا عليك أن تأخذي الأمور. إنه لا يحب امرأة غيرك، يجب على قول ذلك، حتى لا تسمعيه من غرباء يصطادون في الماء العكر. ولو قدر وحدث ذلك لك فقد لا يتحمله يان ولا أنا كذلك، سوزانه،

لم تعقب سوزي على ما سمعته إطلاقاً. اتشح فمها بالأبيض تقريباً. قال فيكتور بحماس: «أتريدين أن نخرج؟ أعد لك فنجاناً من القهوة؟».

بعد برهة قال: «إنه لم يتمكن من إخبارك، فلم تكن لديه الشجاعة لذلك».

«كلا، قالت سوزي. وأنت أرجوك أن تتصرف الآن».

ترك فيكتور الغرفة متردداً. أصغي خلف الباب. لم يسمع

أي ضجيج. إنها لا تبكي. انتظرت حتى تأكدت من انصراف فيكتور. ثم حزمت حاجاتها.

لقد قال يان، إنه قد يعود متأخراً يوم الأحد. اتجهت نحو محطة القطار الشرقية، فقطار آخر الليل ينطلق بعد عدة ساعات. واعتقدت أن تصل كورنباخ في الغد ظهراً».

لم يكن الأمر سيئاً ولا طيباً. فليس هناك سيئ كامل ولا جيد كامل. جلست في قاعة الانتظار وبعد أن حل الظلام ذهبت إلى رصيف القطار. لم يصل القطار بعد والوقت ما بين العاشرة والحادية عشرة.

فجأة قدم يان مندفعاً عن الدرج. كان يتلفت بوحشية حتى رمقها. طوق جسدها بذراعيه قائلاً: «لن أتركك، أبداً، أبداً. وعليك أنت ألا تتركيني، إنك لن تفعل مثل هذا الشيء المرعب».

وعندما بقيت سوزي متجمدة قال: «إنك بنفسك قلت للأبد. وأنا، أنا أيضاً، أجل. لم تسعفني شجاعتي، لقد ارتعدت خوفاً من أن تتركيني وحيداً». ولكنك فعلت ذلك، عديني ألا تكرريها أبداً.

هل شرح لك فيكتور كل شيء؟ إنه كما تعلمين صديق طيب. لقد سافر حالاً إلى سانت كلود. أجل، كنت في العمل، وأقترح أن يقوم بعملي متذرعاً أن شخصاً ما مرض وعليّ عودته فوراً. وعندما عدت إلى البيت كنت قد انصرفت. هنا حاولت أن أدرك، أين أنت، لكن قطار الليل لم ينطلق بعد والحمد لله.

آه، سوزي، إذا ما كنت تحبينني حقيقة فعليك ألا تفقدي شجاعتك، أنت. حركت سوزي شفتيها، أما هو فقد أحس أنها استرخت بين ذراعيه قليلاً. وهو يهزها دائماً جيئة وذهاباً.

وماعدا مصابيح القطار المضيئة بدا الرصيف رطباً معتماً. أما جموع المسافرين البادية عليهم هموم الوداع فكانوا يرمقونهم بنظرات سريعة.

أعادوا فيما بعد تذاكر السفر وقفلا عائدين إلى بولون سورساينه. لاذت سوزي بالصمت المطبق. أما هو فكان يضطجع إلى جوارها هادئاً. وعند الصباح كانا قد خلدا إلى النوم.

كاد الصديق فيكتور أن يطير فرحاً في المساء التالي عندما أكل ثلاثتهم وشربوا. التزمت سوزي جانب الهدوء في الأسابيع التالية كما كان حالها في بداية علاقتها الغرامية. لم تسأله شيئاً. وكتبت لأهلها، حتى لا يغضبوا عليها إذا ما اضطرت إلى تأجيل رحلتها.

إذاً صار يقتصد يان الآن في النفقات، كي يستأجر مطعماً. وقد عُرض عليه واحد في (ميودون). أنشأ هناك بناء جديد. وكان يوجد مهنيون أكثر من الزبائن، وموظفون صغار وتجار سيلحقون بهم بعد إتمام البيوت الجاهزة.

أما (يان) نفسه فكان يأمل أن يصبح صاحب مطعم إلا أن صاحب العمل، الذي جعل يان يترك على مضض تعاطف معه وأسلفه نقوداً دفعها يان على أقساط.

اهتم يان وسوزي وحدهما بالمطعم. أما فيكتور وبعض الأصدقاء، فقد ساعدوهما بتلبيس الجدران والتنظيف والترتيب، لأن المطعم كان قذراً ومبعثراً.

احتفلوا بذلك فرحين. ودفع هؤلاء الأصدقاء مقابل ما تناولوه من طعام أو شراب. كلاهما كان يعرف كيفية التعامل مع الضيوف. ولأن ما يقدموه في مطبخهم كان رخيصاً فقد اكتظت طاولات المطعم.

وبكل لطف أعادوا الأقساط إلى صاحب العمل، حتى الأقساط الأولى دفوعها كاملة. تمنى فيكتور على يان أن يخصص المطعم الصغير لأمسية حزبية، وبعد أن نالت الأمسية إعجابهم جميعاً تكررت للمرة الثانية والثالثة.

لم يكن يان يهتم بالسياسة، إلا أنه ليس بوسعه رفض طلب صديقه الحميم لهذه الغاية، حتى لو أن البيع كان قليلاً والإغلاق مبكراً بسبب إزعاج بعض الرواد.

في هذا العام وفي هذه المنطقة كان لـ (الصليب المعقوف) أتباع كثر. فقد هاجموا الحانة عند اللقاء الحزبي الثالث. فقاموا بقذف الصحون على الجدران ولطخوا ورقة الجميل، لقد كان اشتباكاً عنيفاً.

حاول فيكتور مع أصدقائه بداية ترميم الأضرار ثم تعويض الخسائر، وصاروا يترددون على الحانة بدلاً من الرواد الذين أرعبهم الحادث. على العموم قل عدد الرواد كثيراً.

أما يان وسوزي فبذلا جهديهما لتأمين الأقساط. يضاف إلى ذلك تأخر عملية البناء الجديد. كما غاب المستأجرون المنتظرون. ولنقص مواد البناء انصرف المهنيون، الذين كانوا يترددو بين الفينة والأخرى، حيث وجه المرأة المشرق. اقترض يان مجدداً من صاحب العمل. وقال الرجل: «أجل أعطيك يا (يان)، فقد أخشى إفلاسك. ومن الأفضل أن تغلق الحانة في الوقت المناسب دون ديون وأنا أعرف شخصاً قد يأخذ مكانك. وستسرنا عودتك إلى العمل ثانية».

اكتأب يان، لكنه كان يطلب المشورة. أما سوزي فقد اقتنعت أن الحظ لا يحالفها.

كان يان يعمل منذ فترة طويلة نادلاً في (بافيلوبلو) عندما عثرت وهي تنظف بذلته السوداء على صور للفتاتين الصغيرتين. وقد بديا بمنتهى الذكاء والروعة. وتفهمت هي تعلقه بهما. فقد آلمها قلبها. لقد آلمها بشكل استثنائي، أنهم أنفسهم لا يملكون أطفالاً.

كانت تلاحظ ذلك في تعابير وجهه عندما كان يقول إنه عليه اليوم مساء المكوث في سانت كلود. وكان الأمرسيان إن بقي أو سافر إلى فينس مجدداً.

لقد كان دوماً طيباً رقيقاً معها كما كان في يومهما الأول في كورنباخ. وأحزانها تبارحها سريعاً كلما مسح على شعرها بيده.

ذات مرة وبشكل مفاجئ حضر (باول) الأخ الأكبر. لقد أرسلتني الوالدة، لأنها تشتاق إليك. إنها ليست على ما يرام. قالت لي: «باول، سافر أنت على الأقل إليها وأخبرني عن حال سوزي».

فرحت سوزي بأخيها، وحدثته عن النحس الذي لحق بخططهم، بحيث كان عليهم أن يبدأوا مجدداً من الصفر.

إنها تعلم مدى تفهم أهلها لوضعها، ولكنهم قد يحزنوا بشكل مرعب، إذا ما شاع هناك بين الناس أنها مازالت الآنسة مانغولد غير المتزوجة.

وعندما عاد يان إلى البيت جهّز عشاء احتفالياً للضيف غير المتوقع. وكما رأى (باول) ولاحظ دائماً ما بينهما هو حب حقيقي، وأن أحدهما ملائم للآخر.

كانت كل الأعمال البيتية منتظمة، وهي قليلة حتى لو قارنا ذلك بالمنضدة العامرة. نهض فيكتور بقفزة واحدة وقرع الكأس نخب باول. لقد استحق ذلك حقيقة. وكان قد أصبح صديقاً لفيكتور دون أن تشعر سوزي، ولأجل هذا تم هذا العشاء الاحتفالي.

أصبح في السنوات الأخيرة من الصعوبة بمكان كسب النقود وحتى في (بافيليو بلو) إذ تناقص عدد الرواد. وحتى عندما كان يجيء الضيوف الأغنياء فإنهم لا يبذلون البخشيش بسخاء. وغالباً ما يكرر يان الحديث عن ذلك.

لم يلحظ باول شيئاً من هذا. فعلى الرغم من إبلاغه الوالدة أن سوزي مسرورة وبصحة تامة، إلا أن القلق لم يبارح الوالدة، ربما لأنها أدركت الآن شيئاً أو لأن المرض يثقل على قلبها.

ارتعبت سوزي عندما كتب إليها باول بعد وقت قصير: «أحضري، إذا ما أردت رؤية الوالدة». جعلتها الرسالة مترددة، إلا أنها لم تعبأ هذه المرة إطلاقاً بيأس يان، فسافرت وحيدة إلى كورنباخ.

نزلت من القطار الصغير وصعدت إلى منزل والدها. وقد لاحظت وهي على الباب وفي الوجوه والأصوات بأن اليوم التالي ربما كان متأخراً كثيراً.

«اجلسي هنا على سريري»، قالت السيدة مانغولد بلهجة تخلو من التعب وعينين مشعتين.

بعد برهة سألت متعبة أمازلت تحبينه؟»، أجل – يا أمي – ردت سوزي. ربتت السيدة مانغولد على ذراعها، إذ لم يسبق لها أن عملت هذا في حياتها. لم تتحدث كثيراً واختفى بريق عينيها. وقد توفيت بعد وصول سوزي بفترة وجيزة.

أشاع موتها وتشيعيها الإرباك في القرية، بحيث لم تنل سوزي أدنى اهتمام من أحد فانسحبت بهدوء. ولم تكن شديدة التعلق بوالدها وإخوتها كما كانت مع والدتها. وأصبح واضحاً لديها، أنها لا تملك الآن أحداً في الوجود غير يان.

وضع لها يان لدى عودتها باقات زهور على المنضدة وعلي السرير وكأنها عروس. كل يوم جديد كان فيكتور يبوح لها كتأكيد على مجيئها. كان يعتريه قلق ما، بأنه قد يفقد هذه المرأة بسببه.

ولم يضرهم إطلاقاً حاجتهم للنقود أحياناً. إذ كان لـ (يان) ساعات عمل قليلة. ودائماً كانت سوزي تجهز وجبة طعام صغيرة مما يتوفر ومن لا شيء. غالباً ما كنت العمة إيڤيلين تبعث إليهم الجامبون والسوسج. وفي الصيف كانت ترسل سلة من الكمثرى.

جلست سوزي مرة تخبط على النافذة، بينما كان يان مستلقياً على السرير بعد عودته من عمله المسائي. سمعته يصدر أنيناً خفيفاً، واعتقدت بداية الأمر أنها تحلم. إلا أنه ازداد سوءاً فيما بعد. وأصبح يذهب للعمل مجهداً وعلى مضض. كان يشعر بالألم عندما ينحني، فكانت سوزي تساعده بارتداء ونزع حذائه وملابسه.

توقف عن العمل ذات مرة وعاد إلى البيت قبل وقته المعتاد، وكان الاصفرار يغشى وجهه. أرسله فيكتور إلى الطبيب. ولم يبلغ شيء عن صحته. استلقى يان ساعات وأيام على السرير. لم يأكل شيئاً على الإطلاق، ولم يسمح لسوزي بشراء أدوية. كان يقول بصوت خفيض فيه مرارة:

– لماذا؟ لن ينفع كل هذا شيء.

ولعدم توفر أجرة البيت ذهبت سوزي إلى زوجة صاحب العمل تطلب منها القيام بعمل يان أو أي عمل آخر. من الآن أخذت سوزي تنظف صالات باڤيليو بلو وتفرش الموائد وأحياناً تقوم تقوم بخدمة الرواد.

كانت الفتيات والنساء العاملات هناك يتشوقن لمعرفة صديقة يان. فلم يجدن لديها الجمال الذي حملته الشائعات. كان شعرها بالتأكيد بهياً على الدوام. تمشى بتباهٍ منتصة القامة وقد تمنوا ألا تكون صديقة يان خبيثة.

بالرغم من حقيقة أن يان تزوج مرة في ڤينس، أجابت سوزي بهدوء، هذا ممكن، إنها لم تتحدث مع يان حول ذلك إطلاقاً. وهو الآن عليل ولا يقوى على الكلام.

تساءل الناس، ألا تعلم أن يان لم يكن عاطلاً عن العمل فيما مضى. إذ لم يكن باڤيليو يخلو من الرواد ساعة واحدة. كما كان يراهن بالنقود على سباقات الخيول. هذا ما كانت سوزي تجهله وقد يصيبها ذلك في الصميم.

ردت سوزي بأكثر مما ثرثرت به الفتيات. إنه مريض منذ فترة طويلة، ولابد أنه كان بحاجة ليريح نفسه قليلاً. أما سباقات الخيول فكانت متعة.

في البيت لم تتفوه بشيء، لأنها لا تريد إزعاجه. غسلت بعناية جسده المعلول. أحضر فيكتور الطبيب. كان يان يضغط على يد سوزي، عندما كانت يدا الطبيب تؤلمه.

استلقى يان صامتاً ساعات طويلة. لقد كان يئن فقط. كان وجهه يشرق كلما مالت سوزي بجسدها فوقه.

قال لها مرة:

– ربما أتيت إلي من السماء، إلا أننا ننعم بالسعادة مرة واحدة.

قالت سوزي:

– لكننا كنا دائماً سعداء.

أمر الطبيب بنقل يان إلى المستشفى. عندما وصلت سوزي إلى القاعة، بحثت عن نظراته المصوبة نحو الباب تنتظرها. فجرت إلى سريره وأحنت جسدها عليه بشوق، حتى تمكن من تحسس شعرها، فلطالما أسعده ذلك دائماً.

بعد زيارتها الرابعة لاحظ فيكتور ما حصل من تغير على وجهها، فقد كانت شاردة الذهن.

ساعد فيكتور سوزي بترتيب جنازة تليق به. فبحث معها عن تابوت وقبر حجري، استدانت النقود اللازمة لذلك من المضيفة في بافيليو بلو، التي وعدت بتسديدهم من أجرتها على أقساط خلال عام.

ما كادت سوزي تجلس وحيدة في غرفتها الخالية بزيها الأسود وشعرها الغزير، حتى سمعت طرقاً عنيفاً بعض الشيء.

بادرت المرأة الغريبة على الباب وبزيها الأسود كذلك سوزي، بالقول:

- أعرف أن يان قد توفى. أريد جنازة رائعة لزوجي.

ردت سوزي:

- لقد تم دفن يان. وبشكل رائع قدر الإمكان.

قالت المرأة الغريبة:

- سأعطيك كل ما دفعت فوراً.

فردت عليها سوزي:

- لا، شكراً.

قالت المرأة الغريبة بإصرار:

- أريد ذلك، إنها مسألة تعنيني.

قالت سوزي:

- لا، شكراً.

لم تلن المرأة الغريبة.

- لا أريد قبراً رثاً.

هنا نهضت سوزي وقالت:

- إن قبره بمنتهى الروعة.

قالت المرأة:

- يجب علي أن أرى الأطفال قبر والدهم.

ردت سوزي:

- بالتأكيد، عليك فعل ذلك.

كانت المضيفة في بافيليو بلو تعرف ما لها عند سوزي. لقد كانت بارعة ويعتمد عليها. فكانت سوزي تخيط وتنظف وتخدم الرواد/ وتدفع كل شهر جزءاً من ديونها. كل الناس الذين عرفوا يان لاحظوا تعلقها الوثيق به وكيف كانت تقدره وتحبه.

كل هذا حدثتني به سوزي في ليلة أثناء الحرب في غرفة مظلمة، ومن البداية وحتى النهاية.

أما البداية فكانت عند لقائها الأول به في حانة والدها. وتسوية ديون الجنازة الأخيرة كانت النهاية، إذا ما وجدت نهاية.

وأخيراً وافقت بعد أن عاشت في عزلة رهيبة على الزواج من فيكتور. لقد أحبها بصدق. في تلك الأثناء صار رئيساً للعمال في مصنع رينو. كان الزواج حقيقياً ومنظماً.

كنت قد عثرت عليها قبيل الحرب. اتصلت بـ (سوزي)، ولا أدري، بماذا ميزتها. إنها كانت امرأة جادة وقوية.

أثناء فترة الاحتلال، عند اضطراري للاختباء، ولم أعرف حقيقة أين وكيف خطر لي بيت سوزي.

فتح فيكتور الباب، لأن سوزي كانت تتسوق.

ورد على سؤالي فيما إذا بالإمكان قضاء الليل هنا:

- أصدقاء سوزي هم أصدقائي.

كان قد استلقى لينام عندما عادت سوزي، وتناولنا شيئاً من الطعام. ثم جلسنا سوياً مع سوزي. تحدثنا بكل شيء عايشناه، وبذلك نسينا همومنا.

والآن فقد عرفت أن فيكتور هو زوجها الثاني. وأعدت ثانية ما قاله لي عندما أتيت.

قالت سوزي بحدة غير متوقعة:

- لعلك تصدق، أن يان قال لك شيئاً غير ذلك. لقد استقبلك في ظروف بالغة الخطورة.

- امتلكنا ذات مرة مطعماً صغيراً، تركه يان لرفاق فيكتور. وكان قد تعرض للتكسير من قبل أنصار الصليب المعقوف. وهل تقصد أنه كان يعني له شيئاً؟

وهل تظن أنه تذمر ولو بكلمة واحدة؟

بعد ذلك، وبعد أن كنا وحدنا - ومؤخراً عندما سمع وهو يقدم الخدمة، ماذا يدبر السادة من ضربة للمطبعة تحديداً، هنا أسرع وأعلم فيكتور آنذاك كان الكثيرون دون عمل، وكاد يان نفسه أن يفقد عمله. لكن ذلك لم يضره بشيء. كان الأمر هكذا.

قلت:

- إنني لم أعلم أن الذي هربت معه من البيت يدعى يان. إنك بالتأكيد أحببته.

أجابت سوزي:

- نعم، كثيراً.

وقد خمد حماسها وعادت هادئة كعهدها سابقاً.



الفرصــــة

مسرحية إفريقية ذات فصل واحد

أرثـور مـايمان - جنـوب إفريقيا

ترجمة محمد الكوش

الشخصيات:

وزير الشؤون الخارجية

سلمون، **زميل سياسي قديم**

إيما، **زوجة سلمون**

مونيكا، **ابنتهما**

جوزيف، خطيب مونيكا

- المشهد الأول -

(مكتب وزير الشؤون الخارجية. يسمع طرق على الباب).

الــوزيــر : (بحدة) ادخل. مرحباً، سلمون! لقد حضرت هنا تماماً في الوقت المناسب!

سلمون : (باحترام) مساء الخير، سيدي الوزير.

الــوزيــر : والآن، سلمون!، «الوزير»، عجباً! أنت؟ تدعوني هكذا؟ بعد أن عرفنا بعضنا البعض طوال كل هذه السنين؟ سنين الكفاح من أجل استقلال بلادنا؟ الآن، سلمون! تفضل بالجلوس.

سلمون : سلمون: (يضحك متردداً) شكراً. لكن أنت الآن وزير، ألست كذلك، فريدريك؟ من واجبي أن أُظهر الاحترام اللازم.

الــوزيــر : (ممازحاً) آه، إذاً علي أن أدعوك السيد السكرتير المنسِّق!

سلمون : لكن هذا مجرد منصب في الحزب، سيدي الوزير. إنه ليس مهماً مثل منصبك.

الــوزيــر : (بلا تحفظ) أنت تعرف كيف يفكر رئيس الوزراء في الحزب، يا سلمون!

سـلـمـون : (بهدوء) لكن الحزب الآن قد أنجز مهمته، أليس كذلك؟ سوف نستقل بعد شهر.

الـوزيـر : لكن هذا لا يعني أن الوزير الأول قد نسيك.

سـلـمـون : طيب، أنا طبعاً أعرف أهمية الحزب يا فريدريك. لكن الآن وقد تم تعيين مجلس الوزراء، ما الذي تبقى لأشخاص مثلي؟

الـوزيـر : لازال هناك الكثير من المناصب، يا سلمون! بإمكانك أن تصير مديراً للبنك الوطني.

سـلـمـون : (بشيء من الحدة) لا أعرف أي شيء عن البنوك.

الـوزيـر : تريد البقاء في السياسة! أهذا ما تريد؟

سـلـمـون : سيدي الوزير. أنا مستعد لخدمة بلادي بأية صفة. لكن أنا أمارس السياسة منذ زمن طويل حتى الآن – سنوات عديدة.

الـوزيـر : أعلم ذلك، سلمون! كلنا نعلم ذلك – حتى الوزير الأول! لهذا أنت حاضر هنا الآن. لهذا طلبتك للمجيء إلى مكتبي. (فترة صمت) ألم تفهم، سلمون؟

سـلـمـون : (ببطء) حسناً، أنت مكلف بالشؤون الخارجية، لذلك...

الوزير : لذلك أريدك أن تصبح سفيراً! معالي السفير السامي!

سلمون : ماذا!؟

الوزير : (ضاحكاً) بعدما كنت في مرتبة أدنى منك في الحزب، سوف أصير الآن رئيسك! ما رأيك في هذا الأمر؟

سلمون : لا تظن بأنني أشعر – لا تستحق منصبك، سيدي الوزير. على كل حال، أنت أحسن ثقافة مني.

الوزير : (مستاء قليلاً) ألم تدرك بعد ما الذي أعرضه عليك؟

سلمون : (مرتبكاً) أوه، أكيد أنني أقدر ذلك! أنا شاكر جداً، لكن أريد فقط أن أوضح أن –

الوزير : أوه، أنا فاهم، سلمون! لست بحاجة لتوضح. (فترة صمت) هل تعتقد أن التعليم مهم، يا سلمون؟

سلمون : طبعاً – أنت تعرف ذلك. لذلك لا أتذمر لأنه – لهذا السبب بعثت ابنتي مونيكا إلى بريطانيا لتستفيد من منحة دراسية. أنا شخصياً لم أكن سوى معلم في مدرسة ابتدائية، لكنني أعرف قيمة التعليم الجيد.

الوزير : أنا مسرور لكونك متفقاً معي! إن التعليم مهم.

وتعلمك أنت – تعلمك أغنيته بالممارسة، أليس كذلك؟ لهذا نحن واثقون بأنك سوف تكون سفيراً جيداً. فضلاً عن كونك خطيب بارع. (ضاحكاً) تلك الخطابات التي كنت عادة تلقيها! *«نحن نطالب بالحرية»*!

سلمون : خطيب؟ لكن السفراء ليسوا في حاجة ليكونوا خطباء شعبيين مشهورين!

الوزير : الأمم المتحدة، سلمون! المنبر العالمي الأعظم!

سلمون : ماذا؟ أنا؟

الوزير : (ضاحكاً) نعم، أنت، سلمون! لقد أقنعتنا للظفر بالاستقلال، وعليك الآن أن تقنعنا لصنع التاريخ!

سلمون : الأمم المتحدة...! سيكون هذا شيئاً رائعاً!

الوزير : هل أنت راض بالمنصب؟

سلمون : نعم!

الوزير : بودي أنا أيضاً لو تفوز به، يا سلمون. (فترة صمت) لكن هناك عدة مشاكل.

سلمون : مشاكل؟ أية مشاكل؟

الوزير : كنا نتكلم عن الثقافة والتعليم منذ قليل.

سلمون : أجل.

الـوزيـر : زوجتك، يا سولي. إنها غير مثقفة.

سـلمـون : فهمت.

الـوزيـر : ألا تدرك أن زوجة السفير لا تقل أهميتها منه؟ إن عليها أن تساعده في الكثير من مهمات الاستقبال والضيافة. لهذا ينبغي أن تكون الزوجة ذات ثقافة، يا سولي – مفهوم؟

سـلمـون : أظن أن الأمر كذلك. فقط لم يسبق لي أن فكرت في هذا أبداً...

الـوزيـر : لقد رأيت هذا بعيني، أقول لك! في بعض تلك الدول الإفريقية المستقلة تزوج بعض الوزراء منذ زمن بعيد، وأزواجهم غير مثقفات. يصاحبونهن لحفلات الكوكتيل – ولا يستطعن أن يتحدثن مع أي شخص! يجلسن جميعاً في زاوية، ولا يبالي بهن أحد، لا نريد أن يحدث هذا لـ –

سـلمـون : (بهدوء) ألهذا السبب لم أحصل على منصب وزاري؟

الـوزيـر : (بلطافة) لا، سلمون، على الأقل، لا أظن ذلك. الوزير الأول هو الذي يحسم في تلك المسائل. (بحماس) على كل حال، الزوجات المثقفات هن أقل أهمية داخل أرض الوطن مما هو عليه الأمر في

الخارج. إن من واجب السفير أن يجسد تقدم بلاده في شخصيته. وهذا ما يجب أن تفعله زوجته أيضاً، إذا كان غير مثقفٍ – أو كانت زوجته كذلك – سيعتقد نظراؤنا البيض أننا جميعاً بدائيون!

سلمون : (صمت قصير) يعني لا يمكنني الحصول على منصب؟

الوزير : هذا يتوقف عليك، يا سلمون.

سلمون : كيف؟

الوزير : لا يمكن لك أن تأخذ زوجتك إلى نيويورك.

سلمون : سيكون ذلك صعباً، فريدريك. لقد تزوجنا منذ ثلاثين عاماً تقريباً. إذا ذهبت ولم يكن بإمكاني أن أراها إلا مرة واحدة في السنة، فلن يكون لزواجنا أي معنى.

الوزير : (بلا انفعال) لكن لا يمكنك الذهاب بدون زوجة.

سلمون : ماذا؟ كيف يمكن أن أترك زوجتي ورائي ومع ذلك –

الوزير : سيكون عليك أن تتزوج مرة أخرى. زوجة مثقفة هذه المرة.

سلمون : تقصد أنه من الضروري أن أطلق زوجتي؟

الـوزيــر : لا يمكنك حقاً أن تسميه طلاقاً، يا سلمون. لقد تزوجت وفق تقاليدنا المحلية.

سـلـمـون : فاهم...

الـوزيــر : إذاً؟ هل ستفعل ذلك؟ إنه من أجل وطنك. لقد قلت شخصياً بأنك مستعد لخدمة بلادك بأية صفة. هذه هي الكيفية التي ينبغي أن تخدم بها وطنك.

سـلـمـون : لكن... كيف لي أن أجد زوجة، زوجة مثقفة – ما يعني امرأة شابة – في وقت جد قصير؟

الـوزيــر : أوه، ألم تكن تتصرف بصورة مشينة جداً، يا سولي؟

سـلـمـون : ماذا تقصد؟

الـوزيــر : ماذا عن تلك السكرتيرة في مقر الحزب؟

سـلـمـون : (مدافعاً) أيهن؟

الـوزيــر : تلك التي كنت – طيب، لا تريدني أن أدخل في الجزئيات، أليس كذلك؟ إننا نعرف هذه الأشياء، سلمون...

سـلـمـون : (ببرود) تقصد فيرونيكا. لقد كنت أحاول أن أهدئ ذلك الأمر.

الـوزيــر : إذا كان هذا هو اسمها.

سـلـمـون : لكن كيف يمكن أن أطلق زوجتي بعد كل هذه

السنين؟ ماذا عن أولادي؟

الـوزيــر : إنـك رجـل سـيـاسـة، يـا سـلـمـون - أوتـريـد أن تـكـون كذلـك. تعلـم أنه من أجل أن تـبلو الـبلاء الحسـن في السـياسة، عليـك أن تخطـف الفرص. هـذه فرصـتك وعلينا القيام بتضحيات من أجل بلادنا. كلنا!

سـلـمـون : لكنها تضحية كبرى! هل ألح الوزير الأول؟

الـوزيــر : *أنـا* الـذي ألحـحـت، سـلـمـون *أنـا* وزيــر الـشـؤون الخارجية. إن الـوزير الأول يعـمل وفق نـصائـحي *أنا* في الأمور الخاصة بوزارتي.

سـلـمـون : إذاً سيكون من غير المجدي كلامي معه...

الـوزيــر : (ببـرود) أنـت مـن سـيـكـون غـيـر مـجـديـاً عـنـدي لـو فعلـت. (مـسـتـعـطـفـاً) هـيـا الآن، سـولـي! لا أريـد أن أمارس سلطتي عليك... (فترة صمت) إذاً؟

سـلـمـون : علي أن أفكر في الأمر.

الـوزيــر : طـبـعـاً عـلـيـك ذلـك، سـلـمـون... رغـم أنـك تـدرك أن الرجل الذي عليه أن يتخذ قرارات فورية لبلاده في الأمم المتحدة - مع تـوجيهاتي، طبعاً! طيب، - يجب أن يـكـون شـخـصـاً لا يـضـيـع الـوقـت فـي اتـخـاذ القرارات.

سـلـمـون : (بفتور) نعم، نعم، مفهوم.

الـوزيــر : (بخفة) حسناً، سأترقب السماع منك لاحقاً هذا الأسبوع. مع السلامة، سلمون.

سلمون : مع السلامة، سيدي الوزير.

- المشهد الثاني -

(غرفة في بيت سلمون - حجرة الجلوس)

إيمـــا : سلمون، لماذا لازلت جالساً هنا حتى هذا الوقت المتأخر من الليل؟ عليك أن تأتي لتنام، يا زوجي.

سلمون : (بفتور) فقط هذه المرة، يا إيما.

إيمـــا : ثلاث ليال وأنت تتصرف هكذا. ما الخطب؟

سلمون : (بقلق وإعياء) ليس هناك أية مشكلة، إيما. أنا فقط أفكر.

إيمـــا : أنا أعرفك جيداً، سلمون.

سلمون : (متنهداً) آه، أحياناً يكون على المرء أن يتخذ قرارات صعبة.

إيمـــا : إذا كنت تعرف ما هو صحيح وما خاطئ، فليس من الصعب اتخاذها. أنت تعرف هذا يا سولي.

سلمون : حتى ولو كانت ستؤذيك؟

إيمـــــا : هـل تقـصـد تـؤذينـي أنـا؟ أم فقـط الشـخـص الـذي يتخذها؟

سـلـمـون : أنت، هم، أنا، – أي شخص!

إيمـــــا : إذا كنت تعرف ما هو صائب فاتخذها.

سـلـمـون : كما في المرة التي طردني فيها مندوب المقاطعة من التدريس بسبب السياسة.

إيمـــــا : لقد سـاهـمت فـي تحـرير وطـننـا، أليس كـذلك؟ فـي الشهر المقبل سنكون مستقلين.

سـلـمـون : هل يعني أنك لم تكوني أبداً ساخطة مني حتى حين بقيت شهوراً بدون عمل؟

إيمـــــا : لقد كنت على حق، وكنت متفقة معك.

سـلـمـون : لأنـنـي شـاركـت فـي نيـل الاسـتـقـلال؟ مـاذا سـوف تقـولين إن قلت لـك بأن علـي الآن أن أتـركك بـسبب هذا الاستقلال؟

إيمـــــا : تتركني؟ كيف تتركني؟

سـلـمـون : (بمرارة) أعني أطلقك!

إيمـــــا : سلمون! كيـف تجرؤ على الـتفوه بمـثل هذه الأشـياء؟ أنا مسرورة لكون الأطفال نائمين ولم يسمعوك!

سـلـمـون : أنـا أتـكـلم بـجـد، يـا إيما. إنهـم يـريـدونـني أن أصبـح

سفيراً. أن أتكلم في الأمم المتحدة.

إيمـــــا : هذا منصب هام جداً، أليس كذلك؟

سـلمـون : (بمـرارة شـديـدة) أوه، إنـه كذلـك، إيمـا. جـد هـام. ولهذا قالوا بأن علي أن أطلقك. لأنك غير مثقفة.

إيمـــــا : هل يظنون أني سأكون مصدر عار بالنسبة لك؟

سـلمـون : أجل.

إيمـــــا : سأكون تائهة فـي مثل ذلـك العالـم. إنه في مكـان ما هناك بأمريكا، أليس كذلك؟

سـلمـون : في نيويورك.

إيمـــــا : (مسـتـغـرقـة في الـتـفـكـيـر) نعـم، فـي نـيـويـورك. هـل ترغب في الذهاب؟

سـلمـون : إنـها فـرصـتـي الـكـبـيـرة. إذا مـا رفضـتـها – حسـنـاً، لا أعرف.

إيمـــــا : لقد قمت بأعمال هائلة من أجل الوطن.

سـلمـون : لـقـد عـانـيـت مـن أجـل بـلادي. الـبـطـالـة، بـل وحـتـى السجن.

إيمـــــا : الآن جاء دوري لكي أعاني.

سـلمـون : (باستغراب وارتياح) أنت موافقة إذاً، إيما؟

إيمـــــا : لا. لست موافقة، سلمون. لكنك تريد الذهاب. ولا يمكنني أن أذهب. لقد أعطاني إياك أبي وأمي باعتباري زوجة، إذاً عليك أن تفعل بي ما تراه لائقاً.

سلمون : لكن لا أظن بأن هذا شيء لائق!

إيمـــــا : لكنك تريد أن تذهب. أنا أعرفك جيداً، سولي. إذا لم تحصل على ما ترغب فيه، فلن يكون هناك سلام سواء بالنسبة لي أو لك. سوف تجعل الحياة تعيسة لكلينا.

سلمون : أوه، إيما، إيما! هل أنا قبيح لهذا الحد؟ لماذا لا أستطيع أن أتظاهر لك؟ لماذا لا أستطيع أن أتظاهر بأنني قوي وحازم – أنا متأسف، إيما.

إيمـــــا : متأسف؟ إنك تنسى بأنني لم أولد في المدينة، يا سولي. إنني امرأة من البادية، حيث ينتظر من الرجال أن يتخذوا جميع القرارات.

سلمون : لكن ماذا سيقول الأطفال عن الطلاق؟ خاصة مونيكا؟

إيمـــــا : هذه الفتاة أسوأ من الناس البيض، أعرف. دراسة أكثر من اللازم. مونيكا! ابنتي أنا، وفي معظم الأحيان ليس لي أي فكرة عن كيف تفكر، أو لماذا؟

سلمون : نعم، مونيكا. ما الذي ستقوله حين أ – حين

نخبرها؟

إيمـــــا : (بسخرية) عليك أن تخبرها *أنت*. إنكما أنتما المثقفان. *وأنت* تعرف كيفية تفكيرها. لذلك تستطيع أن تخبرها بالطريقة التي ستفهمها.

سلمون : أنت تضحكين مني الآن، إيما. ألا تظنين –

إيمـــــا : لا، سولي. عليك أن تخبرها. فمعها يجب أن تبين قوة عقلك. بإمكانك أن تكون معي أنا مطمئناً وتقول لي كل ما تفكر فيه. لكن معها عليك أن تكون قوياً. وهكذا ستحترمك دائماً.

سلمون : ألم تكن قوياً معها؟

إيمـــــا : آه، لقد كنت كذلك، يا عزيزي. لكن بطريقة الرجل الأبيض.

سلمون : أتريدني أن أضعها فوق ركبتي و –

إيمـــــا : (ضاحكة) ليست هذه طريقتنا الوحيدة، سلمون. أنت تعرف ذلك.

سلمون : لا بأس، سوف أتكلم معها. لكن قد أحتاج إلى مساعدتك. لذلك ينبغي أن تحضري هناك.

إيمـــــا : طيب، سلمون. سنفعل ذلك غداً. لكن هيا الآن إلى السرير، من فضلك – فالوقت متأخر جداً.

- المشهد الثالث -

(حجرة الأكل أو المطبخ في بيت سلمون. الصباح
الموالي وقت الفطور. موسيقى الويكي - ويكي
تسمع من المذياع. ينفتح الباب ثم يغلق بقوة)

مونيكا : (بابتهاج) صباح الخير، بابا. صباح الخير، ماما.

سلمون : صباح الخير، مونيكا.

إيما : (معاتبة برفق) عليك ألا تكوني دوماً متأخرة في تناول فطورك، يا ابنتي. الأكل بسرعة ليس جيداً.

مونيكا : (ضاحكة بانشراح) أعرف، ماما. إنه ليس جيداً للهضم! لكن الهضم الجيد معناه الزيادة في الوزن - وهذا آخر شيء أرغب فيه.

إيما : آه، أنتن الفتيات العصريات. تصوري، تصوري - هذا كل ما تفكرن فيه. عندما كنت فتاة -

سلمون : (باهتياج) هل ستعود الفتاة العصرية إلى البيت باكراً هذه الليلة؟

مونيكا : حسـ... نأ، لا أعرف لحد الآن، يا بابا. ربما. ذلك يتوقف على ما سنقرر أن نفعله الليلة أنا وجوزيف. لكن ربما سأكون هنا في حوالي -

إيمــــــا : (بحنان) وكيف حال جوزيف، يا مونيكا؟ إنني لم أره منذ وقت طويل!

مـونيـكـا : (ضـاحكـة مـع سلمـون من نـكتـة عـائليـة قديمـة) أوه، نعـم، نعـرف يا مـاما! يمكـن أن تكـون ثلاثـة أيام وقـتاً طويلاً عندما تكون أم حنونـة مثلك قلقة حول ما إذا كانـت ابنـتها سـتتزوج إطـلاقاً. آه، لا تـقلقـي يا مـاما. سوف يتزوجني جوزيف في أي وقت أحدده أنا.

سـلمـون : (بهزل) أليس للفتى المسكين أية فرصة ليقرر؟

مـونيـكـا : (بـاسـتـغراب مـصـطـنـع) هـل سـبق لأي رجـل أن فـعل ذلـك، يـا بابا؟ إيـه، مـاما؟ ألا يـعـرف بـعـد أن الـنـسـاء هـن من -

إيمــــــا : صـه الآن، يا ابنتـي! ليسـت هـذه هـي الطـريقـة التـي يتكلم بها الأبناء.

مـونيـكـا : (ببعض الاندهـاش) أوه، طبعاً دائماً طفلـة! حتى ولو أنني الآن كبيرة.

سـلمـون : (بسـرعة) كنت أسـأل عمـا إذا كنـت ستعودين باكـراً إلـى الـبـيـت لأنـنـي - نـحـن نـريـد أن نـتـكـلـم مـعـك يامونيكا. أمر هام.

مـونيـكـا : (بعد صمت قصير) تشاور عائلي؟

سـلمـون : حسناً، أجل. أظن أنه بإمكانك أن تسميه هكذا.

مونيكا : حول ماذا؟

سلمون : سوف نخبرك الليلة، يا ابنتي.

مونيكا : (ببعض الحدة) معاملة الطفلة الصغيرة مرة أخرى!

سلمون : (مستسلماً) حسناً، إنه حول منصبي الجديد في الحكومة. بعد الاستقلال.

مونيكا : (أكثر وداً، بفضول) هل سيعطونك منصباً كبيراً أخيراً يا بابا؟ ما هو؟ لقد عينوا كل الوزراء، و –

إيما : الليلة، أيتها المعلمة. لقد تأخرت.

مونيكا : (ساخرة) هذا صحيح، ماما. حسناً، سأخرج الآن يا ناس! سنلتقي الليلة.

– المشهد الرابع –

(كما في المشهد الثاني. نفس المساء. يفتتح المشهد عقب انتهاء أخبار البي بي سي)

سلمون : أم... م. الساعة الآن السابعة وعشر دقائق. وهي لم تحضر بعد.

مونيكا : (بابتهاج) مساء الخير ماما، بابا! هاأنذا – تقريباً في الوقت المناسب.

إيما : أم... م. هل رأيت جوزيف اليوم؟

مونيكا : (ضاحكة برفق) أجل، ماما. وسيأتي صهرك لكي يراك قريباً. عندما يأتي ليصطحبني. طيب. بابا. هاأنذا مستعدة لسماع الخبر السار!

سلمون : إنه خبر مفرح ومحزن كذلك، يا ابنتي.

مونيكا : ماذا تقصد، بابا؟

سلمون : (منحنا لينظف حلقه) حسناً، كما تعلمين، سوف نحصل على الاستقلال قريباً. شيء ناضلنا من أجله لزمن طويل جداً، والاستقلال يعني أن علينا نمتلك سفراء ليمثلوا بلدهم -

مونيكا : (باهتياج) أوه، بابا! أهذا ما ستكون؟ أنا -

سلمون : فقط تريثي لحظة، يا ابنتي. فقط اسمعي بهدوء وافهمي كل ما سأقوله لك. تذكري أنني قلت بأنه خبر مفرح كما أنه محزن في الوقت نفسه. (بعد قليل) الآن مونيكا، أنت فتاة مثقفة - إحدى أحسن المثقفات لدينا. *أنا* واثق من هذا. لهذا ستفهمين حين أقول بأن السفير - خاصة السفير السامي من الطراز الذي سوف أكونه - يحتاج إلى زوجة من النوع الذي يستطيع الاندماج اللائق مع موظفي الحكومات الأجنبية. خصوصاً تلك الحكومات الإمبريالية التي لا تعتقد حقاً أننا قادرون على

تسيير أنفسنا. أليس كذلك؟

مونيكا : (ببطء، بعد صمت) واصل كلامك، يا أبي.

سلمون : (منحنا لينظف حلقه) أمك ليست من هذا النوع من النساء. إنها غير مثقفة.

مونيكا : ولذلك؟

سلمون : ولذلك لن أحصل على هذا المنصب إذاً ... إذاً ...

مونيكا : واصل!

إيما : (متحدثة خلال فترة الصمت الموالية) إن ما يريد أن يقصد، يا بنيتي، هو أنه يرغب في تطليقي، والزواج بفتاة مثقفة.

مونيكا : ماذا! هل صحيح، يا بابا؟ تريد أن - لا أستطيع أن أصدق هذا! لقد كنت دوماً أعتقد أنك كنت تحب ماما -

سلمون : ما علاقة الحب بهذا؟

مونيكا : كل شيء! الحب هو أهم شيء في الدنيا!

سلمون : هذه ثقافة الرجل الأبيض تتكلم من خلالك، ياابنتي. الاحترام! هذا هو الشيء المهم! عندما تزوجنا أنا وأمك، كان الاحترام هو الشيء الذي يهم.

مونيكا : والآن ألا تحترمها قط؟ لا تستطيع أن تقرأ وتكتب بما فيه الكفاية بالنسبة لزوجة السفير؟

سلمون : إن التاريخ يتحرك بسرعة، وأمك قد تجاوزها الزمن.

مونيكا : هل تتفقين مع هذا، يا ماما؟

إيما : ما معنى أتفق؟ ما الذي يمكنني فعله؟ ما الذي يمكن لأي منا أن يفعله؟ لا ينبغي أن أقف في طريق والدك، يا ابنتي.

سلمون : أنا مسرور لسماعك تتكلمين هكذا، إيما.

مونيكا : حسناً، أنا لست كذلك! لا أريد أن يكون لدي أبوان مطلقان!

سلمون : إنني أفعل ذلك من أجل وطننا.

مونيكا : وطننا! هل فكرة هذا «الوطن» هي أهم من البشر الذين يعيشون فيه؟ إنني أقول تباً لـ -

إيما : مونيكا! تذكري مع من تتحدثين!

مونيكا : لا بأس، أنا آسفة عن هذا الشتم أمامك. لكن قل لي، ماذا يكون هذا الوطن بدوننا نحن؟ قل لي!

(موضحاً بهدوء) نحن الوطن - كل فرد منا. لكن الفرد ليس ذا أهمية تذكر. إننا لا نصير مهمين إلا

كشعب – كأمة. كل واحد منا يبقى مجرد لا شيء في غياب الآخرين.

مونيكا : أنا لا أرى وزراءنا يتصرفون وفق ذلك. بالنسبة لهم، لا شيء يهم سوى أنفسهم! يقودون سياراتهم الفارهة واللامعة هنا وهناك وكأن –

إيما : إنهم رجال كبار ومهمين يا ابنتي.

مونيكا : وزوجك أيضاً سيصير كبيراً ومهماً؟ ولذلك بدأ يقود طموحاته الكبيرة البراقة فوقك – فوق الوفاء والاحترام وكل ما أعطيته إياه لأزيد من ربع قرن؟ إن كان هذا هو معنى الأهمية، فأنا مسرورة لكوني غير مهمة!

إيما : اتركي والدك يتكلم، يا ابنتي. أريد أن أفهمه مرة أخرى.

مونيكا : لكن ما الذي يمكنه أن يقول أكثر من هذا؟ لقد قال كل شيء! وأنت جالسة هناك هادئة، مستسلمة لاعتقادك أنك لا تستطيعين فعل أي شيء. طيب، أنت تستطعين لو كنت حازمة! إنك تستطيعين –

سلمون : مونيكا! من الأحسن أن تتوقفي عند هذا الحد!

مونيكا : لا بأس، يا بابا. قل لنا. من الفتاة التي تريد الزواج بها؟ هذه التي ترى أنها الأنسب لتصير زوجة

السفير؟

سلمون : ليس لنا أن نتحدث عن هذا الآن.

إيما : لكن من واجبك أن تخبرها، يا سلمون. بصفتها أكبر أبنائنا يجب أن تعرف كل شيء.

سلمون : حسناً، إنك تعرفينها. فيرونيكا. ابنة شقيق وزير التربية والتعليم.

مونيكا : ماذا! تلك - تلك -

سلمون : انتبهي جيداً لما ستقولينه عنها، مونيكا. إنها ستكون *أمك* أيضاً، لذلك يجدر بك أن تبدأي بإظهار بعض الاحترام تجاهها.

مونيكا : لقد كانت أدنى درجة مني في الثانوية - وليست بالفتاة الذكية بتاتاً، من خلال ما رأيت وما سمعته عنها. فيرونيكا!

سلمون : قد يكون ربما مستحسناً أنها ليست ذكية مثلك! فأنت مليئة بالوقاحة والجدال!

مونيكا : وهل قبلَت عرضك بالزواج بها، يا بابا؟ أم أن ذلك لم يكنِ ضرورياً؟ هل سيكون هذا دليل تضحيتها من أجل الوطن؟ عمها الوزير طلب منك ببساطة أن تتزوجها لمصلحة الأمة - ثم - طق - تمت الموافقة على كل شيء؟

سلمون : لقد قبلت عرضي.

مونيكا : تقصد أنك فقط حددت لها موعداً معك في مكتبك بمقر الحزب، اقترحت عليها الزواج فقبلت؟

سلمون : بالطبع لا.

مونيكا : هل تدرك ما الذي تقوله يا بابا؟ إنك تعني ضمنياً أنه كانت لديك علاقة غرامية مع هذه – فيرونيكا هذه؟

سلمون : (ساخطاً) ما دخلك في هذا؟ إيه؟

مونيكا : إذاً هذا صحيح. هل كنت تعلمين ذلك، يا ماما؟

إيما : لقد كنا دائماً نعلم هذه الأمور يا ابنتي.

مونيكا : وكنت راضية بذلك؟

سلمون : أي فتاة هاته التي أنجبتها؟ ما الذي فعلته بها تلك الدراسة – (يقرع الباب). من الطارق؟

مونيكا : سأرى. أظن أنه دجو. لقد قلت لكم بأنه سوف يأتي الليلة. (عند الباب) مرحباً، دجو. تفضل.

جوزيف : أهلاً، عزيزتي. (داخلاً) مساء الخير، سيدي. مساء الخير، أمي. هل أنتم بخير؟

سلمون : مساء الخير، جوزيف.

إيما : مساء الخير، يا بني.

مونيكا : ولا واحد منا على ما يرام حقاً هذه الليلة، يا دجو – على الأقل نفسياً.

سلمون : اسكتي، مونيكا!

مونيكا : أسكت؟ لكن دجو كأي فرد من العائلة – ماذا *كانت* العائلة، على كل حال. ألا تظن أن له الحق في معرفة كل ما يحدث في هذه العائلة التي يريد أن يصاهرها؟

جوزيف : أنا آسف، لا أفهم بالضبط ما يجري...

إيمـــا : هل ترغب في تناول الشاي، جوزيف؟

جوزيف : نعم، أرجوك، أماه.

مونيكا : نعم، واصل كلامك يا أبي. قل لجوزيف ما الذي حصل.

سلمون : أظن أنك سمعت، يا جوزيف، بأنني منحت منصب السفير؟

جوزيف : نعم سيدي. وقد فرحت كثيراً. لكنني لم أكن واثقاً ما إذا كان هذا هو وقت تهنئتك.

مونيكا : كلا. إنه وقت النواح وصر الأسنان. كيف يمكن لأي شخص أن يعرض مثل هذا الطلب على رجل آخر؟

سلمون : إنه ليس طلباً، يا مونيكا.

مونيكا : قل لي، دجو، هل تعتقد أن هذا صائب؟

جوزيف : أي طلب؟ أنا – أنا لست واثقاً بأنني أفهم.

مونيكا : أجل، أنت تفهم! أنت في مكتب الوزير الأول. أجب على سؤال بسيط! هل من اللائق أن تطلب حكومتك من أبي أن يطلق أمي – فقط ليصبح سفيراً!

جوزيف : الطلاق!... حسناً، إنهم يريدون تكليفه بأمر هام للغاية –

مونيكا : لا علاقة للأهمية بهذه المسألة! إن المبدأ هو هو ما يهم! أقول بأن ذلك شيء غير أخلاقي!

لكنك تسيئين فهم المسألة، يا مونيكا.

جوزيف : ها قد حضر الشاي. لا أدري متى سنتناول العشاء هذه الليلة وسط كل هذا الكلام.

مونيكا : لقد عدت في الوقت تماماً، يا ماما. لقد وصل أبي إلى بيت القصيد أخيراً. تابع، يا أبي.

سلمون : إنها مسألة بسيطة. لقد أوضحت ما يجب على زوجة السفير، وبدهي أن عليها أن تكون امرأة مثقفة.

مونيكا : فهمت... لكن هل تقصد أنه حتى لو لم يضعوا ذلك

الشرط كنت ستطلق ماما للزواج بتلك الفتاة؟

سلمون : (بحدة) لم أقل ذلك.

مونيكا : لكنك تقصد ذلك.

سلمون : جوزيف، أرجوك اشرح وقائع الدنيا لفتاتك المثالية المتهورة!

جوزيف : حسناً – لا أعرف كيف أحدثها، سيدي. كل ما يمكنني قوله هو إن والدك على حق، يا مونيكا. إن السفير السامي، كما سيصير هو، محتاج إلى زوجة مثقفة.

مونيكا : وماذا عن السكرتير الخاص للوزير الأول؟ هل أنا مثقفة بما فيه الكفاية بالنسبة لك، دجو؟ كل ما عندي هي شهادة البكالوريوس كما تعلم.

جوزيف : (ضاحكاً بتوتر) سوف تلبين الحاجة. أنت مثقفة بالقدر المطلوب.

مونيكا : بالقدر المطلوب! تماماً كما كانت أمي مثقفة بالقدر المطلوب بالنسبة لأبي سبعة وعشرون سنة من قبل. لكن ما الذي سوف يحدث عندما يعطونك منصباً أكبر؟

جوزيف : أنا راض جداً بمنصبي.

مونيكا : كذلك كان أبي، سبعة وعشرون سنة قبل اليوم!

جوزيف : لا ينبغي أن تبدئي في مخاصمتي الآن، مونيكا.

مونيكا : أنا لا أتخاصم...

إيما : (مقاطعة) لماذا لا نتحدث عن شيء آخر؟ إن النقاش الساخن ليس جميلاً وقت الأكل. (ملتفتة تجاه جوزيف) قل لي، كيف أحوالك؟

(حوار ودردشة بتلقائية طوال فترة تناول الشاي. إيما تنظف المائدة وتهم بالخروج وهي تحمل بقايا الكعك إلخ).

سلمون : آه، لقد كان شاياً رائعاً، عزيزتي. والآن سآتي لأساعدك في الغسل! وأنتما أيها الشابان، هل ستجلسان للعشاء أم ستخرجان؟

جوزيف : لا بأس، سيدي. كنا قد اتفقنا أن نخرج -

مونيكا : لا أظن أنني راغبة في الذهاب إلى أي مكان. لا أقدر أن أواجه الناس هذه الليلة.

حسناً.

سلمون : (يخرج - حاملاً صينية من فخار؛ من على بعد) اقبضي لي الباب من فضلك يا إيما.

جوزيف : عجباً! لم أكن أعلم بأنني سأجد نفسي في مثل

هذه المعمعة، حبيبتي.

مونيكا : هل كنت تفضل ألا تحضر؟

جوزيف : حسناً، نعم في الحقيقة. أقصد أن والدك شخصية هامة، ولا يمكنني ألا أتفق معه و -

مونيكا : (بلهفة) إذاً أنت تعتقد بأنه مخطئ؟

جوزيف : حسناً - دع الاستنتاج المتعجل جانباً، حبيبتي. إنه كان صائباً في بعض المسائل، ولم يكن كذلك في غيرها.

مونيكا : فهمت... حتى ولو كان كلامك بلا معنى، فقد فهمت.

جوزيف : آه، إنك فتاة ذكية، حبيبتي. أذكى فتاة في هذا البلد.

مونيكا : أهذا هو السبب في رغبتك أن تتزوج بي؟

جوزيف : حسناً، أظن أن الأمر كذلك.

مونيكا : هل كنت سترغب في الزواج بي لو كنت فتاة عادية؟ بدون شهادة من جامعة لندنية.

جوزيف : كيف يمكنني الجواب عن هذا السؤال؟ لقد عرفتك فقط كفتاة من هذا المستوى.

مونيكا : لكن لنفرض أنك التقيتني هنا، قبل أن أذهب إلى

لندن؟

جوزيف : إنه سؤال غير وجيه، حبيبتي.

مونيكا : كلا، إنه سؤال في محله! من الذي تحب؟ أنا أم ثقافتي؟

جوزيف : (مستاء) مونيكا، إن هوية الناس تتحدد انطلاقاً من خلفياتهم. إن لديك الشخصية التي أحب بفضل ثقافتك. أعرف أنني لم أكن لأحبك لو لم تكوني مثقفة.

مونيكا : إنها ثقافتي إذاً! تماماً كما تزوج أبي بأمي لأنها كانت تستطيع أن تقرأ وتكتب! اليوم تحبني لأن ثقافتي مقبولة بالنسبة لك. لكن ماذا بعد عشر سنوات؟ إنه يقول بأن ماما لم تواكب مستواه. ما الذي سيحدث إن لم أواكب مستواك؟ هل أنت أيضاً –

جوزيف : لا أحد منا قادر أن يتفحص المستقبل، مونيكا.

إذاً! عندما نتزوج، ستعاهد أن تحبني وتحميني – إلى أن يفرقنا الموت. لكنك لن تلتزم بأي شيء من ذلك، أليس كذلك؟ لأنك لا تستطيع أن تقرأ المستقبل! إنك شاب ذكي، يا جوزيف – واحد من أحسن شبابنا. ورغم أنك تزعم أنك لا تستطيع

التنبؤ بالمستقبل، أنت تعلم أنه سوف يكون مستقبلاً زاهراً بما يكفي لتحقيق طموحاتك! وماذا عني أنا المسكينة حينذاك؟ إيه؟ قل لي!

جوزيف : (بسخرية) إن كان هناك مستقبلاً زاهراً في هذا البلد، فستكونين فيه، يا مونيكا. إني أعرفك جيداً.

مونيكا : إذاً فأنت تعرفني أحسن مما أعرف نفسي! أنا الآن مجرد معلمة في المدرسة، وأنا مسرورة بذلك. أنا راضية. أنا لا أرغب في أن أصير سياسياً يفكر في بلاده قبل أسرته. كل ما أرغب فيه هو أن أكون أماً طيبة تجاه أبنائنا. مثل أمي! أوه نعم! أنا فخورة بأمي، إن لم يكن أحد غيري فخوراً بها! إنني أرغب في أن أكون مثلها. إذاً هل ستهجرني أنت أيضاً عندما تأتيك الفرصة لتصبح شخصية مهمة في حاجة إلى زوجة من نوع آخر؟

جوزيف : لا أعرف ما الذي أقوله حين تتكلمين بهذه الصورة، يا مونيكا. كل ما يمكن قوله هو أنني أحبك، وأريدك أن تكوني زوجتي.

مونيكا : وكل ما يمكن أن أقوله هو أنني لست متأكدة ما إذا كنت لاأزال أرغب في زواجك. ربما يجدر بي أن أبحث عن موظف مدني بسيط ليست له طموحاتك. أنتم الرجال ذوو الطموح! من يستطع

أن يثق بكم؟

(الباب ينفتح)

سلمون : (مقترباً) حسناً، سيكون العشاء جاهزاً حالاً، يا أبنائي! أنا آسف لأنك وجدتنا وسط هذا النقاش، يا ولدي جوزيف. لكن الآن صار كل شيء على أحسن ما يرام. لقد توصلت أنا والمرأة العجوز إلى تسوية الأمور بشكل نهائي في المطبخ.

جوزيف : أنا مسرور لسماع هذا الخبر، سيدي.

مونيكا : وأنا أيضاً مسرورة من أجلك، يا بابا – رغم أنني حزينة عليك أيضاً. وفي الوقت الذي كنتما تسويان الأمور بشكل نهائي، كنا نفعل عكس ذلك هنا. لقد خربنا الأمور.

جوزيف : (مستعطفاً) أوه مونيكا!

سلمون : ماذا تقصدين بذلك؟

مونيكا : أوه، نعم، بابا. سوف يكون هناك أكثر من طلاق واحد في هذه العائلة. أنا، على الأقل، أظن ذلك، إنني لم أحسن في الأمر بعد. لكنني أعتقد بأنه لا ينبغي أن أكرر نفس الخطأ الذي ارتكبته أمي. لأن دجو طموح مثلك يا بابا. وأنتم أصحاب الطموح لا يمكن أن يوثق بكم. (سلمون يحتج) على الأقل من

قبل نساء غير طموحات مثلي أنا وأمي. فيرونيكا ربما قالت بأنها ستتزوج بك لأنك شخصية مهمة. خلافاً لأقرانها من الرجال، أولئك الذين لايزالون يشقون طريقهم نحو المستقبل. إنها بالطبع من ذلك النوع من النساء اللواتي أنت محتاج إليهن للدفع بك قدماً نحو القمة.

سلمون : (يقاطع) لكن، مونيكا، لات...!

مونيكا : لكن لا تظن أنك ستصل إلى هناك! لأن الشباب الأذكياء مثل دجو سيكونون هناك في الانتظار قرب القمة - مدفوعين هناك من طرف زوجاتهم الطموحات. وسوف يثورون ضدكم عندما تحاولون المرور أمامهم إلى رأس القمة.

جوزيف : (يقاطع) كيف تقدرين أن...؟

مونيكا : لا أظن أنني أرغب في المشاركة حين يحدث هذا. لذلك ربما سأنسحب الآن، وسأترك الفرص لكما أنتم أصحاب الطموح الكبار!

سلمون : مونيكا!

جوزيف : مونيكا، أرجوك!

مونيكا : لا أعتقد بأنني أرغب في رؤيتك مرة أخرى، يا جوزيف. خذ خاتمك... إذا أردتني يا بابا،

فستجدني في المطبخ – مع أمي.

(خروج عنيف. فترة صمت عابر. نشيـج مسموع من بعيد. أصوات مواسية رقيقة...)

يسدل الستار بسرعة

مقالات:

❊ التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام

❊ التناص النقدي

❊ الخطاب

❊ لقاء مع هاروكي موراكامي - اليابان



* قصائد من رومانيا
* قصائد
* قصائد

قصص قصيرة

* مُعزّون في «بَيَل»
* الرجل السابع والعشرون
* الحـــلـــيــــة
* انــــتــــقــام
* الــذئــاب عــائــدة
* ســـــــــــوزي

مسرحية:

❊ الفرصة

مسرحية إفريقية

من فصل واحد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

حسن الطالب
سعيد بن الهاني
محمد أسيداه
جمال إسماعيل
تحسين عبود
محمد سلمان الخواجة
سعيد سلمان الخواجة
الرداد شراطي
صادق إبراهيمي كاوري
محمد المحب
علي عودة
محمد الكوش

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقالات :

■ قصائد :

بـــــدءاً

تود نوافذ أن تحتفي وتحتفل بمجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي، الذي تم تشكيله مؤخراً. ونوافذ حين تهنئ النادي ومنسوبيه بهذا التشكيل، فإنها على يقين أن مزيداً من الجهد سيبذل، وأنشطة مغايرة يخطط لها، ورؤية ثقافية أكثر شمولاً، ستكون بارزة في المسيرة القادمة.

وفي ذات الوقت، فإن نوافذ تود أن تقدم خالص شكرها وتقديرها لمجلس إدارة النادي السابق، الذي آثر أن يمنح فرصة التغيير الأسرع، من خلال تقديم استقالته، ليفتح الباب واسعاً، لأسماء جديدة، لتأخذ دورها في خدمة الثقافة.

لقد لقيت نوافذ عبر سنواتها التسع دعما، ومساندة متميزة، جعلتها تتمكن من تحقيق كثير من أهدافها. ولذا، فإنها تقدم خالص التقدير لأعضاء مجلس الإدارة السابق. ولعل الشكر الأعمق، والتقدير الأوفر يتجه إلى أستاذ الأجيال الأديب الأريب عبدالفتاح أبو مدين، رئيس النادي خلال الفترة الماضية، الذي كان يرعى نوافذ بإشرافه، ويراعيها بدعمه. لقد كان يتابع أربع مطبوعات في آن واحد، ويضع برامج النادي، ويخطط لمستقبله، ويحضر فعالياته، ويساهم بمقالاته ومؤلفاته ومحاضراته، داخل الوطن وخارجه.

لقد غدا أبو مدين أنموذجاً للكفاح والإصرار والطموح.

وأصبح نادي جدة الأدبي علامة بارزة في المشهد الثقافي المحلي، من خلال مؤتمراته وندواته، وفي المشهد الثقافي العربي، من خلال مطبوعاته (علامات، جذور، نوافذ، الراوي). وهي دوريات تغطي جوانب ثقافية عديدة من نقد وإبداع، وتصل إلى أنحاء الوطن العربي الكبير.

ومع التحول الإداري، يتولى رئاسة النادي الأستاذ الدكتور ع عبدالمحسن القحطاني، الأديب والناقد، الذي قدم للساحة العديد من المؤلفات، وأثراها بأطروحاته الثقافية. وسيعمل وفريق مجلس الإدارة على تقديم الأفضل المختلف.

تمنياتي لهم وللثقافة العربية بكل توفيق.

عبد العزيز السبيل

العدد الخامس والثلاثون صفر 1427هـ – مارس 2006

35

التكرار

LE PRINCIPE DE REPETITION

Littérature et modernité

ماريا لور بارديس

Marie Laure Bardéche

ترجمة أحمد حيزم

هل للمتكرّر سلطة الابتداء أم هو رجع صدى لأوّل يكرّره؟ كيف يكون التكرار شرطاً لازماً في الإبداع الأدبي والأصل في الخطاب والأساس في تكوينه والحال أنّ الأعراف تنزّله في المحلّ الثاني متأخّراً عن الأوّل؟ وبعد فالتكرار قضية الشعرية اليوم و مؤلّف هذه الدراسة متابع لتطوّراتها منذ مدّة: في إطار شهادة الدكتوراه بإشراف «جينيت» (1996) ثمّ في سلسلة من المقالات (التكرار، الرواية، الحداثة، 1997 –

فرانسيس بونج أو صناعة التكرار، 1999...) وهذا الفصل الذي نعرّب جعله المؤلّف مقدّمة لفصول نقدية درس فيها صاحبها تحقّق التكرار في نصوص أدبية متنوّعة.

التكرار تحت تسميات أخرى

ليس وصل التكرار بالإنتاج الأدبي أمراً جديداً دونما شكّ. فقد حظيت صورته الأسلوبية بمنزلة سنيّة في أقدم مصنّفات البلاغيين إلاّ أنّ وجه الإجراء فيه ليس هو ما يعنينا هنا ففهارس البلاغيين تعرض صيغاً شتاتاً من ضروبه لا تتجاوز حدود الجملة إلاّ أنّها محكمة التصنيف تضبط شروط الحسن ووجوه العيب فيه. ذلك شأن «*فوجيلاس*» VAUGELAS في القرن السابع عشر إذ حظر التكرار الرذل الّذي يجنح إليه المستعمل على غير الضرورة. إنّ التكرار بهذا المعنى لا يعدو أن يكون أداة يظلّ إعمالها ضيّقاً وآلياً وتظلّ نتائجها محدودة الفائدة.

التكرار هو أيضا ظاهرة خطاب شغل علماء اللسان وعلماء النقد الأدبي وقد تجمّعت في دائرة مفهومي «التناص» و«الكتابة المكرّرة» اللذين تبلورا منذ ثلاثين سنة الأدوات اللازمة لتعين علاقة التشابه إن في مستوى نصّ أو جملة من النصوص؛ أو تعلّق الأمر بالتعرّف على الظاهرة في مدوّنة تضمّ أعمالاً مؤلّفوها عديدون، أو نصوصاً عديدة موسومة بتوقيع واحد.

هذا السياق النقديّ يقدّم من العبر ما يدعونا إلى عرض مكوّناته على سبيل التذكير قبل الشروع في هذه الدراسة، بل إنّ ما يعرض من صعوبات في مبحث التناصّ ومايترتّب من النتائج يعنينا مباشرة. ذلك أنّ عملنا يتعلّق بمجال مخصوص منه وهو ما سمّي بالتناصّ الضيّق. سنوجّه عنايتنا إلى ظواهر التكرار النصّانيّ في أعمال الأديب الواحد لاسيما أنّنا نعلم ويعلم غيرنا أن ليس ثمّة من كَتَبَ إلاّ أن يكون قد أعاد الكتابة وليس ثمّة من قرأ إلاّ أن يكون قد أعاد القراءة.

1.1 حدود التناص

حدّت *جوليا كريستيفا* Julia kristeva التناص معتمدة أعمال *ميخائيل باختين* mikhail Bakhtine فقالت: «إنّ كلّ نصّ يتركّب من فسيفساء من ضمينات النصوص ويتشرّب نصّا آخر ويحوّله» (1969:146).

كانت أعمال الإنشائي الرّوسيّ تتعلّق بمنزلة الكلمة. وهو في ذلك يقابل الملفوظ المباشر ووظيفته التعيين والتعبير والتواصل والتمثيل، بالملفوظ الحامل لأسلوب وهو ملفوظ يعكس طبيعة فرد معيّن ونمطه ويعكس مقاماً اجتماعيّاً وكيفية أدبية (1963:245). في الحالة الأولى لا تكون للكلمة إلاّ وظيفة مرجعية أمّا في الأخرى فإنّ وظيفتها مزدوجة لأنّها تكون مشحونة بقيم يمكن أن نسمّيها إيحائية مصاحبة؛ لأنّها تتنقل

عابرة من متلفّظ إلى آخر، ومن سياق إلى غيره، ومن مجموعة اجتماعية إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل. فهي لا تكون محايدة البتة. بل إنّ المتلفّظ لا يقع إلاّ على كلمات سكنتها أصوات الآخرين، كلمات معمورة. وقد كان *رابلي* Rabelais *وسويفت* Swift *ودوستويفسكي* dostoïevski يتوسّلون بظواهر التداخل في الرؤى ووجهات النظر وسمّى «باختين» ديناميكية هذا التداخل *حوارية*. فبينما كانت الرواية الأحادية الصوت – فيما يرى باختين – أي رواية تولستوي Tolstoi وتورجانياف Tourgueniev وبالزاك Balzac لا تستعمل كلمة الآخر إلاّ لإخضاعها إلى هذا الصوت الفرد المهيمن الّذي هو صوت المؤلّف؛ فإنّ الرواية المتعدّدة الأصوات تتميّز بغياب نظام تراتبيّ بين الأصوات المتعدّدة أي أنّ المؤلّف لا يظهر فيها ظهور وعي أرقى يؤلّف و ينظّم ما تعدّد من الخطاب. هذه الكتابة التي «نقرأ فيها الآخر» والتي لا تتحمّل فيها جريرةَ الخطاب ومسؤوليته ذاتٌ فريدة ويبدو فيها الخطاب في الآن نفسه «فعلاً ذاتياً وفعل تواصل» تقترح *كريستيفا* لتعيينها تعييناً «أحسن» تسمية «التناص» (1969:149).

وهكذا فإنّ المفاهيم «الباختينية» أعني الحوارية وتعدّد الأصوات والازدواج قد وقع استئناف النظر فيها تحت تسمية جامعة تتفاوت ضوابطها بحسب الحدود التي تخضع لها. فالتناص في أوسع حدوده يُعرّف عند «كريستيفا» بكونه «القرينة التي تدلّ على الكيفية التي يقرأ بها نصّ التاريخَ

وينخرط فيه». أمّا العناصر التي تقع إعادة استعمالها فتكون ذات أصول مختلفة: أثر أدبيّ خاص أو جنس أدبيّ مادامت الكتابة تفهم على أنّها امتلاك للمدوّنة السالفة وتصرّف فيها كلّ نصّ إذاً هو في علاقة تناصّ «يتشرّب نصّاً آخر ويتصدّى له» فيما يحاور في غير انقطاع الكتابة السالفة. عندئذ يمكن القول إنّ مجمل الإنتاج الأدبيّ المكتوب يمثّل خلفية النصّ و يظلّ التعرّف على هذه الروابط مرتهنا بكفاءة القارئ الثقافيّة هذه الروابط إذ يعاد فتلها يمكن أن تتجاوز الخطّية التاريخية، بل إنّ بعض الدارسين يعلن في غير تردّد أنّ النصّ السالف يحمل الآثار التي تدلّ على استشرافه النصّ اللاحق. من ذلك أنّ *رولان بارط* roland Barthes وهو يحاول أن يحدّ النصّ ويتدبّر مفهومه دعا إلى قراءة «أوديب سوفوكل» في ضوء «أوديب فرويد» أو قراءة «*فلوبير*» Flaubert في ضوء «*بروست*» Proust. وحديثاً اقترح «*بيار بايار*» P. Bayard قراءة لا تخلو من مفارقة وأعاد إلى نصّ"فرويد"*صنواً* تناصيّاً افتراضيّاً أعني آثار «*موباسان*» Maupassant حتّى يتخيّل صدى ذلك في نظريّة قد تكلّست اليوم في مسالك تحليل الأنا الباطن.

وعلى هذا النحو تبدو حدود التناص عرضة لتصوّرات لا تنفكّ عن المراجعة. فنحن نعلم أنّ العناصر المتعالقة في التّناص هي عند *كريستيفا وبارط* ليست ذات أصول نصّانية ضرورة. «فالذي يكون فاعلاً في الكتابة ويزدحم في صدر الأديب» بعبارة «بارط» ليس مجمل قراءته فحسب وإنّما هو

بشكل أعمّ التاريخ والثقافة والمناخ الاجتماعيّ الذّي يندرج فيه النصّ.

«إنّ مفهوم التناص من وجهة نظر إيبستيمية هو الذي يقدّم لنظرية النصّ البعد الاجتماعي الذي تفتقر إليه. ذلك أنّ تراكمات التجربة اللغوية برمّتها، السالفة منها والمعاصرة، هي التي تحلّ في النصّ وهي لا تحلّ فيه عبر مسالك انتساب واضحة أو بسبب من محاكاة اختيارية وإنّما باعتبارها بذوراً تزرع في رحمه. هذه الصورة تكسب النصّ منزلة الناتج المنتِج لا منزلة المستنسخ» (1973:1015).

إنّ مفهوم التناصّ إذ يتمثّل على أنّه علاقة تفاعل يفضي إلى حدّ جديد لقطبي التفاعل. «فخلفية النص، أي بعده الاجتماعي و تراكمات التجربة اللغوية والتاريخ»، جميعها تغدو موضوع قراءة، وهي منتسبة على الحقيقة إلى نصّ. وعلى هذا النحو بدت «كريستيفا» محمولة على أن تعتبر «منظومةً نصّانية» مجملَ المضامين الثقافية والأجناسية والسنن الأدبية التي لا تتجلّى ضرورة في شكل مكتوب، وأن تراجع وجه الامتداد في مفهوم النصّ، حتّى يشمل نتاجات «تاريخية» و«سياسية» و«دينية» فضلاً عن النتاجات «الأدبية». إنّ هذا يعني أن «النصّ»، اعتباراً لهذه الديمومة الإنتاجية ولهذا الاشتغال الدائم للدّال منكفئاً على ذاته، يقابل الأثر «المغلق» أي الوحدةَ النهائية أو الجزء من المجموع المعدود.

ولمّا كان التوسّع التدريجيّ لمفهوم التّناص يمكن أن يفضي إلى تقلص نجاعته الإجرائية فإنّ بعض النقّاد أحسّوا بالحاجة إلى تقديم حدود بديلة ضيّقة أو هي تضبط على الأقلّ مجالاته ورهاناته.

هل إنّ انتساب نصّ إلى جنس أدبيّ مبرّر كاف لعقد علاقة تناصّ بينه وبين سائر النصوص المنتسبة إلى الجنس الأدبي ذاته؟ يرى «*ريفاتار*» Riffaterre أنّ تضمّن نصّ ما عناصر يُتعرّف فيها على وجه القرائن الأجناسية يدعو ضرورة إلى مقارنته بنصوص تناظره أجناسياً، بل هو يذهب إلى أنّ بعض النصوص ليس لها من وجود خارج التوجّه المقارنيّ. ذلك شأن «الهايكو» اليابانـي وكلّ الآداب الكلاسيكية. وهكذا فإنّ «العلاقات الخطرة» هي في علاقة تناصّ لا مع عمل خاصّ فحسب هو «إيلويزا الجديدة» بل مع جنس أدبيّ خاص هو جنس الترسّل وجملة النصوص التي تظهر استئناف هذا الشكل المقنّن.وهو يرى أيضا أن إعادة استعمال شكل ثابت مثل «موشّح السونيت» يحكم العلاقة التي تنعقد بين جملة النصوص التي تجري في هذا الشكل.

أما *جريماس* Greimas فإنه لمّا كان يأمل تهذيب تجليات علاقات التناص التهذيب الذي يكسبها مزيدًا من الدقة؛ فإنه قد ذهب، خلافًا لما ذُكر آنفًا، إلى أن تضمّن النصوص العديدة الأبنيةَ الدلالية أو النحوية الواحدة المشتركة في نمط أو جنس

من أجناس الخطاب لا يمثّل قرينة تناص بينها. إنّ ادعاء نقيض هذا يؤدّي في نظر جريماس إلى نفي وجود خطاب اجتماعي أو خطاب سيميائي يتعالى على التواصل بين الأفراد. فإذا ما كنّا لا نتحدث عن تناص عندما يستعمل متخاطبان اللغة ذاتها بدعوى توسلهما بنظام مشترك، فإن استثمار الأبنية المشتركة، يعلن فحسب انتسابَ صنوف من الخطاب مختلفةٍ إلى جنس واحد. ولذلك فإن *جريماس* يؤكد في حد التناص على ضرورة تحويل النموذج المشترك.

والحقيقة أن مفهوم التناص في النظرية الأدبية قد أثار تحفظات النقاد الذين استعملوه وحيطَتهم. فقد نبّهوا إلى ضرورة ميز هذا المفهوم الجديد عن الدراسة التقليدية للمصادر والمؤثرات، بل إن تحفظات بارط المطّردة الصارمة لَهي بالإنكار أشبه: «إن التناص شرط وجود كل نص أيًا كان إلا أنه لا يُختزل في مجرد مبحث المصادر والمؤثرات» (1973:1015). «ليس النص الراشح - نؤكد هذا مرة أخرى - مجرد مسبار تُختبر به المؤثرات والمصادر والأصول وتُتدبر في ضوئها أعمال» (1971:1015). وقد أبدى جريماس بدوره تحفظات شبيهة في معرض تنبيهه إلى ما يثير مفهوم التناص من الأهمية القصوى. وقد برّر هذا خاصة بكون الإجراءات التي يقحمها هذا المفهوم تبدو كبدائل منهجية عن نظرية المؤثرات. وهو يرى، أن ما اتسم به هذا المفهوم من قلة الدقة والضبط، قد أخرج المبحث عن

دائرته المفهومية وقاد الدارسين إلى إلباس مبحث المصادر والأصول لبوساً اصطلاحياً جديداً؛ ولاسيما متى تعلق الأمر بالتضمين الصريح المعلن أو التضمين الخفي. ونحن نعلم أن رولان بارط نفسه قد حدّ النص الراشح على أنه «حقل عام لصيغ مجهولة قلما يُتعرف على أصلها أو تضمينات آلية جرت في غفلة من وعي مضمِّنها فهي غير معلنة» (1973). أين يمكن والحال تلك أن ننزل الاختلاف بين المنهجين؟

يبدو أنّ النقد التّناصي يتّسم عند «بارط» بالاهتمام الموجّه إلى جملة المراجع غير الواعية التي تخترق النصّ إن بإرادة الكاتب أو بغير إرادته. بهذا المعنى، فإن النقد التناصي يتميّز عن نقد المصادر الأدبيّة المحكوم بهاجس تعيين المؤثّرات المعلنة تسليما أو اقتضاءً عبر اللجوء إلى علامتي التنصيص. بيد أنّ هذا التمييز دقيق، لا يُعتد به أو هو يكاد، لا يجلو فرقاً بين ما يُسمّى «مؤثّرات» أو «نقداً تنّاصياً». فالأمر يتعلّق في كليهما بدراسة، ما في نصّ، من أثر نصّ آخر. أماّ المنهج الّذي يتوسّل بكفاءة القارئ الثقافية، فإنّه يستند إلى تأويلية واهية. وبالفعل ما هي الشروط اللازمة لإنجاز دراسة يكون موضوعها، متى استعرنا عبارات بارط، «مقتطعات من السنّة» أو «صيغاً مجهولة» أو «نماذج إيقاعيّة» أو«نتفاً من الكلام المأثور»؛ تخترق النص ّفي غفلة عن المؤلّف ذاته، وليس ثمّة من قرينة (إحالة صريحة أو علامة تنصيص أو أية أمارة طباعية أخرى) تسمح بالتعرّف عليها؟

اللوازم" الجريماسية"تتعلق بنقطتين: جلاء علاقة خطاب بنموذج وضرورة التحويل. ذلك أنّ التناص يفترض «وجود سيميائة (أو خطاب) مستقلّة يجري داخلها حدثان البناء وإعادة الإنتاج و التحويل لنماذج هي ضمنية على نحو ما». يتعلّق الأمر على الحقيقة إذاً بالتعرّف على التأثير. بل إنّ الحدّ «الجريماسي» موصول بمرجع ينزّله في هذا الأفق: «إنّ إعلان *مالرو* Malraux أنّ العمل الفنّي، لا يُبتدع انطلاقاً من رؤية الفنان وإنّما هو سليل آثار أخرى» ييسّر، في نظر «جريماس»، إدراكاً أفضل لظاهرة التّناص؛ إلاّ أنّ دراسة هذه الظاهرة، لا تنحصر في تعيين ما ينعقد بين النصوص المختلفة من علاقات شكلية، ولا يتعلّق الأمر بضبط علاقة نصّ بنصّ، أو تلميح من التّالي إلى الأوّل (ن 2 إلى ن 1)، أو تضمين صريح. فبينما يقتصر الأمر في البحوث المتّصلة بدراسة المصادر «على تسمية النصوص المتعالقة»، وهذا ما لاحظه *آريفي* Arrivé، فإنّ مفهوم التّناص يقتضي أن يُوجّه الاهتمام إلى «الأثر التحويليّ الّذي تخلّفه النصوص بعضها في بعضها الآخر» (1978.6046) ويمكن أن نعدّ في هذا الصدد، التضمينَ المباشر، وجهاً من وجوه التناص على الحقيقة؛ متى انصرفنا عن اعتباره مجرّد أثر حرفيّ للنصّ الأوّل (ن 1) في النصّ التّالي (ن 2) تنعقد له به علاقة سطحية، سريعة، عبر إحالة صريحة بالضرورة.

إذا ما كان حدّ التّناص موضوع توسّع أقصى في ما يتّصل بالأطراف المتعالقة فيه، فإنّه فيما يبدو، عرضة للانقلاب

ساعة يتّجه الدرس إلى ضبط المجالات الدقيقة الّتي يحدث فيها التّناص. لذلك تَرى النقّاد وهم يُحملون على ميز صنفين من العلاقات التّناصية بحسب ما تتحقّق به من تكرار شكليّ أو ترديد مفهوميّ، يتوسعون في المفهوم على نحويْن مختلفين. أمّا النحو الأوّل فمحدود وأمّا الآخر فحقيق بالتفريع. ولمّا كان جينيت مناصراً متحمّساً لهذا التقسيم، فإنّه قد اختار أن يضيّق مفهوم التناص، وحدّه في كتاب «بالامسيست» Palimpsestes؛ بكونه يتمثّل في «علاقة تعايش بين نصّين أو أكثر، تعايشاً حيّاً أو هو في الغالب حضور فعليّ لنصّ في نص آخر» (1982:8). وهذا يعني أنّ كلّ علاقة شكلية بين نصّين، ترتدّ إلى مقولة التّناص.. إلاّ أنّ الأمثلة الثلاثة التي عرضها تبدو مناقضة لصرامة الحدّ الأوّل الذي قدمه. هل أن التضمين الشاهد يخضع دائماً لاقتضاء الترديد الصريح الحرفيّ؟ لماذا ينبغي بغية التنزّل منزلة النصّ الراشح أن يَردَ المُضمّن بين معقوفين ضرورة، إن موسوماً بالإحالة المرجعية أو عارياً منها؛ وكأنّ غياب المعقوفات تعطّل الحضور الفعلي للنصّ المضمّن؟

إنّ التضمينات الشواهد، صريحة كانت أو ضمنية، حرفية أو محرّفة، موسومة بإحالات حقيقية أو زائفة، أو هي عارية من كلّ إحالة مرجعية، كلّها حالات مختلفة لا يتحقّق فيها بالكيفية ذاتها مبدأ الحضور المزدوج. إنّ مبدأ الحضور المزدوج، باعتباره مقياساً في التّناص يقتضيه «جينيت»، زئبقي الصفة إذ تنخرط فيه، فيما يرى «جينيت»، ضروب السرقة الخفية وما هو

أقلّ لطافة، أعني التلميح. وكأنّما النقل الحرفي لم يرتق إلى منزلة الخصيصة إلاّ ليقع تخطّيه.

بماذا يمكن أن نبرّر هذه الانزلاقات التدريجية؟ ربّما وجب أن نطلب في غير هذا الاتّجاه الأسباب الّتي دعت «جينيت» إلى ميز التّناص – وهو ليس موضوع درسه – عن تراشح النصوص؛ وهو عنده «التعالق الّذي يصل النصّ (ب) أي النصّ الراشح بالنصّ (أ) أي النص المُرشِح». ويضيف جينيت مدقّقاً أنّ النصّ (ب) ما كان ليوجد بهيئته لولا النصّ (أ). ففيه يُزرع ومنه ينبثق/ يُستلّ هذه العملية سُمّيت «تحويلاً». وهي تتميّز بكون (أ) يوحي به (ب) «إيحاءً لطيفاً في غير تسمية أو ذكر صريح له» (المرجع ذاته، ص 12). هذه العلاقة الظاهرة على نحو ما، لا تسلك سبل الترديد الحرفيّ وإنّما هي تفعل في «الكلّية البنيوية للأثر». هذا المسلك هو الّذي سمح *لجويس* Joyce، متوسّلاً بتحويل بسيط، أن ينقل أحداث «الأوذيسية» إلى «دوبلان» القرن العشرين. أمّا *فيرجيل* Virgile فقد توسّل، بتحويل غير مباشر، ليستلهم *الإنييد* Enéide من نمط أجناسي، أي التشكّل الصيغي – الدلالي الّذي بناه «هوميروس». هذه العمليات تفضي في صورتها الأولى إلى «أن نقول القول ذاته في صيغة أخرى»، وفي صورتها الأخرى إلى أن «نقول قولاً آخر في صيغة مشابهة». وهذا يعني أنّ تراشح النصوص يتّسم بسعة انفتاح مجاله على التحويل من (أ) إلى (ب) بينما علاقات التّناص لا يمكن أن تظهر إلاّ من خلال وحدات صغرى مادامت

تردّد بصفة حرفية ملفوظاً سالفاً. لذلك فإنّ الدراسة التناصية، لا يمكن أن تتدبّر إلاّ مدوّنة ضيّقة. ولمّا كان موضوعها الوقوف على الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر فإن تحاليل *ريفاتار* – فيما يزعم جينيت – لا يمكنها أن تمتدّ إلاّ إلى الأبنية «الدلالية – الأسلوبية» الصغرى، ولا يمكنها أن تتجاوز حدود الجملة، أو الفقرة، أو النصّ الوجيز. إنّ التشابه الشكلي (التضمين، الشاهد، السرقة، الإيحاء) لا يرتدّ إلى صور دقيقة، وعلى العكس من ذلك فإنّ التشابه المضموني (التقليد المعكوس، الاتباع المشوّه) أوسع. ويمكن أن يمتدّ إلى أثر برمته بحيث يكون الأثر (ب) سليل الأثر (أ).

2.1. في التكرار مرّة أخرى

أيّا كان التوسّع الّذي يحظى به مفهوم التّناص فإنّ دراسة تجلّياته الشكلية أو غيرها يثير الأسئلة ذاتها. زعم أصحاب الأعمال التنّاصية أنّ هذا المفهوم، يمثّل رهاناً نقدياً، إلاّ أنّه لايزال عرضة لعراقيل كثيرة تهدّد استمراره. كانت البدايات قلقة، ثمّ لم يلبث أن تعطّل. ثمّ إذ استأنفه الدرس، لبس لبوس الشكوى، وبدا كفاية منشودة يَخيب الفأل في وجودها. ويمكن القول إنّ مبرّرات الشكوى الراجعة الملحّة ثلاثة.

2.2.1. هاجس الأصول

يواجه تحليل العلاقات التناصية التي يمكن أن تقوم بين

نصّين مشكلة أولى: كيف يمكن التعرّف على أصل العناصر المردّدة؟ في غياب قرينة صريحة من المؤلّف تظلّ كفاءة القارئ وحدها هي التي تكيّف التشريح وتحوّله إلى ما يشبه عمل المخابرات فيما يحكمه من الحدس والشكّ والارتياب وخيبة الظنّ؛ لذلك اضطر ريفاتار إلى صياغة تناص «واهٍ» مرتهن بما لكلّ قارئ من كفاءة ثقافية.. بيد أنّ مجموع العلاقات الظنّية و«اللازمة» ليس نهائياً البتّة. والإجماع – للأسف – حاصل على أنّ التعرّف عليه، ليس شاملاً، وهو غير يقينيّ. ولذلك تحدّث لويس مارين L.Marin عمّا "في الإحالات النصّانية من تعابث لا نهاية له» (1971:49).

هل إنّ اطّراد هذا الانتقاد يشهد بصعوبة هذه المهمّة أم هل أنّ هذا العيب لا يتجدّد التذكير به إلاّ لفرض استمرار هذا التطواف الّذي لا ينتهي، والذي لا تنفكّ نتائجه عن التسويف؟ الحقيقة إنّ طلب النصّ «المرشح» أو «النصّ المصدر» ينتسب، في الحالة الراهنة، إلى البحث المستحيل أو الفنتاستيكي عن أسطورة اللحظة الأولى. لذلك صاغ مارين عبارة «النصّ الجامع» لتعيين «النصّ الأصلي لكلّ خطاب ممكن، الأصل والوسط الّذي يتأسّس فيه» (1974:167). وقد لاحظ لافون Lafon انتشاء النقد في متابعة بذور النصّ المرشح عند بورخيص Borges (1990:118) الأصل الّذي انبثق منه كلّ شيء (ذاته، ص 240). أمّا الوسيط النصّاني، فإنّه في غياب تحديد دقيق لمكوّناته وصيغ تجلّيه، فإنّه ينزع إلى اتّخاذ الصورة

الأسطورية «للكتاب الفريد»؛ هذا النصّ الّذي تحلّل من كلّ ظرف وعصر ومن كلّ كاتب مادام يشملها جميعاً.

2.2.1 هاجس التماثل

يتأسّس ضبط التعالقات الشكلية التي تظهر بين نصّين على مقياس غير صريح في كلّ الأحوال. ففي مجال التّناص على النحو الّذي يذهب إليه جينيت، لا يندرج في هذا الباب إلاّ التكرار الحرفي الّذي يتّسم بمماثلة المتكرّر الأوّل وترديده. وقد أقام لافون تحليله لمختلف صيغ إعادة الكتابة في التّناص «البورخيصي»، على مميّزات تظلّ ضمنياتها غامضة أحياناً. وسواء كانت الوحدة المستعارة كلمة، أو تركيباً جزئيّاً، أو جملة، فإنّ التكرار؛ ينبغي أن يكون دقيقاً، صحيحاً، أميناً. ذلك أنّ الانحراف اليسير يتخوّن الوحدة المستعارة ويجرّدها من كلّ قيمة. ولذلك اختار «لافون» أن لا يعتدّ، إلاّ بصور التكرار الّتي يبدو التماثل فيها غير قابل للنقاش (1990:111)، وتبدو «مادية النصّ المرشح محفوظة». هذا الترديد المثالي، لا يكاد يتجاوز حدود «المقطع» – وهو مصطلح لم يقع تدقيق الحدّ منه – لئلاّ تفضي «قيمة الترديد النوعية»، إذا ما تجاوزت المقطع، إلى الانحسار على قدر نموّ «أهمّيته الكمّيّة». فكلّ تكرار حرفي هو من قبيل النتفة، ولا يمكن أن يمتدّ إلى «النصّ في كلّيته» في غير ما تخوّن يعتريه. وأداة القياس في هذا واحدة لا ثاني لها،

هـي درجة الـدقّة فيه. وعلى هـذا النحـو تشكّلت صورة التكرار «المطلق» ويتمثّل في «إعادة إنتاج نصّاني» للعناصر المستعارة.

هـذا الافتتـان بالمماثل، حكمَ البـحث الـدؤوبَ على نصّ، يجلو «وفاءً مطلقاً» لنموذجه، إلاّ أنّ المعجزة لم تتحقّق البتة؛ وظلّ الخطاب التحليلي يروي غليله بالسراب المتتابع. ويمكن أن نذكر بشأن إعادة استعمال بورخيص الإنجيل وقصّة «لجريم» أعمـال «روبـو» و«بوريلو». فقد لاحظ لافـون هـزالـة النتـائج. فهي تختزل الدرس في بعض الأصداء، وتوارد الخواطر، أو وقع الحافر على الحافر؛ ولا يعدو الأثر فيها تراشح نصوص لا يرقى البتّة إلى «إعادة إنتاج النصوص». ولذلك فإنّ «لافون»، في معرض ما وجّه من نقد إلى أرباب المعاجم، في نزوعهم إلى اصطلاحات تقريبية، تكشف قصورهم عن الظفر بتكرار حرفي؛ انتهى إلى التساؤل عن جدوى هذا التفكيك والتشريح ونجاعته. ذلك أنّ أعمال «بورخيص» لن «تصمد» طويلاً، ولن تلبث، طال الزمان أو قصر، أن تخيّب الآمال. عندها يصطدم العاكف على التأويل بهذا السؤال الدرامي: «هل ينبغي الانصراف نهائياً عن طلب نصّ لبورخيص يكون في كلّيته إعادة كتابة حرفية لنصّ مرشح؟» (نفسه، ص 122). هذا التسليم عسير، ذلك أنّ المؤلّف وقد تصوّره، أخذ في استعراض فرضيات هي أبعد ما يكون عن المحتمل؛ وكأنّه يستعيذ منها أو يتبرّأ. فهو لذلك يذكر «المقارنة المُغرية» الّتي عقدها «*كايوا*» بين

نصّ لبورخيص (الصبّاغ ذو القناع: حكيم ميرف، ضمن الحكايات الكونية للّؤم) وأوّل محاولة أدبية *لنابليون بونابرت* الموسومة بعنوان *القناع الرسول*)؛ إلاّ أنّ لافون، أضاف متحسّراً، أنّ *كايوا* سرعان ما بدّد هذا الحلم الجنوني الّذي كنّا سنكتشف فيه بورخيص، يعيد كتابة نابليون». وإذا ما كان قد تصوّر أنّ «الساحر المُسَوَف» يمكن أن يمثّل كتابة أخرى لنصّ إسباني من القرن الرابع عشر، يعود إلى *دون جون مانويال*، فلكي يبرهن على زيف هذه الفرضية. ومع ذلك فقد لاحظ *لافون* هذه المرّة، ما تميّزت به في نصّ بورخيص، جلّ المقاطع، من «وفاء مطلق» للنصّ المرشِح لمانويال إلاّ أن هذا الترديد ليس «حرفياً إلا على الإجمال» فقد اقترن بصنوف من التحويل (تحديث النصّ الوسيط، تكثيفه حيناً، نثره شذرات حيناً آخر). وأيّاً كان ارتيابنا في الأمر فإنّ الساحر المسوف ليس إعادة كتابة مباشرة للأثرالأوّل.

الترديد «المطلق» إذاً، و قد حُدّ على هذا النحو، لا يمكن أن يتحقّق إلاّ في صورة سرقة أو نسخ. والحقيقة أنّ خيبة ظنّ لافون، إذ أخفق في تقديم تكرار «دقيق» يتجاوز حدود المقطع، لا يخلو من مفاجأة. فقد أظهر بورخيص ذاته أنّ التكرار الحرفيّ يمكن أن يحكم قراءة جديدة تختلف كلّ الاختلاف عن الأثر المسروق. فإذا ما كان نصّ *مينار* «مماثلاً في اللفظ» لنصّ *سير فان تيس*، فإنّ «حظّه من الثراء أكبر» (1956:71) ولعلّ الاختلاف يعود إلى «اختلاف الهوية المؤلِّفة» الّتي تغيّر قراءة

الأثر: ففي حين يشهد أسلوب *سير فان تيس*، «باقتدار عفوي على اللغة الشائعة في *عصره*»، فإنّ أسلوب مينار، «متقادم، لا يخلو من بعض الأعراض» في نظر قارئ القرن العشرين. أن نعيد قراءة دون كيشوت من هذه الزاوية وبنيّة إسنادٍ جديد أو خاطئ، ذلك هو النحو في تجديد النصّ ذاته.

3.2.1 منزلة الاختلاف

إذا ما تحسّرنا على صعوبة تطويق مفهوم التكرار المطلق فإنّنا لا نلبث أن نعيب بطلان فائدته. في واقع الكتابة الثانية، كثيراً ما نلاحظ قرائن تدلّ على شحّ في ينابيع الإلهام أو انحسار في عهد من العهود. وبغية أن يكون التكرار في مأمن من الاتّهام، ينبغي أن يجري في كنف الاختلاف؛ إلاّ أن منزلة هذا الاختلاف تظلّ غامضة و كذلك شأن العلاقة الّتي تنعقد بين التكرار والاختلاف. إنّ الاختلاف إذ يُتصوّر نتاج تصرّف لطيف في التكرار، يبدو من قبيل الأ ثر والفرع الزائد الّذي يَردُ مورد الزينة والحلية ويشهد بطرافة المبدع. ولذلك فإنّ التكرار، لا يمكن أن يتجلّى في غير مستوى النتفة؛ إلاّ أن تفضحه رتابته المُملّة أو ما يعتري الخطاب منه من دواعي الخوف على سلطته. وسواء تعلّق الأمر بالصورة البلاغية الّتي شاع تعيينها تحت هذه التسمية، أو بظواهر الترديد النصّاني الواسعة والمُشاهَدة في آثار الكتّاب المختلفين أو الكاتب الواحد؛ فإنّ التحفّظ إزاءها يبدو سائداً.

2. التكرار مبدأ في الإنتاج الأدبي

1.2 في مسألة الإنتاج

إنّ التكرار، وإن كان لا يعدو أن يكون عنصرا كغيره من عناصر إنتاج الخطاب؛ فإنّه قد حظي، عند بعض البلاغيين والكتّاب و الفلاسفة، بمنزلة سنيّة لما توسّموا فيه من طاقة خاصة. ولهذا السبب نفضّل أن نصون هذه العبارة الدّالة على النوع من استعمال أقلّ منه صرامة، نعني «التناص» وأكثر تأهّلاً – بدعوى حياديتها الظاهرة – إلى استقبال ما أسند لها مختلف مُروجِيها من الدلالات.

وإذا ما كانت هذه الدراسة تحصر منذ البداية مجال البحث في تحليل تجلّيات التكرار في المدوّنة الأدبية، فإنّنا لا نريد أن نقيم مع ذلك التكرار مقام حجر الزاوية في النصّ الأدبي وركن التعرّف على أدبيته. ثمّ إنّ هذه الظاهرة واسعة الانتشار في الإنتاج غير الأدبي (نعني الإنتاج الصحافي والإشهاري والتعليمي...) ولا يمكن أن يُعتدّ بها خصيصة مميّزة لصنف خطاب فيه. بيد أنّ وظائف التكرار وآثاره تختلف ضرورة وتتنوّع بتنوّع سياقات الاستعمال. هل يُمثل الأدب شكلاً خاصا منه؟ وما هي الوظيفة التي ينهض بها التوسّل الكثيف بالترديد النصّاني؟

لا نعتزم الدخول في جزئيات المعارك التي أثارتها منذ

عشرين سنة مفاهيم مثل «النص» و«الأدب» أو التحديد المشكلي «للأدبي» و«غير الأدبي» باعتبار أنّ النصوص التي ستخضع للتحليل، قلّما وقع التشكيك في أدبيتها. بيد أنّه يمكننا أن نمهّد، بعرض بعض الاعتبارات المتّصلة بتمثّل الأدب على أنّه «إنتاج».

ولسنا نروم أن نعيد كتابة تاريخ هذا المفهوم إلاّ أنّ العبارة، لاقترانها بمعان مصاحبة لازمة، حقيقة، بأن يقع توضيح استعمالها بعض التوضيح.

عرف تطوّر هذا المفهوم وتبلوره النظري والمنهجي مرحلتين. كانت مجموعة لاف (جبهة اليسار الفنّي) هي الّتي تصوّرته في العشرينات، إلاّ أنّ مفهوم «الإنتاج الأدبي» مدين في مكتسباته النظرية إلى الشكلانيين الروس، نعني تركيزهم على «اشتغال» الأثر؛ وتقديمهم الكتابةَ، على أنّها «صناعة» تتّجه إلى «المادة اللفظية» (أبنية اللغة الصوتية والنحوية والمعجمية – الدلالية)، وإدراجَ مفاهيم «الإجراء» و«الفن» و«البناء». وقد رأت جماعة لاف في هذا أدوات صالحة لنقد إيديولوجيا «الإبداع» باعتباره يفصح عن عبقرية ملازمة للمؤلّف. بيد أنّ أفراد هذه المجموعة، وجّهوا نقدهم للشكلانيين، لعزوفهم عن مواصلة الجهد في المقارنة بين الإنتاج الأدبي وصنوف الإنتاج الأخرى.

إذا ما كانت النظريات الشكلانية، قد أسهمت في وضع حدّ جديد لمنزلة الكاتب، وجوّزت إمكانية مقاربة أخرى للأثر –

وإن كان المقصد المرجعي فيها نسبيً – فإّنها قد تدبّرت النص، باعتباره نتاجاً مكتملاً في غير ما ارتياب في انغلاقه أو في الكونية المجرّدة لمتقبله. وفي مرحلة ما بعد البنيوية، أي منذ الستّينات، توجّه النقد إلى التوغّل في هذين المسلكين. ونحن في ذلك، مدينون إلى كريستيفا كلّ الدّيْن، في الترسانة المفهومية الّتي طوّرتها لهذا الغرض. ولّما كنّا سنعود إلى المسألة بالتفصيل فلنكتف الآن بالتذكير بما يتصل بتقديم النصّ على أنّه نتاج تفاعل المؤلف والقارئ، وأنّه تحويل لنصّ أو لبعض النصوص.

إنّ حدّ النصّ بكونه «فعل إنتاج» (1969: 208-245) يفضي إلى القول بالصيرورة والحدثان، حيث كان البنيويون يرون شيئاً مغلقاً ونتيجة وأثراً. في هذا «العمل»، يكون القارئ مدعوّاً إلى دور نشيط: فالتواصل بين المؤلّف والقارئ ليس هبة ينعم بها الأوّل على الثاني، وليس مجرّد فكّ لرموز يُختزل فيه عمل القارئ في تقبّل معنى أو معانيَ «ذاتِ وجود موضوعي». إنّ نشاط القارئ بهذا المعنى ينحصر في التعرّف على رسالة عارية من كلّ لبس (واع أو غير واع)، وتكون تأويلاتها المقبولة معدودة. وهذا يفترض – كما قال *أريفي* – (1978) أن يحدث التواصل حدوثاً مثالياً في غير ما عراقيل أو إتلاف إعلامي. أمّا إذا ما أُسندت إلى النصّ، خلافاً لما سبق، عديد المعاني «تعابثاً وتلاعباً»، فإنّ القارئ يسهم في إنتاجه، وتتطوّر لذلك منزلته. ولّما كنّا نعتدّ بالتكرار «مبدأ إنتاج أدبيّ» فمن الضروريّ التساؤل في ظروف تقبّله وصيغ قراءته.

ثمّ إنّ مفهوم الإنتاجية مرتبط، فضلاً عن ذلك، بمفهوم «التدلال». وقد أمكن بفضله لكريستيفا، وهي تقتفي آثار *بينفينيست ولاكان*، أن تطوّر تصوّرها للنّص باعتباره «موضوعاً ديناميكيا»، سليل عمل «اختلاف وتراكم وتفاوض»، لا ينقطع البتّة. هذا العمل الّذي يحدث في اللغة، دعا *كريستيفا* إلى الإقرار به في النصّ (1969:9). ذلك أنّ النصّ يحدث بفضل سلسلة من عمليات التحويل («التشرّب» – «التلاحق» – «التشظّي») التي تخضع لها مجموعة من النصوص، وعلى إثر هذه العمليات ينبني النصّ. هذه العملية سمّتها *كريستيفا* «باراجرامية»، قياسا على «البراجرام» عند *سوسور* وهي عملية تقيم بين النصوص علاقة «نفي» وقدّمت نماذج منها استعارتها من «*لوتريامون*» (1969:256) فهي ترى أنّ أنماط النفي ثلاثة: «تام» و«جزئي» و«تناظري»، تصل نتفاً من الأشعار إلى نصوص، مُصرّح بها أو تكاد، «*لباسكال*» و«*لاي روشوفوكولد*». أمّا النفي التّام فمثاله: «تنفلت الفكرة منّي أحياناً وأنا أكتبها بيد أنّ هذا يذكّرني بضعفي الّذي أنساه كلّ ساعة وإنّ هذا لَيعلّمني ضعفي المنسي لأنّي لا أنزع إلاّ إلى معرفة خواء النفس». (لاي روشوفوكولد).

«عندما أكتب لا تنفلت الفكرة منّي. هذا العمل يذكّرني قوتي الّتي أنساها كلّ ساعة فأتعلّم على قدر ما أعقل من فِكري لأنّي لا أنزع إلاّ إلى معرفة ما بين النفس والعدم من تناقض».

(لوترييامون). وأمّا النفي التناظري فمثاله. «إنّها لأَمارة على قلّة صداقتنا أن لا ننتبه إلى فتورها عند الأحباب». (لاي روشو فو كولد) «إنّها لأمارة صداقة أن ننتبه إلى تزايدها عند الأحباب» (لوترييامون) وأمّا النفي الجزئيّ فمثاله «ما أسرع ما تنقضي الأيّام سعيدة، بشرط أن نتحدّث عنها» (باسكال) «ما أسرع ما تنقضي الأيّام سعيدة، بشرط أن لا نتحدّث عنها» (لوترييامون).

إنّ "هذه الحركة المعقدة، حركة تزامن النفي والتقرير «الّتي ينبني بفضلها النصّ وهو «يتشرّب ما في مجال التناص من نصوص أخرى و يهدمها في آن»؛ هي، كما تقول كريستيفا، ظاهرة مشهودة باستمرار في التاريخ الأدبي. بل إنّ التضمين الصريح يمكن أن يقترن بعمل النفي الّذي يغيّر النصّ بما يعتري الحرف، أو يحدث من تنويع في الملفوظ. هذه الملحوظة الّتي قلّما وقع التصريح بها، تسمح بتدبر مفهوم التكرار على نحو آخر في غير ما حصر له في الاستئناف الأمين للمماثل. أن نكرّر الآخر أو أن نكرّر ذواتنا – كما سنرى – لا يعني ضرورة أن نقصي التنويع.

استتباعاً لهذا التحليل صاغت كريستيفا المصادرة التالية: «إنّ بعض القوانين السّارية في اللغة غير الشعرية لا تجري في اللغة الشعرية» (1969:258). وكان المثال الأول الّذي قدّمت يتعلّق بعدم احترام قانون تماثل المثلين: «إذا ما كان تكرار الوحدة الدلالية في اللغة اليومية لا يغيّر دلالة الرسالة

وإنّما يخلّف أثراً سقيماً من قبيل الركاكة وعدم المقبولية النحوية (وهو على كلّ حال لا يحقّق زيادة في معنى الملفوظ) فإنّ الشأن فيه ليس كذلك في اللغة الشعرية. فالوحدات هنا غير متكرّرة أو لنقل بعبارة أخرى إنّ الوحدة المتكرّرة ليست هي إياها البتّة بحيث يمكننا أن نزعم أنّ الوحدة إذ تتكرّر لا تلبث أن تغدو غير ما هي. إنّ تكرار أ أ لايعادل أ» (المرجع ذاته).

هذا الوصف لاشتغال التكرار في اللغة الشعرية، ليس في مأمن من أن يثير مشاكل عديدة. فالتقسيم الثنائي الشائع للكلام إلى «عادي» و«شعري» سرعان ما يبدو مزعجاً. لذلك حاولت كريسيفا ذاتها تجنّبه: فإذا ما كانت الوحدة الدلالية المتكرّرة في الخطاب العادي، تُشحن بدلالة جديدة، ففي ذلك أمارة على ما شاب «صفاءها» من فساد إذ اشتغل الكلام العادي اشتغال الكلام الشعري. وهكذا نرى أنّ ما يطرأ على المقولات المنطقية من تصدّع ، يظلّ وقفاً على النصّ الأدبي بأثر من قوته الخارقة المتجدّدة.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ التمييز القائم بين ضربين من التكرار، يفضي إلى التساؤل عن طبيعة «ما هو قابل للتكرار». فإذا ما سلّمنا بالحدّ السريع الّذي قُدّم إلينا، فإنّ «الوحدة القابلة للتكرار» هي الّتي إذا ما تكرّرت لم تتغيّر. إنّ تكرار المتماثل إذا ما خُصّ به الكلام العادي يُسترذل بدعوى الحشو أو عدم المقبولية النحوية. وعلى عكس ذلك، فإن «غير القابل

للتكرار» هو، إذا ما تكرّر، لم يكن هو إياه. هذا الضرب من التكرار مولِّد للاختلاف وهو لا يُشاهد إلاّ في النصوص الشعرية (سواء كانت شعراً أو نثراً إذ لا فرق بينهما هنا عند كريستيفا) لأنّها تجري فيه على غير قوانين المنطق. (أي قانون تماثل المثلين والّذي نحصل بمقتضاه على أ أ = أ). فيما يتمثّل هذا التمييز الّذي تظلّ كريستيفا إزاءه ضعيفة الإفصاح؟

بقيت أخيراً – معلّقةً – مسألةُ «الأثر المعنوي» الناتج عن تكرار «غير القابل للتكرار»: ما عسى أن تكون عليه صيغه؟ فأن نميّز «تكراراً ظاهراً أ أ لا يكون موازياً لـ أ» يفترض أنّنا نستطيع أن «نقرأ في المقطع (المتكرّر) الشيء ذاته و سواه». ثمّ إنّ الصيغ التقريبية غير الدقيقة، وإن كانت تبرّرها طبيعة ظاهرة «غير قابلة للملاحظة» في المستوى الصوتي، فيما تصفها كريستيفا، لا تسمح بأن نميز في قصيدة «الشرفة»، البيت الأوّل عن ترديده في الدور الأخير.

بيد أنّه ينبغي أن نضيف، أنّ تكرار البيت، إذا ما كان يُجري تشاكلاً فونولوجيّا لأنّ سلسلة الوحدات الناجعة (باعتبارها مقاطع مجرّدة) تظلّ هي ذاتها، فإنّ التجلّي الصوتي على الحقيقة يبدو على خلاف ذلك في غاية من التنوّع: نعني الظواهر فوق المقطعية (النبر – التنغيم – المدى) جميعها قابلة للتكييف. بحيث تبدو هوية المقطع من وجهة نظر تقطيعية خارجة عن الإمكان.

أمّا الأثر المشاهد فيعود في نظر كريستيفا إلى كون «المقطع المردّد لا يبدو البتة حاملاً للدلالة ذاتها. هذه الظاهرة لئن حُدّت بكونها أثر المعنى الحاف/ المصاحب فإنّها لم توصف فيما بعد. وفي قصائد بودلير الّتي تمثّلت بها كريستيفا فإنّ تكرار البيت الأوّل، إذا ما كان يوفّر سبيلاً إلى التنويع، فإنّ عالمة اللسان لم تستخرج منه إلاّ قرينتين: الرتبة والتنقيط. وهذا يعني أنّ هذين المقياسين الشكليين وحدهما هما اللذان يجريان الاطّراد مجرًى خلافياً؛ إلاّ أنّهما وإن قُدِّمَا على أنّهما شرط لظهور المعنى الجديد، فإنّهما لا يسمحان مع ذلك بضبط القيمة فيه. ما هو إذاً هذا المضمون الحاف؟

انصرف اهتمام النقد التناصيّ انصرافاً كثيفاً إلى التفاعلات التي تحدث بين النصوص التي ينتجها كتّاب مختلفون. هذا المجال الذي وقع حدّه حدّاً مجملاً، يشمل جملة الأعمال المقلِّدة التي ينخرط بها مؤلّف في سنّة متّبعة «سواء انتسب إليها بصريح اللفظ أو عرّض بها عبر تأثّر مشوَّه، يقتضي حصافة القارئ. ويمكن أن يكون المصدر المُرشِح موضوع إحالة صريحة. أمّا التضمين الشاهد فإنّه إذ يرد مقنّعا، عارياً من كلّ تنصيص، أو عليلاً مُحَرفاً، يكون عرضة لعمل ينزع إلى محوه؛ إلاّ أنّه يفضح حضوراً غريباً يقتضي التشريح. ويمكن أن يتجاوز معرض الأثر حدود العبارة أو الجملة ويمتدّ إلى «التيمة» أو اللوحة أو المقطع السردي المعقّد. فأغاني «التروبادور»، والأساطير، والقصص الشعبي، والأدب ذو السنّة الشفوية،

جميعها تقوم على استثمار المعاني والمباني المنقولة عن السنّة؛ وترديدُها يمكن أن يكون مناسبة للاحتفاء بالسنّة وتمجيدها، أو فاعل تدهور فيها، بحسب ما يكون عليه شكل تحقّق التكرار من الاتباع أو النقل أو التصريف أو السلخ أو السرقة. ونحن نعلم أن جينيت قد فصّل القول في المسألة لذلك نحيل عليه (1982).

مثل هذه الظواهر، ليست في الأصل من مجال بحثنا. وأيّاً كان الأمر، علينا على الأقلّ، أن نحلّل كيفيات العلاقة، سواء كانت من أ إلى ب (المؤلّفان مختلفان) أو من أ إلى أ (المؤلّف واحد). إلاّ أنّ ثمّة فرقاً كبيراً يظلّ قائما تحدّده هوية المؤلّف. فعلى سبيل المثال يبدو من العسير الاعتداد بالتضمين الشاهد والتضمين الذاتي على أنّهما فعلان متكافئان على الحقيقة. فإذا ما كان غياب علامتي التنصيص أو الإحالة الصريحة، يعرّض المؤلّف في الحالة الأولى إلى تهمة السرقة فإنّ القانون لا يقرّ أيّة جنحة في الحالة الثانية. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الأديب المفتتن بالتقليد الذاتي وسلخ كتابته لا يجنح إلى التكرار النصّي إلاّ بمقدار ثمّ إنّ التكرار النصّي ليس له غير دور هيّن في هذه الكتابة الثانية التي يمثّلها السلخ.

2.2 التكرار في السرد التخييلي

إنّ الدراسة القيّمة الّتي أنجزتها *مادلين فريديريك* (التكرار: دراسة لسانية وبلاغية، 1985) كانت موجّهة توجّهاً

لسانياً صرفاً، وهو ما سمح لها بأن تميّز أنماطاً مختلفة من التكرار: التكرار الشكليّ (خطاطي،صوتي، معجمي، نحوي، فوق مقطعي) والتكرار الدلالي (بالترادف أو تراكب المعنى أو استئناف التيمة) التكرار الصرفي – الدلالي (متمثّلاً في الترديد المزدوج لعنصر شكلي و مضمون دال). وقد أقصت من دراستها جملة من التوابع مثل علامة الجنس أو العدد في المركّبات الاسمية والفعلية لأنّها من مقتضيات اللغة الّتي لا ينتبه إليها المتكلّم؛ على خلاف التكرار الّذي يمكن أن يكون إرادياً ولا يحدث في غفلة عنه، أو المعطوفات والملفوظات البدلية ذات المرجع الواحد، من قبيل «أنا أعطيته لها هذا الكتاب إلى ماري». فبالرغم من كون الوحدتين (الاسم العلم والضمير العائد) تقعان في الوظيفة ذاتها، فإنّ التكرار لا يعدو أن يكون قرينة ظاهرة فيما يمثّل حالة من تفكّك الجملة. وقد تعلّق جزء من بحثها بظواهر تعرض في الكلام غير الأدبي إلاّ أنّها لا تحظى باهتمام في المصنّفات البلاغية التقليدية نعني التكرار المرَضي غير الإرادي (التكرار الآلي، التكرار القسري، التلعثم...) وهي قرائن تَرَدُّد أو انفعال عنيف إلاّ أنّها تتشكّل في ظواهر معيبة هي من قبيل الحشو والركاكة.

ثمّ إنّ الجانب الأدبي للمدوّنة قد اقتصر في جوهره على اللغة الشعرية. فقد لاحظت اللسانية في آثار *سان جون بيرس* مجالا لتجلّيات التكرار. إلاّ أنّها، وهي تقتحم الأعمال الروائية ،لاحظت أنّ للتكرار فيها أشكالاً خاصة، لم تقدّم منها إلاّ مثالاً

يتيماً، عرضته بصفة إجمالية تحت عنوان التغوير. نحن نعلم أنّ آثار هذا الضرب من التناظر الانعكاسي قد جلت الدراسات السردية أمرها. فهي على العموم، تتعلّق بكلّ استئناف لمظهر نصّي (بنية القصّ، الخيط الرئيس للأحداث، صيغة السرد المهيمنة، رؤية أحد الأطراف العاملة). ويتحقّق هذا الاستئناف عبر عنصر يدلّ عليه «بفضل تشابه يتردّد مرّة أو أكثر». وهكذا، فإنّ التغوير، يَحكُم انكفاء الأثر على ذاته، بفضل ضرب من الاستنساخ، عرض له *دالينباخ* تحليلاً في غاية من التفصيل.

وإذا ما كانت المقايسة بين التغوير والتكرار مغرية إلى حدّ كبير، فإنّها تدعو إلى التساؤل في مسوّغات تصوّر هذين الشكلين من التمثيل صنوين متعادلين. هل يجوز القول إنّ كلّ تناظر انعكاسي فعل تكرار؟ هل التكرار صورة خاصة بل استثنائية للتناظر الانعكاسي؟ هل يتوسّل التكرار في هذه الحالة بالقياس والتناظر والتشابه أم هل إنّ الحدثان فيه مغاير، لا تنحصر وظيفته - في الآثار الأدبية - في الوظيفة الانعكاسية أو ذاتية المرجع؟ سنعتمد أعمال روائيين فرنسيين من القرن العشرين نتقصّى فيها التكرار الحرفي حتّى نميزه عن فنون الازدواج الّتي تتأسّس على مجرّد التشابه، وحتّى نضبط آثار هذه المكوّنات في السرد التخييلي. وقبل كلّ شيء فإنّ نتائج التكرار جليّة في منزلة الشخوص. فأن تسند سمات غير مناسبة أو تسميات مختلفة إلى المجموعة الواحدة، أو على خلاف ذلك أن تسند السمات ذاتها والتسميات نفسها إلى

مجموعات مختلفة، يثير ضرورة مسألة تمثيل الكينونة في الرواية.

إنّ التكرار إذ يعتري بناء الرواية ومضمونها، فإنّه يخالف مبدأً أساسه أنّ كلّ رواية ينبغي أن تعرض على التتابع أحداثاً متمايزة. أمّا إذا ما تمّ الانصراف إليه انصرافاً فاحشاً وفي غير ما تبرير، فإنّه لا ينهض بالوظيفة ذاتها الّتي ينهض بها الخلط الزماني المعهود (إذ قلّما يتحقّق الاستباق أو الارتداد التراجعي في صورة ترديد نصّاني). يمكن أن يحدث هذا التكرار في مستوى السرد، عندما يقترن الترديد النصّاني بتكييف في وجهات النظر أو الأصوات الساردة، وهو تكييف يغدو معه التعرّف على هذه الأصوات عسيراً. إنّ التكرار إذاً، باعتباره قرينة تجسّم انعكاسا موضوعه الزمن والتاريخ، يثير مسألة انغلاق الرواية.

لا نزعم أنّنا نقترح جهازا نظرياً قادراً على أن يفصح عن كلّية الأشكال الّتي يتّخذها التكرار أيّا كان جنس النصّ وعصره. أمّا أن نلاحظ مختلف الوجوه في إعمال هذا الإجراء - البسيطِ في وجه - إذ ليس ثمّة أبسط من أن يكرّر المرء ذاته؛ ولكنّه أيضاً على قدر كبير من التعقيد في تحقّقه وفي آثاره؛ فذلك ما يبدو لنا كافياً. إلاّ أنّ هذا الهاجس لا يقصي إرادة التحليل الشمولي: فاختيار المدوّنة المتمَثَّل بها يجد تبريره في الرغبة في عرض أطرافها حتّى ينكشف في غاية الدقّة أثرُ

التكرار في تشكيل النصّ الأدبي. وإذا ما كانت هذه المدوّنة المعروضة للتحليل تتكوّن من نصوص لأدباء فرنسيين من القرن العشرين، فالمبرّر في ذلك إنّما هو البحث عن التجانس لا غير وليس من الضروري أن نستنتج أنّ التكرار صورة آسرة مطّردة عند أدباء ما بعد 1914. ذهبت *مارجريت دوراس* أنّ الحدث الأكبر في القرن العشرين إنّما هو «الهولوكوست» وزعمت أنّ الكتابة بعد «أوشويتز» يستحيل أن تكون مماثلة لما كان من قبل. هذا الاعتراف يسمح، دونما شكّ، بتأويل الاستعمال الانفعالي الرّاجع للتكرار الّذي تجلّى في أعمالها: (اجترار، مقاومة النسيان، محاولة تمثّل ما لا يُتمثّل) إلاّ أنّه من التعسّف أن نتوسّل به حجّة لتبرير اختيار المدونة، وأن نزعم أنّ التكرار خصيصة عصر أو جنس أدبي بعينه.

أمّا مقاييس انتخاب النصوص المدروسة فإنّها، على خلاف ذلك، تسمح بحدّ بعض النقاط المشتركة. هذه المقاييس هي ذاتها الّتي اختارتها *مادلين فريديريك* وهي تسمح، كما قد رأينا، برسم حدود ظاهرة التكرار. وهي، في هذه الأعمال الأدبية الخاضعة للتحليل، ظاهرة إرادية واعية. وإذا ما كانت العلّة في النزوع إليها غامضة لدى المؤلّف ذاته، فإنّ استثمارها المتّسق، يلابسه اقتضاء معيّن غير عار من الاستفزاز. وفي زمرة المؤلّفين الذين يناصرون بصراحة هذه الممارسة نجد طبعاً *دوراس وروب جرييه* ولكنّنا نجد أيضا *كينو وسيمون ولايريس وبيكيت وبوتور* وبدرجة أقلّ *بيراك وأوليا*. وهذا يعني، أنّ الولع

بالتكرار النصي لا يميّز، كما نرى، ممثّلي الرواية الجديدة. وإذا ما كان «دالنباخ» قد لاحظ، في عمله عن رواية التناظر الانعكاسي، العزوف النسبي عن التغوير، والانصرافَ إلى التكرار أكثر فأكثر في ما هو مشاهد من «الرواية الجديدة *الجديدة*» من *سنوات* الستينات؛ فهذا يدعو إلى أن نشمل بهذه المعاينة إنتاجا أوسع.

ليس التكرار في هذه الآثار مجرّد ظاهرة خارجية وإنّما هو ما يسمح باختبار مكوّناتها وهي تُصرَّف تصريفاً غير معهود ومتناقضاً أحياناً. وهكذا يجد القارئ نفسه مدعوّاً، إلى أن يحدّ على نحو جديد، منزلة «الشخصية» عند *دوراس*، أو صيغ السرد عند *روب جريبا* . فعند هؤلاء الأدباء الذين مارسوا التكرار ممارسة الاجترار، ولم يتبرّموا من تحمّل تبعاته الفاضحة؛ تقترن اللذة الشاذة الّتي يحدثها التشابه البغيض بالدعوة إلى قراءة غيرية، وإلى إعادة القراءة الاختلافية. ثمّ إنّ هذه الممارسة الآسرة تبلور، في غير ما تهيّب المعايب، تماماً كما هو شأن جسم مريض، ضرباً من تعدّد الأعراض، لا نظفر بخيوط تعالقها أو تشابكها؛ لاسيما إذا كان التكرار متقطّعاً محدود الانتشار خطّيا.

2.2 التكرار في الزمن

رأينا أنّ التكرار يطرح لغز المرّة الأولى. فأن نزعم أنّ

التكرار بدأ «في المرّة الأولى» هو أن نحدّ التكرار بأنّه هو ذاته الأصل. وفي معرض التعليق على تحليل *فرويد* لآليات الذاكرة وجعله فعل التراكب صيغة تكوّن الجهاز النفسي، ذهب *ديريدا* إلى أنّ النصّ غير الواعي «هو نسيج آثار صافية من الاختلافات يأتلف فيها المعنى إلى القوة، نصّ غير ذي ظرف وإنّما هو جماع أرشيف دائم النقلة» (1967:314).

وبغية الإفصاح عن هذا الحدثان، نحن مدعوون إلى أن نفترض تشكّلا للزمن، لا يعقد بين الماضي والحاضر والمستقبل، علاقة تتابع صرف. لذلك اقترح ديريدا أن يسمّي «كتابة – جامعة، أو أثراً – جامعاً أو اختلافاً ذلك *الحاضر* الذي يُتصوّر على أنّه صفوة الآثار والسمات المتشرّبة المتسرّبة» (1972:14) ويمكن أن نحتفظ بهذا الحدّ حتّى نتدبّر في ضوئه الإنتاج الأدبي المنذور للتكرار، والذي ما قام إلاّ من أجله. إنّ اشتغال التكرار يجلو تمثّلاً خاصاً للزمن لا يعدم تأثيراً على حركة الدلالة ذاتها.

أمّا ريكور فقد اعتبر وهو يتعقّب فلسفة هيجل في الزمن أنّها «فلسفة تطمس مشكلة علاقة الماضي التاريخي بالحاضر أكثر ممّا تحلّه». (الزمان والرواية، ج 3، ص 1985:292) فهو يرى أنّ إحلال الماضي في الحاضر، نائباً عنه، والآخر في الذات، لا يمكن أن يفضي إلاّ إلى «الانتصار النهائي *للهو هو*». فهو لذلك يقابل التوسّط *الهيجيلي* بتوسّط منقوص غير مكتمل

يتوسّل في وصفه باستعارة «البرهنة المشجّرَة»، حيث لاينفكّ الاختلاف يسود الهوية؛ أو استعارة بنية تراكب الأوراق الّتي تجعل ترديد الماضي في منأى عن الخطّية الزمنية.

وعلى غرار ريكور لجأ *إيتالو كلفانو* إلى صورة التفريع النباتي ليقبض على «سرّ الديمومة» فلاحظ، وهو يتأمّل المباني القائمةِ رسومُها منذ قرون بكيوتو، أنّ قدامة أجزائها، تجلو للعيان شيخوختها الكلّية. فالذي يستمرّ إنّما هو «الشكل المثالي للمبنى» «مدى الزمن المتّصل الفريد الّذي لا ينتهي» أي ما هو في حاجة إلى نقيضه حتّى يستمرّ. إنّ معبد كيوتو باق في المسالك الجارية لهدم عناصر فانية وترميمها وكذلك شأن الشجرة؛ فإنّها إذ تكرّر رسالتها عديد المرّات، فهي تفرض «بنيتها الجوهرية» وتوَرّثها. وهكذا يبدو التكرار شرطاً لصيرورة الشكل وبثّه.

«لا تملك الواقعة أن تحدث فحسب وإنّما هي قادرة على أن تجدّد حدوثها وتكرّر ذاتها: الشمس تشرق كلّ يوم». قادت هذه الملاحظة جينيت إلى تحليل الأشكال التي يمكن أن يتّخذها التكرار في نصّ سردي. لن نبحث هنا فيما الذي في طبيعته أن يتكرّر: الأحداث أم الوقائع؟ فقد أظهر جينيت أنّ هذا التمييز غير مجد لأنّ التكرار عنده لا يعدو أن يكون «نتاج الفكر، يجرّد كلّ متكرّر ممّا ينتمي له بالأصالة ولا يبقي منه إلاّ ما هو في عداد المشترك الجامع للقسم» (1972:145). وهكذا فإنّه يدعونا

إلى أن نعتبر «*الهو هو* أي التكرار» وقائع مجرّدة «فالأحداث المتماثلة لم تُعتبر كذلك إلاّ لأنّها معدودة من حيث تماثلها».

ونظير ذلك فإنّ ملفوظاً سردياً يمكن أن يُعاد إنتاجه وتكراره عديد المرّات في النصّ الواحد: «لا شيء يمنعني من القول: جاء بيار مساء أمس، جاء بيار مساء أمس، جاء بيار مساء أمس».وقد لاحظ جينات أنّ *هذه* المتواترات ليست من واحدة منها مماثلة للأخرى. فهي تختلف مادياً (من حيث الصوت والخطّ) ومعنوياً لمجرّد «ما يترتّب عن التتابع وهيئة الحضور من تنويع يوزّعها إلى أوّل وتابع وأخير».

بين تكرار «الأحداث المسرودة في التاريخ» وتكرار «الملفوظات السردية في الرواية» يقوم نظام من العلاقات ردّه جينيت إلى أنماط أربعة: أن تروي مرّة ما حدث مرّة (الرواية المفردة) – أن تروي عديد المرّات ما حدث عديد المرّات (الرواية الترجيعية) – أن تروي عديد المرّات ما حدث مرّة (الرواية التكرارية) – أن تروي مرّة ما حدث عديد المرّات (الرواية الاختزالية). ضمن هذه الأنماط ثمّة النمط الترجيعي والنمط التكراري هما اللذان يحكمان التكرار النصّاني. ما هي إذاً المكتسبات الملموسة لهذه المقولات الافتراضية؟ لأوّل مرة لم يقدّم جيينيت مثالاً واكتفى بملاحظة ما يجد من الافتتان بالنمط المفرد، لأنّ التكرار السردي فيه، يناسب «تكراراً في التاريخ» (نفسه). أمّا النمط الثاني فقد لاحظ أنّ النصوص

الحديثة تستعمل أحياناً تنويعات أسلوبية (تنويع وجهة النظر في الصخب والفزع) أو اطّراد التكرار الحرفي (ترديد فصول من الغيرة). إنّ الخصائص المميزّة التي وضعها جينيت ناجعة إلاّ أنّها تنفتح على سلسلة من التساؤلات: فيما يتمثّل التكرار في التاريخ؟ كيف تجلو المتكرّرات الحرفية تعاود الأحداث المسرودة؟ ما هو دور التكرار النصّاني الذي لا يناسب تعاود حدث أو تكييفا لوجهة نظر أو صوت؟ أيّ تمثيلات للتاريخ تقحم هذه الأنماط من التكرار في مسالك اللغة؟ سنفرد القسم الأخير من هذه الدراسة إلى هذه التساؤلات.



سميولوجيا الأدب(*)

تأليف: جان ييف تادييه(**)

ترجمة سعيد بو عيطة

إن السميوطيقا (أو السميولوجيا) هي العلم الذي يهتم بالعلامات. حين بلور سوسير/ F. de. Saussue نظريته

*) النص عن:

Jean-yves tadié, sémiotique de la littérature,(in), la critique littéraire au xxe siècle,, 2éme éd, belfond, 1997, paris, P: de: 209 à 229.

**) جان ييف تادييه، من أهم النقاد في فرنسا. ولد عام 1936. يعمل أستاذاً بجامعة السوربون. أغلب أعماله تهتم بأعمال مارسيل بروست M. Proust وحول جمالية الأجناس. من أهم أعماله النقدية: بروست والرواية، القصة الشعرية، الرواية والمغامرات.

اللسانية، افترض بأنها ستندرج ضمن نظرية شاملة. تتجلى في السميولوجيا (انظر: السميولوجيا والتأويل – ضمن نظرية الأدب kibédivarga –). ومن جهة أخرى، شكل الفيلسوف شارل بيرس/ ch. S. Perice (1839-1914) مصدراً آخر للسميولوجيا. على الرغم من كونه لم يعرف في فرنسا إلا في حقبة متأخرة.

في – المعجم الموسوعي لعلوم اللغة –، حدد كل من ديكرو/ Ducort وتودروف/ Tordorov مصدراً فلسفياً آخر. يتجلى في كتاب – فلسفة الأشكال الرمزية – لكاسيرر/ Cassirer، ومصدراً منطقياً يرتبط بكل من فريج/ Frege، راسل/ Russel، كرناب/ Carnape وشارل موريس/ Ch. mouris (الذي يميز بين Designatum وdenatum) الأول عبارة عن قسم من المواضيع. أما الثاني فعنصر من هذا القسم. كما ميز بين الجوانب التالية للعلامة: السميولوجي، التركيبي، البرغماتي. يشير الأول إلى العلاقة بين العلامة le designatum أو le denotatum. أما الثالث، فيشير إلى العلاقة بين العلامة ومستعمليها.

عمل السميولوجي السوفياتي يوري لوتمان/ iouri lotman على تحديد اللغة. فكل لغة تتميز بواسطة علامات معينة. إنها عبارة عن نسق سميولوجي. إن العلامات التي تتبني عليها لغة معينة من أجل تحقيق الوظيفة التواصلية، تشكل موضوع السميولوجيا. إذ يتم تحديد العلاقة بين العلامة

والموضوع الذي تتوب على ترابطات العلامات. كما ميز لوتمان - كذلك - بين العلامات المرتبطة (الكلمة، الضوء الأحمر - مثلاً -). والعلامات المجازية أو الأيقونية/ icônique. تفترض هذه الأخيرة بأن يكون للدلالة تعبير واحد: الرسم، إلخ.. خلال التاريخ البشري البعيد، نجد نوعين من العلامات الثقافية المستقلة والمتساوية في الوقت نفسه: الكلمة، الرسم، إلخ... ترتبط الأولى بالفنون اللفظية والثانية بالفنون المجازية. لكنهما يرتبطان - معاً - بالعلامات. وقابلاً للتأويل: يخلق الشعر والنثر الأدبي، بصورة لفظية ذات طابع أيقوني.

إن نص الشاعر عبارة عن علامة مجازية. لكن الرسم يفرض الحكي. (يوري لوتمان، الجمالية وسميائية السينما، 1973 الترجمة الفرنسية عن المنشورات الإجمالية، 1977). وأخيراً عمل على المقارنة مع أنساق العلامات الأخرى. لكن اللغة الأدبية والفنية، لا تؤدي إلى نفس العلاقة بين العلامات ومحتواها. «اللغة - هنا - عبارة عن مضمون. لأنها تصبح - أحياناً - موضوع الرسالة/ Message. إن هذه التعريفات، تقود إلى تناول مدرسة باريس للسميولوجيا. تهدف إلى بناء نظرية عامة لأنساق الدلالة المرتبطة بكل من: جريماس/ Grimas، أريفي/ Arrivé، كوكي/ coquet، كورتيس/ courtés (السميولوجيا، مدرسة باريس، هاشيت 1982، سميولوجيا المعجم الاستدلالي/ Dictionnaire Raisonné نظرية اللغة لجريماس وكورتيس، هاشيت 1979).

في إيطاليا، عمل إمبرطو إيكو/ umberto eco، على تطوير نظريات أقل اختلافاً (البنية الغائبة 1968، الترجمة الفرنسية 1972، نظرية السميوطيقا/ Atheory of Semiotics 1976).

إن السميولوجيا الأدبية، أو علم علامات اللغة الأدبية، تتقاطع مع حقل مناهج أخرى، أنظمة أخرى، تتناول – كذلك – علامات – اللسانيات التي تتضمنها وتتفرع عنها. كالسوسيولوجيا في إطار الممارسة والتطبيق. سنعمل على تتبع تطور السميولوجيا الأدبية ضمن تدرج تاريخي. رولان بارط/ R. Barthes، أمبرطو إيكو/ U. ECO، جريماس/ A. J. Greimas. فقد تم تحديد مؤشرات عدة. وفي الوقت نفسه، فإن أغلب هذه الأعمال، تقدم بنوع من الارتباط المزدوج: السميولوجيا والشعرية التي تتداخل عند تحليل السرد.

هذه الظاهرة الدائرية، تعلن على أن السميولوجيا، تتضمن اللسانيات. لكن قد نعتبر (– كما يذهب رولان بارط في كتابه – عناصر السميولوجيا –) بأن السميولوجيا عبارة عن فرع من اللسانيات. كما يتضمن – معجم السميولوجيا – لجريماس وكورتيس، تحليلاً للسرد. وقد عمل أمبرطو إيكو/ U. Eco – كذلك – على تحليل رواية إيان فلايمن/ IAN Fleming (ضمن: اتصالات/ commuincations - 8 – 1966). حيث طبق المنهجين معاً.

أمبرطو إيكو/ Umberto Eco:

يعد كتابه – العمل المفتوح/ œuvre ouverte – (1962، الترجمة الفرنسية ساي 1965). من أهم المحاولات الهامة لهذا العالم والكتاب الإيطالي. يقوم هذا الكتاب على تحليل العمل الفني عامة: الأدب، الفن البلاستيكي أو الموسيقي. باعتبارها نسقاً من العلامات مترجمة بشكل غير محدد (كل عمل فني عبارة عن شكل كامل ومغلق في حالة اكتماله العضوي والمعياري. مغلق – على الأقل – حين يكون التأويل بطرق مختلفة بدون خلخلة وحدته غير القابلة للتجزيء. تؤول من خلالها الكتابة (الشعر والفنون المجازية) التي سماها أورباش/ Auerbach في محاكاة/ mimésis تبعاً لأربعة معاني مختلفة: حرفي، استعاري، أخلاقي، تماثلي. لكن قواعد التأويل هاته، كانت مبنية من قبل. ومحافظة على المعنى نفسه. لكنه مواز لعالم منظم ومرتب انطلاقاً من عقل مبدع. لكن العمل الفني الحديث (عكس ذلك). يحتوي على منظورات مختلفة ومتعددة. خاصة تلك التجارب التي تسترجع رؤى جد مختلفة ومتباينة للعالم، ابتداء من العصر الباروكي/ Baroque. فملارميه/ Mlalarmé، لا يبحث عن التأويل الوحيد. عمل كافكا/ Kafka على بناء عمل مفتوح. فكانت المعاني عنده بارزة ومتعددة. لا تستند إلى أي نظام للعالم: التأويلات الوجودية، اللاهوتية، السريرية، النفسية للرموز الكفكاوية، لا تعرقل أي جزء من

إمكانات العمل. لأنها بروز لانهائي. ومفتوح لكونه غامضاً. إن العمل المعاصر، يرتبط بعالم من القوانين العالمية. يكون عالماً خاصاً لمراكز التوجيه، يخضع لسؤال سرمدي من القيم والتقنيات. جويس/ Joyce، بريشت/ Brecht. عند هذا الأخير، يفتح العمل صراعاً يعمل على إبراز التمكن من وعي عام.

ثمة مقولة أخرى للعمل. حيث يساعد القارئ على بناء العمل: موسيقى قبل سلسلية Post-séruelle، منقولات كالدر/ Calder، الفن الحركي، الرسم الصناعي، هندسة منقولة، كتاب ملارميه/ Mallarmé الذي لا يبيد أو لا ينتهي. يتكون من أوراق متحركة. لكينو/ de queneau. يستنتج من خلال هذه التحليلات، بأن الأشكال الأدبية ليست للمعرفة. لكن تمكن من التحكم فيما هو واقعي. لكن استناداً إلى المحمولات المنطقية. إن وظيفة الفن، لا تنحصر في التعريف بالعالم. لكن يحاول إنتاج نواقص العالم. حيث ينتج أشكالاً مستقلة تضاف إلى الأشكال الموجودة. إن العمل الفني ليس سوى مجاز إبستمولوجي، صورة، علامة سرفة معينة. فبنية كل حقبة ولكل شكل فني، تعود إلى الطريقة التي يرى من خلالها العلم والثقافة المعاصرة.

(تيمة عمل الفيلسوف ميشال سيري/ M. Serres على الأخذ بها في: Feux et signaux de brume: لزولا/ Zola) غير المحدد، المتقطع يرتبط بتيمات المنطق والفيزياء المعاصرة.

بمعنى أن الكاتب يمنح للمؤول العمل قصد إنهائه. لكن يبقى على الكاتب اقتراح إمكانيات عقلية موجهة ومحددة بواسطة مجموعة التزامات. هذا الانفتاح، يعمل على بناء نمط جديد من العلاقات بين الفنان والجمهور عن طريق استعمال إدراك جمالي جديد.

لقد قام بذلك رولان بارط/ R. Barthes في كتابه – عناصر السميولوجيا/ éléments de sémiologie . في حين عمل إيكو/ ECO، في – اللغة الشرعية/ Langage poétrique – على تحليل مفاهيم المرجع، الاقتراحات (أو المفاهيم). مبيناً بأن الشعر عبارة عن استعمال انفعالي للمراجع... والاستعمال المرجعي للانفعالات.

نلتقي – هنا – بنظرية العلامة التي تغتني بوساطة المعنى الجديد (المحاكاة الجديدة). كما هو الشأن عند جاكبسون Jakobson حيث غموض المرجع في النص الشعري. والانفتاح الجديد للعمل المعاصر. عكس ما نجده من محدودية في العمل الكلاسيكي الذي يحدد انطلاقاً من تدريج الخبر.

إن السميولوجيا – بهذا المعنى – تقترب من نظرية الخبر. لكن الخبر الفني يرتبط بنوع من نمط السلبية في النظام العادي والمتوقع. ويجب ملاءمة الانفتاح مع حدود التأويل. بالنسبة لنا تبقى المسألة مرتبطة بجدلية بين الشكل و – الانفتاح – بين التعدد القطبي الحر ومداومة العمل على

تنوع القراءة الممكنين. هذه الإمكانية، تتحصر في حقل المتلقي/ المستهلك. هذا الأخير يعرف بدوره متعة مفتوحة للعمل الفني الذي يرفض المجهود السيكولوجي. فثمة فقط سيكولوجية أكثر ارتباطاً (تطلباً) بتكوين الأشكال وبنيتها الموضوعية. تساعد على فهم انفتاح الأعمال المعاصرة والانتظار غير المتوقع. إن للفن الحديث وظيفة تربوية. بيداغوجية. لكونه يحطم الأشكال القديمة، البنيات المكتسبة، ويفتح الطريق للحرية. هكذا فالعمل المفتوح، يمدنا بنموذج افتراضي لتحليل العلامات الأدبية والفنية المعاصرة. إن للعمل الكلاسيكي نفسه، نوعاً من الانفتاح لكنه أكثر تحديداً. عمل إيكو/ ECO – كذلك – على تطوير مجموعة من المبادئ في أعماله اللاحقة. مثال: البنية الغائبة/ structure Absente (1968، الترجمة الفرنسية 1975). وفي مقالته – جيمس بوند/ James bond السردي – (تواصلات – 8 – 1966).

رولان بارط/ R. Bathes (1915-1980):

خلال خمس وعشرين سنة، برز هذا الكتاب اللامع والمتعذر إدراكه. ارتبط اسمه في الفكر النقدي واللساني الفرنسي بكل ما هو جديد/ معاصر. إنه كما قلنا عن جان كوكتو/ Jancocteau . الذي ثبت العلم. شكل ذلك عملته الصعبة إلى حدود إلقاء درسه الافتتاحي في كوليدج دي فرانس 1977. «ليس هناك عدو يساري. يسار أدبي من طبيعة الحال». في

سنة 1964، نشر في مجلة تواصلات - عناصر السميولوجيا/ éléments de Sémiologie.

(نأخذ هنا الكلمة بالمفهوم السوسيري للسميولوجيا) إنها أولاً ترتيب واضح للتصورات التي استمدها بارط من سوسير، جاكسون، يالمسليف/ hjemslev، ومارتنيه/ A. Martinet وعلى الرغم من كونه لم يعمل على تطبيقها في الدراسة الأدبية، فإنه سيقوم بذلك في كتابه - س/ز - S/Z -. يميز باربط بين أربعة عناوين رئيسية: 1 - اللسان/ langue والكلام/ parole، الدال signigiant والمدلول/ Signidié، 3 - النسق/ Systéme والتركيب/ Syntagne، 4 - الإشارة/ Dénotation والمفهوم/ Connotation.

يبرز التقسيم الأول على شكل: الشفرة/ Code والرسالة/ Message (جاكسون). إن هذه المقولة تتلاءم مع جل الأنساق الدلالية. لكونها أساس التحليل اللساني. أما الزوج الثاني: الدال والمدلول، فيشكل حسب سوسير أهم مكون العلامة/ Signe. وقد أقحم بارط ضمنه المبدأ المحدد من طرف مارتنيه. والمتعلق بـ الترابط المزدوج. الذي يفصل بين الوحدات الدلالية (الكلمة أو الوحدة الدلالية الصغرى). كل واحدة تعطي معنى معين.

والوحدات المميزة والمختلفة (الصوت، الوحدة الصوتية الصغرى) ترتبط الدوال بمستوى التعبير والمدلولات بمستوى

المضمون. كل هذه المستويات – حسب – يالمسليف لها؛ شكل ومادة. إن شكل التعبير ينظم الدوال فيما بينها. أما مادته فترتبط بالمظاهر الانفعالية، الإيديولوجية ومعنى الدال. إن هذا الأخير، ليس سيئاً معيناً، لكنه تشخيص نفسي للأشياء، في حين تشكل الدلالة العقد الذي يجمع المدلول والدال. ويشكل العلامة.

أما الزوج الثالث، – التركيب والنسق – يوازي محوري اللغة. يتعلق الأول بالتركيب (ترابط العلامات). تكون داخل اللغة خطية ولا تنعكس. يتعلق الثاني بالترابطات التي تسمى اليوم نسقية/ Systématique. تعرف تقارباً وتشابهاً عند جاكبسون. والتي تعادل بدورها الكناية والمجاز. تلتقي عناصر الحقل الجمعي أو النموذجي. وأخيراً – الإشارة والمفهوم – يحتمل – حسب يالمسليف – أن يكون مجموع النسق: التعبير/ المحتوى المحدد سلفاً، بمثابة تعبير أو مدلول لنسق ثاني. إن الأول هو مستوى الإشارة أما الثاني فمرتبط بمستوى المفهوم. إنها أحد المتون التي تتناولها السميولوجيا من الداخل بعد أن اختارتها: عريضة، متنوعة، سانكرونية. إن هذا ما قام به بارط نفسه. حيث قام بدراسة خطاب الموضة في عمله.

– أنساق الموضة/ Systéme de la mode – 1967 –، فن التصوير، (الغرفة المضيئة 1980)، الحضارة الصينية (إمبراطورية العلامات 1970). إن الأدب في – الدرجة الصفر

للكتابة 1953 – عبارة عن نقد سوسيولوجي يتعلق بـ ماشولي/ Michelet نفسه (1954). التيماتية والبشلارية، س/ز (ساي 1970) ويقترح سميولوجية للسرد، أكملها بارط في دراسته – مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد – (اتصالات – 8 – 1966) وسنتناوله في الفصل المخصص لتحليل السرد وشعرية النثر/ la poétique de la prose في كتابه س/ز – S/Z بقي بارط وفياً للتمييز بين الإشارة والمفهوم لتحديد الدوال ضمن وحدات المتن (سرازين/ sarrasine، حكاية بالزاك/ Balzac) والكناية. إن الشفرات التي حددها بارط، توازي – كذلك – المستويات المحددة من طرف يالمسليف. لكن من غير تراتبية، مثلاً: شفرة الأفعال، شفرة التأويل (أو المتعلقة بالحقيقة)، الشفرات الثقافية، الحقل الرمزي.

ومن جهة أخرى، تجلى تصوره السميولوجي لهذه النظرية النقدية في محاولته – نقد وحقيقة – (ساي 1966). كان في الأصل عبارة عن جدال نقدي مع ريموند بيكار/ R. Picard حول راسين. لقد رفض بارط الموضوعية. وأبدل يقين اللغة بلغة ثانية. تتميز هذه الأخيرة بـ العمق، الشساعة، الرمزية بالمعنى التعددي. إذ يتعذر علينا الوصول إلى بنية عمل أو جنس أدبي بدون الاعتماد على نموذج منهجي (كالذي منحته اللسانيات). ويعود إلى خلاصة عناصره حيث يقرر بأن كل موضوعية في النقد، لا تهتم باختيار الشفرة. لكن الانسجام الذي يقوم به الجانب التطبيقي، عبارة عن نموذج مختار.

لقد أعادت حقبتنا الاكتشاف، تحت تأثير التحليل النفسي البنيوية، اللسانيات، الطبيعة الرمزية للغة. إن تعدد المعاني لا يرتبط بمسألة النسبية، لأن العمل يحتوي (في الوقت نفسه) معاني عدة ترتبط بالبنية، ولا يتعلق ذلك بعجز القارئ.

يرتبط الرمز بتعدد المعاني، فيما تعمل الفيلولوجيا على ضبط المعنى الحر في اللفظ اللساني أو السميولوجي. ويعطي لتمظهرات المعنى حالة علمية. إن العمل هو مكان التقاء خطابات مختلفة. كالذي يرتبط بـ - علم الأدب - الذي يبحث عن كل المعاني التي يكشف عنها. يرتبط - كذلك - بالنقد الأدبي الذي يهتم بأحد هذه المعاني.

يتناول - علم الأدب - تلك التنويعات المختلفة التي تحيط بها الأعمال، قصد بناء نموذج لساني تكويني. لكن الخطاب عبارة عن دراسة الوحدات الدنيا والعليا للخطاب. بعدها تلك المرتبطة بالجملة. بعمل علم الأدب على تبيان كيفية تولد المعاني. بطريقة يقبلها المنطق الرمزي للإنسان. إن النقد لا يختلف كثيراً عن النموذج السميولوجي. لكن العمل عبارة عن نسق من المعاني. هذه الأخيرة التي تبقى فارغة لأن الكلمات تعجز عن ملء ذلك. إن التعميم الإيجابي الذي يحدده النقد، يقحم كل مصطلح في مجموعة عامة من العلاقات المنبثقة من التعارض. على الرغم من أن التمييز بين - النقد - وعلم الأدب - يتميز بالهشاشة. لكونهما قد يرتبطان بمنهج واحد. المتمثل

في السميولوجيا (السيميائية). انطلاقاً من اللحظة التي يتناول فيها عملاً أو متناً معيناً. باعتباره مجموعة من الدوال/ Signifiants تخضع هذه الأخيرة لتحولات معقدة حسب تعارضات المنطق الرمزي.

أ - ج غريماس/ A. J. Greimas وبروب/ Propp:

لا يمكن أن نفهم أهمية وقيمة السميوطيقا عند غريماس إذا لم نتحدث عن مورفولوجيا الخرافة/ Morphologie du conte للسوفياتي فلاديمير بروب (1928، الترجمة الفرنسية 1970). يبدو أن بروب يقدم دراسة لأشكال الخرافة. إن العنوان - هنا - يحيل إلى الفصل المعنون بـ - تحليل السرد -. في الحقيقة فإن الهدف الأساسي لتحليله، يتكرر أكثر، يتطور ويتغير. ويعد الآن كلاسيكياً. يرتبط بترتيب الدلالات. وبهذا المعنى يعلن عن السميولوجيا. يسعى بروب إلى الكشف عن خاصيات الخرافة باعتبارها جنساً أدبياً. يبحث في الأشكال والقوانين التي تتحكم في بنيتها. لهذا يستبدل الرؤيا التكوينية بوجهة نظر بنيوية. في هذا الإطار، يقوم بروب بدراسة أربعة قوانين كبرى: الأسماء - تتغير صفات الشخصيات وليس وظائفهم.

يعبر الاسم - بدرجة أقل - عن الفعل (المنع، الاستفهام، الهروب). يحدد الوظيفة انطلاقاً من فعل الشخصية المرتبطة لوجهة نظر ذات دلالة داخل الحبكة:

- إن عدد الوظائف المتضمنة في الحكاية محددة.
- يكون توالي الوظائف دائماً متشابهاً.
- استناداً إلى بنيتها، ترتبط جل الحكايات العجيبة بنمط واحد.

أما الوظائف فمحددة في واحد وثلاثين:

1. تبدأ الخرافة من الحالة الأساسية (وصف العائلة).

2 - يتبع الانفتاح بإحدى الوظائف: الإبعاد، المنع.

3 - يخرق الممنوع.

4 - يحاول المخادع الحصول على المعلومات.

5 - يحصل على المعلومات.

6 - يحاول المخادع خيانة الضحية: الخدعة.

7 - تساق الضحية وراء الخدعة: التواطؤ.

8 - إساءة المخادع.

9. تشاع الإساءة: نتوجه إلى البطل: وساطة، تحول.

10. يقبل البطل التصرف.

11. بداية الفعل وينطلق البطل.

12. الوظيفة الأولى للمانح.

13. رد فعل البطل.

14. يعطى موضوعاً سحرياً للبطل.

15. التنقل: يصل البطل قرب موضوع البحث.

16. يدخل البطل والمخادع في صراع.

17. يمنح البطل علامة معينة.

18. يهزم المخادع.

19. يتم إصلاح ذلك السوء، النقص، الملأ.

20. عودة البطل.

21. يتبع البطل.

22. يُنقذ البطل.

23. يصل البطل إلى مكانه أو مكان آخر.

24. يتقدم بطل مزيف.

25. يقترح على البطل عملاً صعباً.

26. يقوم البطل بالعمل. ويتعرف على البطل الحقيقي.

27. معّرفة البطل.

28. يكشف البطل المزيف.

29. يمنح البطل مظهراً جديداً.

30. يعاقب البطل المزيف.

31. يتزوج البطل الحقيقي ويجلس على العرش.

توزع هذه الوظائف بين الشخصيات حسب حقل اختصاصها.

إن حقل اختصاص المخادع يتضمن الإساءة/ الشر (الوظيفة الثامنة)، الصراع مع البطل (16). حقل اختصاص المانح يتضمن إيصال الشيء السحري (12)، وضع الشيء السحري في المتناول (14). حقل اختصاص المساعد: يتضمن نقل البطل عبر الفضاء (15). إصلاح الضرر (الإساءة) (19)، المساعدة أثناء البحث (22)، القيام بالأعمال الصعبة (26)، تحويل البطل (29)، حقل اختصاص الأميرة: موضوع البحث. يتضمن طلب إنجاز العمل الصعب (25)، فرض علامة معينة (17) اكتشاف البطل المزيف (30) الزواج (31). حقل اختصاص الموكل: يتضمن، إرسال البطل (9). حقل اختصاص البطل يتضمن: الانطلاق نحو البحث (11)، التصرف تجاه شروط المانح (13). حقل اختصاص البطل المزيف: الانطلاق نحو البحث (11)، التصرف تجاه شروط المانح (13)، الادعاء الكاذب (24).

انطلاقاً من هذه الأفعال/ الوظائف وحقول الاختصاص فإن الفعل ينظم الحكاية العجيبة عن طريق الأحداث التي نعمل على تشكيلها مع نقص أو تكرار. يشكل الموضوع المتضمن داخل البنية. إن المكون نفسه، قد يشكل قاعدة المواضيع المختلفة: وحش اختطف أميرة، جن اختطف بنت فلاح أو كاهن. إن هذه الحالات متساوية من وجهة نظر بنيوية. لكن هذه الحالات تؤخذ انطلاقاً من مواضيع مختلفة.

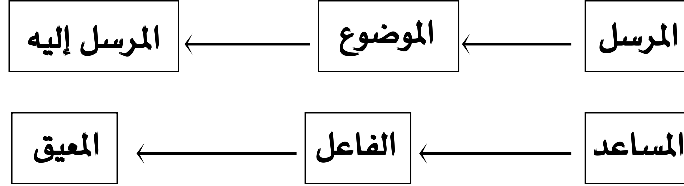
السميولوجيا – البنيوية: غريماس (1966):

لا يندرج ضمن اهتمامات هذه الدراسة، تعريف السميولوجيا، تاريخها، وظيفتها باعتبارها فرعاً من – علم – آخر. لكن تبين مدى أهميته في الدراسة الأدبية. يقترح غريماس وصفاً علمياً للدلالة. بمعنى إعطائها أصلاً ومفردات يمكن من بناء نموذج للوصف السميولوجي، بل التحليل الأسلوبي. يقحم غريماس – هنا – مفهوم العامل/ Actant. استند في ذلك تصورات بروب وتحليلات سوريو/ Souriau المتعلقة بالمسرح (مائتي ألف حالة درامية).

يقوم العامل بوظيفة تركيبية أكثر من أداء دور معين: إنه الفاعل/ le sujet يتعارض مع العوامل على شكل أزواج:

- الفاعل – الموضوع.
- المرسل – المرسل إليه.
- المساعد – المعيق.

من هذا المنطلق، جاءت البنية أو النموذج العاملي الذي يساعد على تحليل السرد الخرافي. إن بساطته تكمن في كونه يتمحور جله حول موضوع الرغبة، مستهدفة من طرف الفاعل. وتؤخذ باعتبارها موضوع تواصل بين المرسل والمرسل إليه. تتغير رغبة الفاعل حسب تدخلات المساعد والمعيق. تبين هذا النموذج كالتالي:



بعد أن أخذ الأدوار عن بروب/ propp، عمل على تحويلها إلى عوامل. عمل غريماس - على إثرها - على اختزال هذه الوظائف في عشرين وظيفة (السميولوجيا البنيوية، ص: 194). كما ميز بين مجموعتين من السرد: تتقبل الأولى هذا النظام المعمول به، فيما ترفضه الثانية. في الحالة الأولى، كان تغيير العالم على عاتق الإنسان. تمتد خطاطة السرد باعتبارها معياراً للنمط أو لوساطة معينة.

تعد هذه النظرية أكثر تعقيداً وتقنية، على الرغم مما يظهره هذا الوصف. وقد عمل غريماس على تطبيقه على عالم برنانوس/ Bernanos. متجلياً في المحاولة النقدية حول - متخيل برنانوس -. مطبقاً بذلك نقداً من الدرجة الثانية. وقد شكل خطاباً بدون نقطة انطلاقة. تجلى في التواتر الثنائي اللفظي: حياة/ Vie (V.S)، موت/ Mort (باعتبارها عاملاً) يتعارض مع لا حياة/ non vie - ولا موت/ non mort. نموذج ثاني يتجلى في تعارض - الحقيقة والكذب - الأول دلالي والثاني وظيفي. يشمل كل واحد للدلالة. مرتبط بوحدات دلالية صغرى. تعمل عى إيجاد جدلية عند برنانوس. هي عبارة عن صراع لأن الأساس يتجلى في تنظيم محتوى الدلالات. إذ يعمل

السرد على تحويل البنى الدلالية. لكونه يجري – زمنياً – كالتالي:

– ح/ V: تعريف إيجابي للحياة.

– م/ M: تعريف إيجابي للموت.

– لاج/ N.V: تعريف سلبي للموت.

– لا. م/ N.M: تعريف سلبي للحياة.

أما علامة – الكذب –، فتقودنا إلى ثلاث عمليات:

❖ نفي الحياة وإثبات لا حياة.

❖ إثبات الموت ونفي لا موت.

يقترح وجود علاقة بين لا موت + حياة إيجابية. ترتبط بعلامة – الحقيقة – التالية:

❖ نفي الموت لإثبات لا موت.

❖ إثبات الحياة لنفي لا حياة.

لنقر بوجود علاقة بين لا موت + حياة.

إن بنية المفارقة باعتبارها الأصل المتجلي في – الوجود –، هما:

البنية الجديدة المحصل عليها: – الموت – و – الحياة –. يمكن تلخيص التحليل الشكلي فيما يلي: إن الدلالة الإيديولوجية للتحول التعاقبي، يصب على التمكن من معرفة محتوى الوجود. كما يبرز في تشابك عناصره المتضارية

(الحياة، الموت). قصد تحويلها عن طريق تفجير بنية المحتوى المعطى. سواء اتجه نحو حياة مثالية أو نحو موت تام. ذلك بواسطة تحطيم هذا الفصل (الخلط الداخلي).

تشتغل سميولوجيا غريماس – أولاً – على السرد (عناصر من أجل نظرية التأويل السردي للأسطورة)، (تواصلات – 8 – موبسان، سميولوجيا النص، ساي 1976). وكذلك بالنسبة للشعر (محاولات السميولوجيا الشعرية، لاروس 1972). وكذا في مجموعة محاولات سميولوجيا/ E. Semiologique (Dusens II، ساي/ Seuil 1983).

بعد سبعة عشر عاماً يعرف تراجعاً عن طريقته وتغييرات حول الموجه الأساسي والفاعل في تطبيق سميولوجي يتجاوز الجهود الخاصة. لقد عملنا – أولاً – على تحويل تتابع الأحداث من خلال خطاطة سردية/ Schéma narratif. تقوم على مجموعة تكرارات معينة لبناء نحو معين باعتباره نموذجاً لتنظيم وتفسير هذه الانسجامات. إن هذه الأخيرة عبارة عن نماذج يتم إسقاطها على المحور التركيبي للخطاب. بعد ذلك، تم التمييز بين: الحدث، الوصف، الفعل. عن طريق العامل/ l'actant الخارجي عن الفعل المرتبط بالفاعل. إن هذا الأخير عبارة عن فاعل أو مساعد، مرسل موكل أو قضائي. يرتبط هذا – كذلك – بخطاطة بروب/ Proop. وفي الوقت نفسه، بدل الحديث عن البطل أو الخائن، نجد السرد قد عمل وضع

فاعلان في موقف مواجهة. إن العلاقات بين الفاعل والموضوع، تتكشف حسب الأنماط المعطاة.

لنعمل على بناء: سميولوجية الحدث، سميولوجية التحكم، سميولوجية الفعل - ثمة - كذلك - مقابل سميولوجية الفاعل، سميولوجية الموضوع التي تهتم بإدارة وتحول العالم. وأخيراً سميولوجيات الصيغ. تهتم بالواجبات وممنوعات المنفعلين ترتبط بالسلطة، المعرفة. إن النموذج التركيبي الأساسي، يكون - حسب غريماس - أساس كل وصف للمعنى قصد التطور والملاءمة الزمنية. لكن هذه المسألة المرتبطة بالمعاجم، البيلويوغرافيا لا تخطئ. فعمل كل مفكر لا يقوم على الاجماع ولا يرتبط بالسميولوجيا بقدر ما له محمولاً سميولوجياً.

مجموعة تيل كيل/ Telquel، كرستيفا/ J. Kristeva:

حين تأسست مجلة - تيل كيل - عام 1960، كان على رأسها - لمدة طويلة - فيليب سولرز/ ph. Sollers. بعد ذلك جاءت مراحل كل من: رولان بارط/ R. Barthes، ميشال فوكو/ M. Foucault جاك دريدا/ J. Derrida . اهتمت نظرياً وتطبيقياً باللسانيات، التحليل النفسي، أعمال ألتوسير/ Althusser وقد تزامنت أوج المجلة مع نشر نظرية المجموعة (ساي 1968). أبرزت تصوراتها الأساسية. إن أول مسألة عمل فيليب سولرز تتعلق بالنص. وقد عمل خلال هذه الحقبة على

تبيان مفهوم الكاتب والعمل. ويفضل الحديث عن الناسخ. والنص يرتبط بمحدد تاريخي ونمط الإنتاج. إن النص ملك للجميع. وفي الوقت نفسه لا يملكه أحد. إذ لا يمكنه أن يكون إنتاجاً كاملاً. إن الأدب ينتمي إلى حقبة كاملة. لكنه يترك المكان إلى – ميلاد علم – يتعلق بالكتابة. إن الكتابة النصية، هي مكان الاشتغال بين ممارسة نسخية ونظيرتها. هذه العبارة ذات البعد الماركسي، ميزت جيلاً تحدث – كذلك – عن النص. أما الكتابة، فتعمل ضد المقولات المحكومة، – لاهوتية –، المعنى، الفاعل، الحقيقة التي تمنع تعدد الأبعاد – النصوص المحدودة. كما هو شأن بارط/ Barthes وجينيت/ Genette، تمرد سولرز على البنية المتلثة. وقد استعار من ميخائيل باختين/ M. Bakhtine مفهوم التناص الذي سنتناوله مع جوليا كرستيفا (نص يدخل في علاقة مع مجموعة من النصوص الأخرى التي تعمل قراءتها في الوقت نفسه، على التشكيل، التكثيف، التحويل والعمق). ومن جهة أخرى، يترابط كل من الجنس والكتابة. الواحدة كناية عن الأخرى. وأخيراً الكتابة والثورة، يشكلان سبباً موحداً.

الواحدة تعطي للأخرى التبعية الدلالية. والتحضير باعتباره سلاح أسطورة جديدة.

ضمن – نظرية المجموعة –، قدمت جوليا كرستيفا السميولوجيا باعتبارها علم نقد أو نقد علم. فقد انطلقت من التعريف السوسيري/ Saussurienne للسميولوجيا. التحقت

جوليا كرستيفا بماركس/ Marx وألتوسير/ Althusser. وأبدلت – كما عمل ماركس ومايشري/ Macherey مفهوم الإبداع بمفهوم الإنتاج الذي يرمز إلى العمل والعلاقات الاجتماعية انطلاقاً من فرويد/ Freud وهوسرل/ Husserl – بدرجة أقل – وهيدجر/ Heideger، تحدثت كرستيفا عن الإنتاج قبل التشخيص. وتسعى إلى وضع نمذجة للممارسات الدالة انطلاقاً من نماذج خاصة ومرتبطة بإنتاج المعنى الذي يقوم ببنائها. بالنسبة للسميولوجيا، لا يوجد أدب. بل ينظر إلى النص باعتباره إنتاجاً لكتابة معينة. إنتاج يتعذر تشخيصه. في تناولها لمسألة بناء النص، عملت كرستيفا على تطبيق نموذج تحويلي على الرواية. استعارته من شومسكي/ chomsky وسامجان/ saumjan.

تفترض تساوي الدوال على الرغم من اختلاف المدلولات. تساوي المعنى بعد التحويل: مثلاً Jehan de saintré – هو أولاً ورقة، ثم فارس مشهور. هذا التحول في نظام المدلول السردي، لا يصل إلى الدال: أخلاق الكاتب ورسالة الخطاب. إن هذا ما يجعل النقد يُقر بأن توازن المعنى المرتبط بالرواية (البرنامج والمحدد). يعود إلى بداية التحولات الداخلية. والجانب الأساسي للدينامية الروائية. ليصل إلى تلك الدينامية التشخيصية التعبيرية، الأدبية. هذه الأخيرة تجاوزت مسألة إنتاج المعنى، (من إنتاج الخطاب).

هذه الثنائية المتعارضة للرواية بين الدال والمدلول، قد وجدته جوليا كرستيفا في التعارض بين الإيجابي والسلبي (حياة وموت، حب وكراهية. إلخ...) تؤخذ في إطار أطروحة متساوية الأجزاء (نعم، لا، القناع، الخيانة، إلخ...) للسعي إلى تطوير يرتبط بالمدلول). تشكل - غالباً - نوعاً من الغموض. ليصبح التحليل التحويلي، تلك المرآة العملية لهذا الخطاب. يقوم هذا التحليل السميولوجي في الآن ذاته على وصف الأعمال السابقة. ويأمل إنتاج النصوص الحديثة، ما هو - إذن - نمط النص الذي يجسده لنا تصور كرستيفا؟ في هذا الإطار، عملت كرستيفا على نشر - ثورة اللغة الشعرية، 1974 - حول ملارميه/ Mallarmé، لوتريامون lautréamant وراسل/ Roussel، لا تعبر عن ذلك بواسطة التحليل التحويلي. لكن تقترح نموذجاً سميولوجياً جديداً حيث يتعارض تخلق النص/ génotexte (مستوى إنتاج النص). وخلقة النص/ phénotexte.

إن المستوى التام للنص المرتبط بتخلق النص، يرتبط بالعوامل (التي توازي الكلمات داخل الجملة). أما على مستوى خلقة النص، فيرتبط بالتناص والمركبات السردية (عبارة عن متتالية مرتبطة بالتركيب التعبيري للرواية). يوازي مختلف الحالات السردية.

يؤخذ السرد - هنا - باعتباره جملة كبيرة، تتطور من خلالها هذه التصورات.

يحدد تحول المركبات السردية بواسطة ملحق تركيب سردي يضاف إلى العامل، ليحدث نوعين من التحولات. إما يكون العامل مؤهلاً قبل أن يبدأ الحدث (شأن النعت داخل الجملة). وكذا – الفعل – المرتبط بالسرد ويعمل على إقحام الحدث السردي. وأحياناً أخرى يعمل على عكس السرد وإعطائه دلالة تقابل (تعارض) التي كانت في البداية. ومن جهة أخرى تنعت المركب السردي البياني (المرتبط بالمكان والزمان) بنمطية السرد. والمركب السردي المصحح، حيث يبرز لفظ المرسل باعتباره موضوعاً للملفوظ، يعمل على تنظيم السرد سواء استمر أو توقف.

يعد التناص التصور المفتاح الذي (مستعار من باختين/ Bakhtine)، أقحمته جوليا كرستيفا في أعمالها، لكونها ترى بأن التحليل التحويلي ناقص (متضمنة فكرة العلامة). وكل تفرع عن ذلك، لا قيمة له سوى عبر بنية مغلقة لا تتحكم في تداخل هذه البنية في نص اجتماعي أو تاريخي. تقترح كرستيفا طريقة تحويلية مختلفة. إن مختلف أحداث بنية نصية معينة تعرف تحولات أكثر من أحداث مرتبطة بنصوص أخرى. إنه من الشفرات: السكولاستية/ Scolastique، الشعر، الأدب الشفوي، الكرنفال. مما يجعل البنية الأدبية، تتموقع داخل المجموعة الاجتماعية التي تؤخذ باعتبارها مجموعة نصية. إن التناص هو ذلك التلاقي النصي الذي يحدث داخل نص واحد. إنه مؤشر على طريقة في قراءة التاريخ، إذ يعطي المميزات الكبرى

لبنية نصية. في جوهان الصغير لسانتري، تشير جوليا كرستيفا إلى الرجوع إلى السكولاستية (التنظيم في الفصل التعليمي). من الشعر (السيدة/ la dame)، من المدينة (يصرخ التجار، نص اقتصادي لهذه الحقبة). من الكرنفال (لعب أدوار الأقنعة).

تؤخذ في إطار البنية الجديدة، هذا اللفظ المتنوع، يعرف اختلافاً على مستوى الدلالة، ليكون مجموعة متساوية الحدين. يمكن ربطها بنصوص حقبة أخرى، من أجل تشكيل - الوحدة الحوارية. تسمى هذه الأخيرة إيديولوجيم/ idéologeme تعمل وظيفته بربط بنية ملموسة (الرواية مثلاً)، بالبنى الأخرى (خطاب العلم مثلاً). في النص من خلال المجتمع أو التاريخ (باعتبارهما نصيب). إن الرمز/ Symbole عبارة عن إيديولوجيم أو ممارسة سميولوجية. يرتبط بالتكوين الأولي، يعود إلى أصل عالمي غير مقدم. إن الرمز لا يشبه الموضوع الذي يرمز إليه لكون الفضاءان: الرمز/ Symbolisé والمرموز له/ Symbolisnat مفترقين. فالفكر الأسطوري (الملحمة، الحكاية الشعبية، رقصات الحركة).

تحدد عن طريق الوحدات الرمزية المحددة بالنسبة للمرموزات العالمية. إن العلامة - كذلك - عبارة عن إيديولوجيم ثنائي وتراتبي. كما هو الشأن بالنسبة للمرموز يرتبط أفقياً بعناوين أقل اتساعاً لكن أكثر تجسيداً من الرمز بالنسبة للبعد العالمي. يصبح مواضيع (ظواهر، شخصيات)، مصطلحات

متعارضة، تؤخذ في إطار تداخل انزياحات متعددة، يتحول السرد (مثلاً) إلي اللانهائي.

لقد أخذت جوليا كرستيفا بجل هذه النظريات. وضمنته كتابها – Recherches pour une Semanalyse/ أبحاث في التحليل السميائي – (ساي 1969). ذات ثقافة وتصورات مستعارة من مجموعة أنظمة استندت إليها كرستيفا لتحديد الأمارات الكبرى للسميولوجيا الفرنسية الحديثة.

إن هذا ما انطلقت منه نظرية مجموعة تيل كيل/ telquel . وكذا تحت تأثير جان ريكارد،/ jean Richardou باعتباره منظر وممارس للرواية الجديدة تكمن أطروحته الأساسية، في العلاقات بين النص والعالم. إن الأدب – حسب ريكاردو –، لا يشكل مكوناً، صورة، تقديماً للعالم، لكن يقدم نسقاً آخر من العناصر والعلاقات. يملك فعلاً إنتاجياً ووظيفة نقدية. نميز ثلاثة اتجاهات: الخدعة الشخصية (بلزاك/ Balzac)، التشخيص الذاتي الذي يضع لبنة الرواية الجديدة، اللاتشخيص (سولرز/ Sollers، تيل كيل/ tel quel). في هذه الأخيرة، لا يصبح المدلول مرفوضاً نهائياً . لكن يضع كلمة تلو الأخرى بواسطة الكتابة. لقد توصل جان لويس بودي/ jean louis baudy إلى النتائج نفسها (من خلال المجموعة) المرتبطة بكل تصور للنص (الكتابة، الخيال، الإيديولوجيا) لأن الكتابة ليست إبداع فرد واحد منعزل. لكن التمظهرات الخاصة للكتابة

(بصفة عامة). لا يوجد كاتب. لهذا نجد هذا الرفض المتعلق بالشخص، الإنسان، الفاعل الذي ميز مرحلة من مراحل الفكر المعاصر. من لاكان/ lacan إلى بارط/ R. barthes وصولاً إلى فوكو. يحمل أكثر من حقيقة، أكثر من تشخيص. إن الكتابة لا تشخص شيئاً سوى نفسها، باعتبارها عملية هدم. إنها لا تتعلق بإبراز النتائج السلبية المفروضة لموت الرمز (من موت الفاعل). هكذا يتم تحطيم سياج (حدود) النص، المكونات، المعنى، إلخ...

إن النص المعاصر غير مقروء، ونظريات بارط/ R. barthes في هذا الإطار - جد متطورة. حجمها هام لهذه المدرسة. على الرغم من هيمنة تفكير جوليا كرستيفا. إذ تقترح نوعاً من التحليل السميولوجي/ Sémanalyse. عبارة عن سميولوجيا جديدة (تفكير يرتبط بالدال الذي ينتجه النص). بمعنى أن الإنتاج السطحي للدلالة، يقترب من التحليل النفسي ويبتعد عن السميولوجيا التقليدية. إن النص المبنين قد يتم هدمه لصالح وجود ثابت.

إن الحصيلة المؤقتة لأبحاث السميولوجيا الفرنسية قد عرفت نوعاً من التوجيه (السميولوجيا، مدرسة باريس، هاشيت، 1982). من طرف كوكي/ J. C. وأخصائيين آخرين أقرب إلى غريماس/ Greimas ميشال أريفه/ M. Arrivé. تناول السميولوجيا الأدبية بطريقة تمكننا من الوصول إلى خلاصة. حيث يكون - على الأقل - على النظام مفتوحاً. يفصل

بين نظريات تكون - أحياناً - أكثر غنى - بالنسبة للبرامج - من التطبيق. إن هذه الصراعات - حسب أريفي/ Arrivé، تدور أساساً حول تصور الأدبية/ La littératité (المقترح من طرف جاكبسون. jakbson عام 1921). السؤال الثاني يرتبط بمرجع: الموضوع الواقعي؟ التصور؟ إذا كانت طاولة معينة موجودة في الواقع، فماذا يكون موضوعها الحقيقي؟ إن هذا ما سجله لويس مران/ louis marin في عوليس/ ulysse في إيطاكة - أما السؤال الثالث، فغالباً ما تناوله رولان بارط/ R. barthes يتعلق بالمفهوم الدلالي/ connotation. هذا المعنى الثاني المقترح من طرف النص، متضمناً المعنى الأول الإشارة/ démonation.

أما السؤال الرابع، فيتعلق بالانزياح/ ECART داخل النص الأدبي بالنسبة لمعيار معين لقد طرح مسألة الأسلوبية أكثر من مرة. لأن الإقرار بذلك، يجعلنا نقترح - كما هو شأن غريماس - الأدبية/ littérarité. إيحاء سوسيوثاقاني، يتنوع حسن الزمن وفضاء الإنسان. ثمة سميولوجيا تتناول هذه المسألة (الأسئلة) آخذين بعين الاعتبار النص باعتباره تمظهرات حوارية لنسق من العلامات أو نسق من الدلالات. بمعنى نسق ذا وحدات لا تتداخل مع التي ترتبط باللسان الطبيعي. لكنها تتكون من الطبيعة نفسها. ويمكن أن توصف بواسطة إجراءات المقارنة التي ترتبط باللسانيات. أو كذلك نقول مع كوكي/ j. c. coquet بأن السميولوجي يحدد طبيعة التأطير اللساني للنص. يعمل على تحليل حالة المعنى الأولى للسان. قبل أن يعكس

لامحدودية الدلالات. تبقى دائماً ثانوية. لكن بما أن تصميم المحتوى (الحكاية المسرودة – مثلاً –) لا يوازي تصميم التعبير (يمكن أن تحكي الحكاية بطريقة مختلفة وبلغات متعددة). نفترض تماثل الأشكال بين المستويين. بمعنى أن التصميمين قد نظما بشكل متشابه. فهل يصبح كذلك على مستوى تصميم المحتوى بين الإشارة/ dénotation والمفهوم/ connotation؟

إن السميولوجيا الفرنسية عبارة عن فن معقد. يبرز – غالباً – على شكل مقولات. نسجل ذلك – خاصة – في – محاولات السميولوجيا الشعرية – التي يشرف عليها غريماس (لاروس 1972). أعمال لويس موران/ louis mouran – سميولوجيا الانفعال – (أوبير 1971)، – سميولوجيا الأمثال – لأنطوان لومبانيون (ساي) – دراسة حكاية من ألف ليلة وليلة – لأندريه ميكال (فلامريون 1977)، حيث يقوم بدراسة العجيب انطلاقاً من اسم شخصيتين أساسيتين. وكذلك بالنسبة: للفضاء، الزمن، الحدث، والخطاب. يعمل من خلالها على تبيان مقولات بروب باعتبارها الانطلاقة.

السميولوجيا السوفياتية (يوري لوتمان/ iouri lotman):

ضمن منشورات – الدراسات السميولوجية من أجل نظرية الفن –، برز كتاب – يوري لوتمان – بنية النص الفني – (الترجمة الفرنسية، غاليمار 1973). اهتم بمجالات عدة وتميز

بوضوحه. لا يعد - فقط - من أهم المؤلفات التي أنتجتها لنا السميولوجيا، بل من أهم كتب هذا العصر. انطلق لوتمان من نظرية التواصل. وقرر بأن الفن عبارة عن وسيلة للتواصل. «لغة منظمة بطريقة خاصة». إن الأعمال الفنية، تواصلات داخل اللغة. تؤخذ باعتبارها نصوصاً تنقل (توصل) خبراً فنياً خاصاً، لا يمكن فصله عن بنية النص الفنية بصفة عامة. يتعلق الأمر، بشرح كيفية أن بنية نص معين ترتبط ببنية فكرة معينة. إذ نعمل أولاً على دراسة الفن باعتباره لغة.

رجع لوتمان إلى موروث الشكلانيين الروس، لوصف الفن باعتباره نصاً داخل هذه اللغة. نربط تركيبة البنية وتركيبة الخبر: الخطاب الشعري، يمثل بنية تركيبية كبرى. ومن جهة أخرى، فإن دراسة لغة الأعمال الفنية؛ لا تعطينا فقط معياراً فردياً لعلاقة جمالية، لكنها تنتج نموذجاً لعالم في محيطه الأكثر شمولية داخل بنائه الرئيسي: مع الزمن، تصور العمل المتطور: يتصور أولاً باعتباره رسالة ثم باعتباره شكلاً.

إن العمل عبارة عن نسق من العلامات المتداخلة. تدخل في علاقة فيما بينها. إن اللغة الفنية عبارة عن - تراتبية مركبة من لغات مترابطة - بشكل يجعل كل مجموعة من القراء تعطي النص خبراً مخالفاً. في كل قراءة جديدة، نصل إلى مجموعة جديدة من المعلومات. فنظرية التواصل تقود إلى السؤال حول تعددية الشفرات الفنية: حين يعمل المانح أو المستقبل على

استعمال شفرة مشتركة أو شفرة مختلفة. في كل الحالات، فالشاعر لا يعمل على وصف فاعل ضمن مجموعة أخرى ممكنة في هذا العالم. والمرحلة التي يختارها، تصبح نموذجاً آخر للعالم يبرز هذا النموذج داخل النص. ويعرف عن طريق التعبير، البنية. يحمل تراتبية داخلية للمستويات أو النصوص الصغرى (الفونولوجيا النحوية، إلخ...).

يمنح متعة فكرية (الفهم) ومتعة أكثر طولاً. يفترض هذا نسقاً لعبياً ونسقاً منطقياً. إنه خيال، لكنه يؤدي إلى البكاء، في حين يبرز اللعب (بالنسبة للفن) بدون محتوى إن النص يصمت على مستويات عدة، ليقترح مجموعة أنساق، عليها أن تفهم أفقياً وعمودياً. هذه النظرية المرتبطة بالمبادئ المكونة للنص، هي أقرب إلى نظرية جاكبسون/ jakobson الذي يقرأ – كذلك – النص حسب المحور التركيبي والمحور النموذجي.

لقد عمل لوتمان على دراسة العلاقات بين الشعر والنثر. وحدد مسألة التكرارات والبيت، التقطيع، وبعد هذه المستويات النموذجية المحور التركيبي للبنية، ليصل أخيراً إلى بناء مكون العمل الفني اللفظي بدون الفصل الجديد في هذا الكتاب. يقترح – أولاً – إطاراً يفصل فيه بين النص الفني ولا نص/ non texte. يحدد النص وينمطه في الوقت نفسه بين موضوع غير محدد وعالم واقعي. فأنا كرنينا/ Anna Karénine، تعطي قدراً محدداً لكل امرأة وكل رجل. داخل مرحلة محددة ثم لكل

مرحلة. فالمظهر الميتولوجي للنص، يوجه العالم كله نحو مظهر أسطوري، يرتبط بحقيقة معينة يبين ذلك نهاية النص. تكون هذه الأخيرة تراجيدية. ونتحدث عن القدر المأساوي للبطولة. يتحدث الكاتب عن مأساة العالم في مجمله. وإذا كانت المرحلة النهائية هي نقطة انطلاق لسرد جديد، فإنه يؤخذ باعتباره حكاية جديدة (إنها حالة بروست على الرغم من أن لوتمان لا يذكرها). تعمل بداية النص على تشفيره لإعطاء القارئ أكبر عدد من المعلومات حول الجنس، الأسلوب، الشفرات الفنية. إن النص عبارة عن فضاء «نموذج لبنية فضاء العالم». الأعلى والأسفل: مفهوم الحدود من خلال الخرق للسياج. والانفتاح ينظم النص. إن هذا التصور الفني للفضاء، يرتبط مباشرة بتصور الموضوع، لذا فإن الحدث (باعتباره الأصغر في بناء الموضوع وتحريك الشخصيات عبر حدود الحقل الدلالي) يعمل على خرق أحد الممنوعات. إنه فعل موجود في وقت يتعذر هذا الإيجاد. إن البطل أو العالم يتحرك داخل الحقل السميولوجي الذي يحيط به، ويتجاوز الحدود ليدخل إلى حقل سميولوجي مضاد.

إن هذه الملاحظات قد تطبق على نص فني. لذا يتساءل لوتمان عن خصوصيات العالم الفني، لأنها تكون في إطار - الحضور المتزامن لمجموعة الدلالات المرتبطة بكل عنصر من الموضوع - الوجود المزدوج للتناقضات المستحيلة داخل نص

علمي «توجد الحقيقة الفنية متزامنة داخل مجموعة من الحقول السميائية». لهذا يمكن للنص - كما رأينا - أن يكون مماثلاً لجزء من العالم. وفي الوقت نفسه لكل هذا العالم. نميز إذاً بين: جمالية الهوية - وجمالية التعارض، الصورة، أو المفاجأة. لكن يتعارض كل من الكاتب والقارئ. يتمنى هذا الأخير أن يحصل على خبر (مع أقل الجهود). في وقت يعمل الكاتب على تعقيد هذه الخصائص، وإن كان النص سهلاً، فإنه يفترض غنى لعلاقات ثقافية نصية قوية. تتناول سميولوجية لوتمان النص باعتباره نظاماً قريباً مما هو حي. وتحتوي دراسته دلالة علمية عامة. اختار الكاتب لغة نصه، لفك شفرته، التي تعطي خبراً أو أكثر لكن أكثر صعوبة.

ويرتبط النص بلغتين أو أكثر من لغة متزامنة. ويمكن - كذلك - أن تخرق المعايير البنيوية المنتظرة.

إن للنصوص وظيفة معينة، لكن يمكن للكاتب أن يخرقها كما هو شأن دوستوفسكي/ dostoÏevski الذي يوظف بنية الرواية البوليسية. كما هو - كذلك - شأن شاعر النثر أو العكس. ففحص كل نص فني، يعني التحكم في مجموعة البنى التي يتمركز فيها: الوصف التام لهذه المستويات ذا قيمة تساعد على الكشف. وقد لا يتحملها القارئ أحياناً. نصل إلى أطروحة - تأويل نهائي للعمل الفني - تشكل السمات الكبرى للسميولوجيا الأدبية حسب لوتمان. ليخلص إلى إشكالات عدة:

الأمثلة التي يعطيها تبقى دائماً محللة بكل عناية. أما التجاوزات الواقعية فشبه منعدمة، انطلاقاً من أعمال الشكلانيين الروس، ارتبط لوتمان بالواقع. مبيناً كيف أن العمل له: معنى، رمز، ينمط نسقه والعالم في الوقت نفسه، لأنه جزء من الكون تصبح العلامة كل شيء. وتنفلت السميولوجيا من اللعب الخالص للأشكال.



البراغماتية: لأي شيء تصلح الأفكار؟(*)

بقلم: جون - فرانسوا دورتييه(**)

JEAN - FRANCOIS DORTIER

ترجمة إبراهيم صحراوي

لا توجد بالنسبة للبراغماتية التي طبعت الفلسفة بعمق في الولايات المتحدة حقائق مطلقة، بل توجد معارف مفيدة بدرجة تقل أو تكثر. وبقدر ما ينسحب هذا الأمر على المعتقدات العادية ينسحب على المعارف العلمية وعلى القيم الأخلاقية وعلى المذاهب السياسية.

(*) مجلة العلوم الإنسانية، العدد 93، أفريل 1999م.

(**) رئيس تحرير مجلة «العلوم الإنسانية».

من سنة 1871 إلى سنة 1876 في فترة كان فيها «الفلاسفة في أمريكا أكثر ندرة من الثعابين في النرويج»[1]، كان يجتمع بانتظام في كامبردج (ماساشوستس) قريباً جداً من جامعة هارفارد، ناد صغير من المفكرين (فلاسفة نفسانيون، حقوقيون، مناطقة) يناقشون فيه موضوعات فلسفية وأخلاقية وسياسية وقضايا علمية مختلفة. يوجد بين أعضاء هذه الجماعة الصغيرة شارل ساندرس بيرس (1839-1914) وهو عالم منطق وفيزيائي يشتغل في معهد مسح الأراضي. والظاهر أن شارل ساندرس بيرس كان القائد الفكري للجماعة. أما صديقه ويليام جيمس (1842-1910) فكان أحد الوجوه البارزة في النادي وهو ابن لأحد الأساتذة المعروفين وأخ الكاتب هنري جيمس. بعد طول تردُّد فيما بين الطب والرسم، أصبح ويليام جيمس أستاذاً لعلم النفس في هارفارد. وهناك أحدث أول مخبر لعلم النفس التجريبي.

«روح المخبر»
لـ: شارل ساندرس بيرس

النقطة المشتركة الأولى بين أعضاء هذه الجماعة الصغيرة التي سموها في شيء من السخرية «النادي الميتافيزيقي» هي بالضبط نقدهم للفكر الميتافيزيقي، أي فلسفة تأملية تزعم امتلاك الحقيقة «النهائية» عن العالم.

شارل ساندرس بيرس ووليام جيمس وأصدقاؤهما متفقون على قبول فكرة أن إجراءً جديداً ضروري لإخراج الفكر من غطائه الميتافيزيقي. إن «الحقيقة» المعتبرة توافقاً تاماً بين الفكرة والعالم هي سراب أو وهم من أوهام الفكر. ينبغي التخلص من الأفكار العامة الضعيفة الواهية في أغلب الأحيان التي ينتجها الفكر الميتافيزيقي (أي الفلسفة التأملية) للوصول إلى معارف أكثر وضوحاً وفي الوقت نفسه يمكن التأكد من صحتها بالتجربة.

في نص بعنوان «كيف تترسَّخ معتقداتنا»[2] يعرض ش. س. بيرس للمرة الأولى مبادئ البراغماتية. أفكارنا ليست حقائق كونية، بل هي أدوات موجهة لحل مشاكل عملية. المعتقدات – من الأفكار المشتركة إلى النظريات العلمية – هي أدلة (من دليل بمعنى قائد) الحركة. تثبُت وتستقر لما تكون متوافقة جيداً مع محيط ما. لكنها سرعان ما تعود محلاً للشك والمراجعة عندما تظهر مشاكل جديدة. عندها تأخذ معتقدات وأفكار جديدة أحسن توافقاً، مكانها بصورة مؤقتة. هذا هو التصور التكيفي للفكر كما تقترحه البراغماتية.

في «كيف نجعل أفكارنا واضحة؟»[3] الذي نُشر سنة من بعد، يستخلص شارل ساندرس بيرس من نظرته للمعرفة خلاصة منهجية مهمة. لا يمكن للأفكار أن تتقدم إلا إذا اتخذت شكلاً عملياً بالإمكان إخضاعه للتجربة وقيادة الفعل. إن العمق

الحقيقي لفكرة ما يقاس بالمقترحات التي يمكن تأكيدها بالتجربة. إن قوة معرفة ما مرتبطة بفعالية الأفعال التي توجهها توجيهاً صحيحاً.

التفكير الصحيح هو إذاً تعلم تحويل الخطابات الرجراجة العامة إلى مقترحات تتحدد مجالاتها بوضوح وتكون نتائجها خاضعة للقياس. هذا هو حسب ش. س. بيرس «كيف (يمكننا) جعل أفكارنا واضحة». هو إذاً يحدد البراغماتية ك: «روح مخبرية» عمق فكرة أو معتقد بالنسبة له «يكمن فقط في الآثار المحسوسة القابلة لإحداثها على سير الحياة».

براغماتية وليم جيمس

يقاسم وليم جيمس صديقه ش. س. بيرس قسماً كبيراً من أفكاره التي جعل من نفسه ناشراً لها عبر محاضرات ومطويات وكتب منشورة في الولايات المتحدة كما في أوروبا. وبهذه الطريقة نجح في أن يكسب لمذهبه معتنقين جداً. لكن هذا التبسيط لن يتم دون إعادة صياغة وتشويه للطروحات البدئية لشارل ساندرس بيرس، الذي وضع بطريقة مهذبة مسافة بينه وبين طروحات صديقه. فبينما نراه ذا عقل صارم حتى الورع لاينفك يراجع فكره ويشتغل عليه، نرى وليم جيمس أكثر اهتماماً بنشر الطروحات منه باكتشاف آفاق البراغماتية وزواياها. يقدم في: مبادئ علم النفس (1890) و: البراغماتية

(1907) وهي مطوية صغيرة لاقت نجاحاً كبيراً، عرضاً مبسطاً وراديكالياً للمذهب البراغماتي.

متأثراً بداروين يقترح و. جيمس للفكر نظرة تكيفية ومنفعية صارمة. يجعل هذه النظرة للأفكار تمتد لتشمل معارف العالم الطبيعي وتشمل كذلك المفاهيم الأخلاقية والدينية. لا يوجد «خير» مطلق بقدر ما لا توجد «حقائق» نهائية. الأفكار الأخلاقية هي دعامات للفعل. إنه على ضوء نجاعتها يمكن قياس قيمتها. يرفض و. جيمس إذاً واضعي المنظومات الذين يزعمون إنشاء منظومة أخلاق أو عدالة أو نظام سياسي كامل انطلاقاً من بعض المبادئ الأولى الكونية. من نتائج مذهب وليم جيمس البراغماتي الذي وُصف بـ «التجريبي الراديكالي» التعدد. فإن كان لا يعترف بإمكانية بلوغ «حقيقة» مطلقة، فإنه يوجد بالمقابل عدد من الحقائق الجزئية ذات البعد أو المنفعة النسبية، حقائق مقبولة بحسب السياق.

جون ديوي:
الفكر في حركة

عندما كان وليم جيمس وشارل ساندرس بيرس يضعان مجتمعين أسس البراغماتية، اخترع مفكر آخر، جون ديوي (1859-1952م)، في الوقت نفسه تقريباً فلسفة قريبة منها سماها «الأداتية – Intrumentalisme». تقوم على المبادئ نفسها: نقد

الميتافيزيقا، دور التجربة في تشكيل الأفكار، رفض كل دوغمائية وقبول التعددية في المستوى الأخلاقي والسياسي والتربوي.

مثله مثل ش. س. بيرس و و. جيمس كان جون ديوي فيلسوف ميدان. جاء إلى جامعة شيكاغو سنة 1896م ليدرِّس بها الفلسفة ثم سرعان ما ضم إليها درساً في علم النفس التجريبي، وآخر في التربية. ثم أنشأ أول مدرسة تجريبية (سميت فيما بعد مدرسة ديوي). بالإضافة إلى أنه كان ذا عقل موسوعي، ومتأملاً متأنياً للعالم المعاصر ورحالة كبيراً، كان جون ديوي كذلك مفكراً ملتزماً. اعتنق الليبرالية بتأثير من زوجته (بالمعنى الأنغلوسكسوني لـ «التقدمي») وكان مدافعاً متحمساً عن حرية الرأي وعن الديمقراطية وعن التقدم الاجتماعي. كان يشارك في النقاشات السياسية الكبرى في عصره ويتحمل مسؤوليات نقابية وجمعوية. أوقف سنة 1937م تحرير كتابه: رسالة في المنطق – *Traité de logique*، ليترأس لجنة التحقيق الموجهة لتبرئة تروتسكي من اتهامات ستالين. كل فلسفة جون ديوي مرتبطة بالتجربة المعيشة. والحياة كلها مصممة على شكل تجارب متتالية. من هنا نتج تصوره للفكر وللتربية وللحياة السياسية.

في: *How we think* (1910م)، يدعم جون ديوي فكرة أن فكر رجل الشارع مثل فكر رجل العلم يتزاوج مع مسار تجريبي

(تجاربي؟) متواصل. في حالة الراحة ليس الفكر في حاجة إطلاقاً للدخول في حركة. في مواجهة مشكلة ما (نظرية أو عملية) ينبغي لنا أن نشغِّل تفكيرنا. وبينما يتبع الحيوان غريزته يستدعي الكائن البشري فكره الذي هو مساعد للفعل. يحلل الوضعية (إنتاج المعطيات)، يشكِّل الفرضيات (الأفكار)، يجربها (عملياً أو ذهنياً)، يتأمل النتائج. إذا لم تكن ملائمة عليه إذاً أن يبحث عن إجابة أخرى. هكذا تولد الأفكار وتعيش وتموت.

كانت لنظرته التجريبية هذه للفكر آثار على تصوره للتربية. ينبغي أن يكون التعليم مصمَّماً وفق نموذج «التفكير المخبري» هذا. ينطلق كل شيء من تصوره الفكر باعتباره مواجهة الفرد للمشاكل. كتب يقول في: *Credo pédagogique*: المدرسة ليست «تحضيراً للحياة، إنها الحياة». المدرسة إذاً مخبر عليه أن يقوم أساساً على قاعدة التجارب والأسئلة – الإجابات التي يطرحها الطفل على نفسه (التعلم بالتجربة – *learning by doing*).

يعني هذا أن بيداغوجية جون ديوي لا تشكل وصفات بيداغوجية عالمية. يجب ترك المجال للتربية اليدوية بقدر ما يجب تركه للتربية الفكرية. يجب أن تختلف الممارسات البيداغوجية بحسب سن الأطفال وبحسب المادة المدرَّسة وبحسب الهدف المرجو... المدرسة لا تعلِّم إجابات نهائية: عليها

أن تعلّم على العكس من ذلك المواجهة غير المنقطعة لتجارب جديدة.

في المستوى السياسي تؤدي براغماتية جون ديوي إلى تبرير الديمقراطية، ليس باعتبارها نظاماً مثالياً بل نظاماً يسمح بتصحيح الأخطاء، وتجريب حلول ثم تعديلها عند الضرورة. المشكلات الاجتماعية مثلها مثل الفكر ينبغي ألا تعالج انطلاقاً من نموذج معَد سلفاً. بل يجب تصور حلول جديدة انطلاقاً من مشاكل الزمن الحاضر وإخضاعها للنقاش. يحتل التجريب وكذلك النقد ومواجهة الآراء بعضها ببعض مكانة مهمة في هذه النظرة البراغماتية للسياسة.

تراجع البراغماتية وتجدُّدها

في خط ش. س. بيرس و و. جيمس وج. ديوي طوَّر جيل ثان من المفكرين البراغماتيين البراغماتية في مختلف المجالات: في المنطق كلارنس لويس (1883-1964م)، في السيميولوجيا شارل موريس (1901-1979م)، في الفلسفة السياسية سيدني هوك (1902-1989م).

لم تكن للبراغماتية في أوروبا أصداء كثيرة. فالفكر الأوروبي عموماً مناهض لنظرية يراها نفعية كثيراً وأدائية ومبتذلة لا مثالية فيها... ولم يتردد برتراند راسل في أن يتلفَّظ بحكم نهائي: «الخصلتان اللتان اعتبرهما مهمتين هما حب

الحقيقة وحب القريب. وأجد أن حب الحقيقة قد حُجب عنه الضوء في أمريكا بفكر تجاري، البراغماتية هي شكله الفلسفي، وأن حب القريب قد عرقلته الأخلاق المتزمتة».

عرفت البراغماتية في الولايات المتحدة بعض التراجع بعد الحرب العالمية الثانية. فقد فرضت الفلسفة التحليلية الناتجة عن أعمال حلقة فيينا نفسها ابتداء من سنوات الـ 50 كفكر مسيطر في الولايات المتحدة. احتفظت من البراغماتية بصياغة لغة واضحة ورفض الميتافيزيقا. بمعنى ما مع أنها قريبة بعيدة للبراغماتية. في هذه الحالة يمكننا اعتبار «كل الفلسفة الأنغلوسكسونية المعاصرة في هذه الحالة وريثة غير مباشرة للبراغماتية» كما كتب جيرار دولودال(4).

ابتداء من سنوات الـ 80 ازدهرت في الولايات المتحدة «براغماتية جديدة». المهندس الأساسي لهذا التجديد هو ريتشارد رورتي Richard Rorty (المولود سنة 1931م) بلا منازع. هو أستاذ بجامعة فيرجينيا. يعتبر اليوم من الأسماء الكبيرة في الفلسفة الأمريكية. جعل من نفسه مدافعاً عن التقاليد البراغماتية التي يفسرها بمرونة كافية. استطاع في بضع سنوات أن يجعل جزءاً معتبراً من النقاش الفلسفي الأمريكي يدور حول طروحاته وأحدث شيئاً من التأثير في أوروبا.

يحتفظ من جيمس وبيرس وديوي بالفكرة العامة التي مفادها أنه لا حقيقة مطلقة في مجالات الفلسفة والعلم

والأخلاق. تقترح البراغماتية نظرة سياسية وأداتية للفكر. خاصية العلم ليست أن يقول «الحقيقة» بل على العكس أن يقدم الفرضيات المقبولة التي ستُنتقَض وتُرفَض في يوم ما. «*الحقيقة تعيش بالتقسيط*» كما كان يقول وليم جيمس. لكن رورتي كان يدافع على البراغماتية خصوصاً في مجالي السياسة والأخلاق. في مجال الأخلاق يقول لنا أنه غير مجدٍ أن نرغب كما رغب كانط في إيجاد تبريرات كونية لإثبات ضرورة التضامن بين الناس.

من هنا هل يجب الغوص في النسبية، وفي الشك بل حتى في الوقاحة؟ لا، يؤكد رورتي. فعل الخير هو فعل حر لا يمكن أن يُبرَّر إلا بذاته. ولا يمكن إشاعة التضامن بين الناس بفعل أية طبيعة إنسانية أو حقيقة كونية. يضيِّع الفلاسفة وقتهم في البحث عن حقيقة نهائية تجمع بين كل الضمائر. التضامن والعدالة والأمل في عالم أفضل لا يمكن أن تأتي إلا من فعل حر. وإذا ظهرت في يوم ما مُثُل العدالة والتضامن فإن ذلك لن يكون إلا اختياراً حراً من الناس، مدعوماً بأحلام الشعراء والروائيين والمثاليين الذين يظهرون إمكانية ذلك وليس بأمثلة وتوضيحات الفلاسفة التي تبرهن على ضرورته. باعتبار البراغماتية نظرية للمعرفة نالتها انتقادات كثيرة. اتهمت خصوصاً بتناقضها الداخلي وقلة وضوحها الذاتي. إضافة إلى ذلك يرى كل المراقبين أنه لا يوجد مذهب براغماتي موحَّد، بل

عائلة فكرية تجمع كتّاباً تتناقض طروحاتهم أحياناً. أما ش. س. بيرس فلم يكن يرى البراغماتية فلسفة جديدة بل كان يرى فيها منهجاً يحث على التخلص من الأفكار العميقة والعامة، لصياغة مقترحات قابلة للتأكد منها بصرامة. هي بالنسبة لرورتي وضع مضاد للأصولية، نداءً لاسترجاع الفرد حريته الفكرية إزاء كل واضعي النظُم. من ناحية أخرى تستمد براغماتيته سحرها من برودة اللهجة التي تطبع كتاباته، ومن جنوحه إلى السخرية والمرح أكثر مما تستمدها من صرامة مقولاته.

الهوامش

هامش من المترجم:

أ – مجلة «العلوم الإنسانية – Seiences Humaines» هي مجلة علمية فكرية فرنسية شهرية، تهتم كما يدل على ذلك اسمها بمجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية والفكر المرتبط بها.

ب – «فلسفات عصرنا – Philosophies de notre temps» كتاب ظهر عن منشورات «العلوم الإنسانية» في فرنسا سنة 2000م. يلقي نظرات عامة على الفلسفة في فرنسا وفي الغرب عامة بتياراتها وقضاياها وأعلامها، عبر استعادة مقالات لكتاب مختلفين سبق نشرها في المجلة المذكورة منقحة ومزيدة وكذا لقاءات مع مفكرين وفلاسفة معروفين، كما يضم الكتاب نصوصاً غير منشورة سابقاً. يقع في 359 صفحة من القطع المتوسط موزعة على خمسة فصول ومقدمة وملاحق. الفصول هي: نظرات على الفلسفة المعاصرة، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الفلسفة والسياسة، الفلسفة الأخلاقية، فلسفة العلوم، الروح والفكر، في البحث عن المعنى.

وهذه المقالة مأخوذة من الفصل الرابع من الكتاب: الروح والفكر.

1) كما كتب ج. هـ. هال (J. H. Hall) سنة 1879م.

2) مترجَم في: C. S. Pierce, Textes anticartésiens, Aubier, 1984.

3) المرجع السابق.

4) ج. دولودال. الفلسفة الأمريكية De Boek، 1993.



أدباء من التايلاند

فردريك موريل

FREDERIC MAUREL

ترجمة عز الدين الخطابي(*)

في الفترة الممتدة ما بين القرن الثالث عشر ونهاية القرن التاسع عشر الميلاديين، كان الشعراء الكلاسيكيون التايلانديون يميلون كثيراً إلى النظم القائم على اللعب بالكلمات [كالتماثيل الصوتي والجناس والبديع إلخ...] وإلى الاستعارة من اللغات الأجنبية [مثل البالي، السنسكريتية، ولغة الخمير إلخ...] وإلى المواضيع النمطية [كالبوذية والعادات والتقاليد والملاحم...].

(*) عضو اتحاد كتاب المغرب.

وعلى مدى سبعة قرون، ظل هؤلاء الشعراء متواجدين أساساً بالبلاط الملكي، حيث كانوا يقومون بخدمة العاهل السائد بشكل مطلق[1].

غير أن القرن العشرين يتحرر من كل هذه الممارسات، ليشكل مرحلة مغايرة تماماً. وإذا ما أردنا إيجاد منبع للأدب المعاصر فيجب علينا أن نحدده دون شك، ما بين 1874 و1875 تقريباً، إذ خلال هاتين السنتين، ستعمل ظاهرتان متجاورتان، على تغيير ملامح الفضاء الأدبي للمملكة بشكل عميق. فمن جهة، ستعرف المطبعة – التي أدخلت إلى التايلاند سنة 1835 بفضل مبشرين أمريكيين – تطوراً هائلاً، ومن جهة أخرى، سيتم لأول مرة، إصدار منشورين مكتوبين بلغة الطاي THAI، ويتعلق الأمر بأول مجلة تايلاندية وهي مجلة Darunowat الصادرة سنة 1874[2] وبأول جريدة تايلاندية أيضاً وهي جريدة Court الصادرة سنة 1875[3]. وسيساهم هذان المنشورات لاحقاً، في تطور عملية النشر بالتايلاند. وفضلاً عن ذلك، فهناك عامل أساسي يتمثل في إقرار نظام تربوي فعال من طرف الملك شولا لونكورن Chual longkorn (1868-1910) سيعمل على محو الأمية وسيساهم بالتالي، في انبثاق البذور الأولى لفئة القراء. ويشكل نشر نص بعنوان «متعة الابتكار Sanuk Nuck» سنة 1885، بجريدة لم يكن قد مر وقت طويل على تأسيسها، وهي «جريدة المكتبة الوطنية Nangsue Wachirayan Wiset»، نقطة الانطلاق الحقيقية للنثر الحديث. فهذا النص غير المكتمل، ذو

التوجه الغربي والموقع من طرف الأمير فيشيت بريشاكورن Phichit Prichakorn، يعتبر بالفعل أول عمل نثري تخييلي أصيل، ويمكن اعتباره نصاً مؤسساً بشكل عام. وعند بداية القرن العشرين، وتحديداً سنة 1901، صدر مرسوم ملكي يتعلق بحماية حقوق المؤلفين، وسيساهم هذا المرسوم في تزايد عدد الدوريات التي سيعبر الكتاب التايلانديون من خلالها، عن آرائهم، والتي نذكر من بينها مجلة Lakwithaya الشعرية، التي سبق أن صدر عددها الأول سنة 1900.

في نفس الآن، سيصبح النص الأدبي المنشور على شكل حلقات، أكثر شعبية وسيكسب عدداً أكبر من القراء. وفي سنة 1902، ستظهر أول رؤية مكتوبة بلغة الطاي لماي وان Mae Wan [فرايا سورندراجا F. Surindhraja] وعنوانها «الانتقام Khawan Phayabat»، وهي مقتبسة بتصرف عن رواية Vendetta، للكاتبة الإنجليزية م. كوريلي M. Corelli (1855-1924)[4].

وانطلاقاً من هذا التاريخ، أي في سنة 1902، ستتسع عملية نقل النماذج الغربية، هكذا، ستظهر روايات بوليسية مثل: «مخبر البصمة الثانية Nasuep Roi thi Song ،1912» المقتبسة عن مغامرات شرلوك هولمز The adventures of sherlock Holmes، وقصص مثل «العقد المفقود Sroi khi thi Hai سنة 1916، والمقتبسة عن الحلية la parure لغي دوموباسان Guy

de Maupassant[5] وروايات الجاسوسية، مثل «جاسوس القيصر Sapai Khong phra chao 1916»، وحكايات الفروسية مثل «الوردة السوداء 1917، tulip dam» إلخ...

غير أن الملك راما السادس Rama VI (1910-1925)، لم يكن ينظر بعين الرضى إلى عملية الترجمة والاقتباس هاته. وكرد فعل على هذه الظاهرة، سينشئ سنة 1914، «الحلقة الأدبية Wanna khadi Samosorn» التي سيكون هدفها المعلن «الكتابة بأسلوب الطاي الجيد وليس بأسلوب يحاكي اللغات الأجنبية». وسيجد هذا الطموح صداه، ابتداءً من العشرينات[6]، خصوصاً لدى لوانغ سارنوبرافان luang Saranupraphan الذي سيحاول من خلال رواية «الحرير الأسود، 1922-1923 Phrae Dam» وعبر رفض لكل مرجعية أوروبية، إقرار كتابة رصينة مقترنة بالعالم الحسي ومعبرة عن الخصوصية التايلاندية كما رغب الملك في ذلك.

وعند نهاية العشرينات، شرعت الأنتلجنتسيا التايلاندية التي تلقت تكوينها بالغرب، في الرجوع إلى الوطن الأم، وقد كان الأفراد المكونين لها، يأملون بشكل عام، في نشر الأفكار الديمقراطية الأوروبية بالمملكة. وهنا ستحدث المواجهة بين التقدميين والمحافظين، والتي سينتج عنها في مرحلة أولى، انقلاب سنة 1932 الذي سيستبدل الملكية المطلقة بملكية دستورية، وفي مرحلة ثانية، إقامة نظام تايلاندي وطني

متعصب سنة 1938، يستلهم نموذجه من الدول الكليانية التي كانت معروفة في تلك المرحلة. وستؤدي الرقابة التي وضعها هذا النظام لمناوءة المثقفين، وهي الرقابة التي ستستمر إلى حدود سنة 1944، إلى انتشار الأسماء المستعارة بكثرة بين الكتاب.

ولن تمنع هذه الظرفية من انبثاق جيل جديد من الكتاب الموهوبين، بل إن العديد منهم سيعمق المسلك الذي دشنه الرواد، حسب الإرادة التي عبر عنها الملك راما السادس، وذلك بالتحرر من التأثيرات الغربية. وسيعرف هذا المسلك إشاعة مع ثلاثة روائيين، ازدادوا جميعهم سنة 1905، وهي سنة زاهرة بالنسبة للأدب التايلاندي. وأولهم هو سري برافا Sri Burapha (1905-1974) الذي سيبين في رواية «رجل Luk Phuchais» الصادرة سنة 1928، بأن بإمكان الإنسان أن يفرض وجوده بفضل عمله، حتى ولو لم يكن منتمياً إلى طبقة النبلاء. وستعبر الرواية الثانية والهامة لهذا الكاتب وعنوانها «الوجه الآخر للسبورة Khang lang phap» (صدرت سنة 1937)، عن ميل تحرري مشابه، حيث سيوازن بين الطبقة الحاكمة والطبقة المتوسطة الصاعدة. أما الكاتب الثاني، وهو الأمير أكا تدام كونغ رفيفات Akatdam koeng Raphiphat (1905-1932)، فسيتساءل من جهته، عن عبث الحياة وعن التقابل بين الغرب والشرق. وستتكرر هاتان الموضوعتان في أعماله، خصوصاً في رواية «سيرك الحياة Lakhorn Haeng Chiwit» (الصادرة

سنة 1929) و«بشرة صفراء، بشرة بيضاء Phiw luan Phiw Khao» (الصادرة سنة 1930). أما الكاتبة الثالثة فهي امرأة واسمها دوكماي سوط Dokmai Sot (1905-1963)، وقد كانت مشبعة بالتعاليم البوذية وكانت تدعو إلى إتيقا متلائمة مع التقاليد، ولكنها كانت في نفس الآن، واعية بضرورة إجراء بعض الإصلاحات لتحديث المملكة. وبالرغم من أن أسلوبها يعتبر اليوم بسيطاً، إلا أن عملها يتميز بوضوحه وتلقائيته وقابليته للقراءة. ومن أبرز أعمالها نذكر روايتين وهما: كارما الذي مضى Kam Kao (صدرت سنة 1932) و«كائن جيد Phu di» (صدرت سنة 1937).

وإلى جانب هؤلاء الكتاب الثلاثة يجب أن نضيف اسم سورانغ خانانغ K. Surang khanang، هذا الروائي الذي سيعالج في روايته «فتاة سيئة السمعة Ying khon chua» (صدرت سنة 1937)، ولأول مرة في تاريخ الأدب التايلاندي، موضوع الدعارة، وهو الموضوع الذي سيحظى باهتمام أكبر فيما بعد.

ولأن المملكة عانت من ويلات الحرب العالمية الثانية، فإنها سترغب في العودة إلى حياة عادية. هكذا سنلاحظ ميلاً قوياً لدى الكتاب، نحو العوالم المتخيلة [الشعور التقديسي، الفكر السحري، القصص ذات المنحى الأخلاقي، قوى الشر، الأشباح إلخ...] ويمكن الاستشهاد على هذا الميل، برواية «فيل

ماليوان Phlai Maliwan» (الصادرة سنة 1946) لمؤلفها تانوم ماها بازرايا Thanem Maha Paoraya، ويؤثث فضاء هذه الحكاية ثلاثة أبطال وهم: سكير وابنه وفيل.

بموازاة ذلك، وغداة الحرب العالمية التي أثرت بعمق في النفوس، أصبح المثقفون مطالبين وباستعجال، بقطع الصلة نهائياً عن النظام الكلياني. ولأجل ذلك، تم في سنة 1950، تأسيس «نادي الكتاب Chomrom Nakpraphan» الذي حدد لنفسه هدفاً، تمثل في توضيح مسؤوليات الكاتب داخل المجتمع ونشر الأفكار التقدمية. ومن أشهر ممثلي هذا النادي نذكر، مالاي شوفينيت Malai Chuphinit (1906-1963)، هذا الكاتب الغزير الإنتاج، الذي ألف أكثر من ثلاثة آلاف أقصوصة وروايتين متميزتن وهما: «مملكتنا Paending khong Rao» (صدرت سنة 1951) و«ميدان الكبار Thung Maharet» (صدرت سنة 1954). وستطرح أيضاً مسؤولية الكاتب والتزامه، ولكن بشكل «أخف من الشكل الذي طرحه مالاي شوفينيت، وذلك من طرف كاتب مشبع بالثقافة الفرنسية وهو سيني ساوافونغ Senee Sawaphong، ومن أبرز مؤلفاته المعبرة عن هذا التطوير، نذكر روايتين وهما: «حب وانلايا Khwamrak khong wanalya» (صدرت سنة 1952)، وتحكي عن مغامرات شبان تايلانديين بباريس في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، و«الأشباح Pisat» (صدرت سنة 1953)، وهي حكاية ذات منحى سياسي – ثقافي.

هكذا، وانطلاقاً من سنة 1953 تقريباً، ستعرف الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي «يسمح ببلورة الحبكة والخيوط المعقدة»[7]، ازدهاراً لا مثيل له باعتبارها أكثر دقة من جنس الأقصوصة، في وصف المشاكل الاجتماعية.

وقد كانت التايلاند في هذه الفترة، عرضة لصعوبات اقتصادية خطيرة، انضافت إليها حالة من الارتباك على المستوى السياسي. وفي هذا السياق، سيصدر كوكريت براموج Kukrit Pramoj (مزداد سنة 1911) عملين أصليين متتابعين وهما: «حكم أربعة ملوك Si phaendin» (سنة 1954) وهي رواية تاريخية تقع أحداثها في فترة حكم أربعة ملوك: بدءاً براما الخامس (1868-1910) وانتهاءً براما الثامن (1935-1946)، ورواية الخيزران الأحمر Phai daeng (صدرت سنة 1954 أيضاً) وقد تحدث فيها كوكريت براموج عن المشاكل السياسية والاقتصادية التي كانت تواجه البلد والتي كان من الممكن، في نظره، حلها جزئياً بتطبيق التعاليم البوذية وليس أبداً بالاعتماد على الاقتصاد من النمط الاشتراكي.

وسيجد الجيل الجديد من الكتاب – المزدادين في الثلاثينات – نفسه معنياً بالدرجة الأولى بكل هذه المشاكل. ولأن هذا الجيل كان على وعي باللامساواة الاجتماعية التي تنخر جسم المجتمع، فإنه سيشرع في إدانة غياب العدالة داخل المجتمع التايلاندي. وهو ما ستعبر عنه كريتسانا أسوكسين

Kritsana Asoksin (مزدادة سنة 1931) والتي ستقوم برد فعل عنيف ضد لا أخلاقية المجتمع، خصوصاً ضمن روايتها: «الحياة لنا Chiwit Pen Khong Rao» (الصادرة سنة 1953)، وأيضاً رونغ وونغ سوران Rong wong Sawarn، المزداد سنة 1932، الذي وصف في روايته «صدأ العقد Sanim Soi» (الصادرة سنة 1961)، الوضع الميؤوس منه لعاهرات بانكوك، وكذلك لا وخاموم Lao Khamhom المزداد سنة 1930، والذي تطرق لمصير الفئات الاجتماعية المحرومة، خصوصاً ضمن عمل يشمل مجموعة من القصص والكتابات المختلفة، اختار له كعنوان «السماء ليست حاجزاً FaBo kan» (صدر هذا العمل سنة 1958)[8].

ولتجاوز عيوب النظام، فإن كاتباً ماركسياً اسمه شيت فوميساك Chit phumisak (مزداد سنة 1930)، سيقدم إجابة جذرية مخالفة تماماً للإجابة التي قدمها كوكريت براموج K. Promoj، حيث طالب بإصلاحات عميقة لفائدة المحرومين. وسيتم التعبير عن هذه المطالب الإيديولوجية، ضمن عمل مستفز بعنوان: «الفن من أجل الحياة، الفن في خدمة الشعب Silpa Phua Chiwit Phua Pracha Chon» (صدر هذا العمل سنة 1957). وفي سنة 1959، في عز الحرب الباردة، قام النظام المناهض للشيوعية والذي كان يتذرع «بالتهديد الأحمر»، بعملية إحراق رمزية للكتب ببانكوك (في يوليوز 1959)، حيث أتلفت العديد من المؤلفات التي اعتبرت مناوئة للنظام القائم.

وقد نعتت هذه الفترة بـ «المظلمة Yuk muet»، وتم خلالها إيداع العديد من المثقفين داخل السجون، ومن تمكن منهم من الهرب، التحق بالأدغال أو فر إلى الخارج. أما أولئك الذين أرادوا الانفلات من عقاب السجن أو النفي، فإنهم اضطروا إلى إنتاج أعمال غير ذات أهمية ولا أثر فيها للالتزام من أجل الديمقراطية.

وقد ساهمت هذه الظروف التي انعدم فيها الوعي السياسي، في ميلاد الروايات الجماهيرية التي عرفت نجاحاً كبيراً، وبرز في هذا الإطار تياران: فمن جهة، وانطلاقاً من سنة 1958، ظهر تيار القوة الداخلية Kamlang Phainai الذي يستعمل العناصر الأساسية للرواية الصينية الشعبية (مشاهد من المعارك، سرقات، أمثال إلخ...)[9]، ومن جهة ثانية وانطلاقاً من سنة 1959 تقريباً، سيظهر تيار «أدب الماء الراكد Wannakam Nam Nao»[10] والذي تقترب جماليته من الروايات التي ندعوها بالعاطفية.

وعلى مستوى آخر، سيقرر أوتسانا فلونغتام Utsana Phleunghtham المزداد سنة 1920، تجاوز الأنماط السائدة في تلك الفترة، حيث سيستلهم الكتابة الإيروتيكية السيامية بالتايلاند Siamongraphie érotique وسيصدر سنة 1966 رواية ذات نكهة شهوانية تحت عنوان: «حكاية جان دارا Ruang khong Jan Sarra»، ويعتبر هذا العمل الذي ينتمي إلى

المدرسة الكلاسيكية الجديدة، من أفضل الأعمال التي كتبت ضمن هذا الجنس الأدبي[11].

وعبر المسار الطويل الذي أشرنا إليه، والمتعلق بإدانة غياب العدالة، سيتم التقدم خطوة أخرى في هذا الاتجاه، مع ظهور رواية «صخب المعدن Siang Riak Muang Rae» سنة 1966، لمؤلفها أشين بنشفان Achin Panchaphan (المزداد سنة 1927)، وهي الرواية التي سترسم الحياة القاسية لعمال المناجم وللناس الفقراء.

وفي سنة 1969، ستمنح أهم جائزة أدبية في تلك المرحلة – وهي جائزة OTASE – لكاتبة مزدادة سنة 1945، اسمها بوطان (صوفا سيرسينغ) (Botan (Supha Sirising، والتي تعتبر بدون شك، من أكثر الكاتبات التايلانديات موهبة، بعد دوكماي صوت Dokmai Sot. وقد نالت الشهرة بإصدارها سنة 1969، لمجموعة رسائل تحت عنوان: Chotmai chak Muang thai»، تعكس فيها مشاكل التعايش، في تلك الفترة، بين الطوائف التايلاندية والصينية.

ويبدو أن الثورة الطلابية لسنة 1973، قد ساهمت في انتصار القوى الديموقراطية، حيث سيطالب الكتاب المنتمون إلى هذه القوى، بنوع أدبي ملتزم سيأخذ اسم «الأدب من أجل الحياة Wannakam phua Chiwit». لكن، بعد ثلاث سنوات على هذا الحدث، وتحديداً في أكتوبر 1976، ستحن السلطة

التايلاندية إلى عادتها القديمة، حيث سيبسط الجيش هيمنته من جديد وسيمارس قمعاً دموياً على المعارضين. هكذا، وفي ظل هذه الأوضاع، ستبرز شخصيات أدبية متميزة ومدفوعة بنفس الرغبة في الحرية ونفس المثل الأعلى في العدالة. ومن بين هذه الشخصيات نذكر: سيداوروانغ Sidaoruang المزدادة سنة 1941، والتي نالت الشهرة بعد نشرها لأقصوصة مستوحاة من حياتها الخاصة بعنوان «كرة من الزجاج Kaew yot Diaw» •صدرت سنة 1975)، وصفت فيها الوضع الاجتماعي للمحرومين بالمملكة، من منظور امرأة. وخامفون بنتاوي Khamphun Bunthawi، المزداد سنة 1928، الذي أصدرت سنة 1977 رواية بعنوان «ابن إيسان Luk issan»[12]، وصف فيها بؤس فلاحي الشمال الشرقي، وأسيري تاماشوط Assiri Thammachot، المزداد سنة 1947، مؤلف مجموعة قصصية صدرت سنة 1978، تحت عنوان: «خون تونغ، سترجع عندما تضاء السماء Chaokhum Thong cha klap Mua Fa sang» سيثير فيها المشاكل السياسية لتلك الفترة[13]، وخمان خونخاي Khamman khonkhai المزداد سنة 1937 والذي اكتسب الشهرة بفضل «رسائل معلم بالقرية Chotmai chak khru Bannok» الصادرة سنة 1978، وهي مجموعة رسائل تحمل خطاباً تحررياً موجهاً إلى الساكنة المحرومة بمنطقة الشمال الشرقي، وسكسان براسرتكون Seksan Prasertkun المزداد سنة 1949 الذي أصدر سنة 1989 سيرة ذاتية تحت عنوان: «في

الأدغال، بحثاً عن الحياة الحقيقية Doen la Soha Chiwit ching»، حكى فيها عن تجربته في العمل السري مع أعضاء من الحزب الشيوعي التايلاندي. وقد سجلت حقبة السبعينات على المستوى الكمي، عدداً غير مسبوق من المنشورات، فقد تم سنة 1975 مثلاً، وحسب إحصائيات اليونسكو، إصدار 2419 عنواناً بالتايلاند[14].

بموزاة مع ذلك، وعلى المستوى النظري والنقدي، أصدر بنلوا تيباياسوان M. L. Bunlua سنة 1974، عملاً في النقد الأدبي، هو نتاج لتأملاته في هذا المجال، اختار له كعنوان: «تحليل نكهة الأدب التايلاندي Wimkhro Rot wannakhadi thai»[15]. وقد كان هناك هاجس أساسي يشغل فكر المؤلف في هذا العمل، وهو إعادة اكتشاف جذوره داخل زمنية أسطورية – تاريخية وطنية (أو إقليمية). وهذا المثال النموذجي الذي يبدو بالنسبة لبنلوا تيباياسوان كأعلى درجة من درجات الذكاء الشاعري، سيعرف أتباعاً كثيرين، خصوصاً ضمن الجيل الجديد من الكتاب.

وللرقي بمستوى الأدب الوطني، تم إقرار جائزتين تباعاً وهما: PEN literary Award سنة 1977 وSEA Write Award سنة 1979 والتي كانت معروفة رسمياً تحت اسم «جائزة كتاب جنوب شرق آسيا» Southeast Asia Writers Award، بحيث كانت تمنح كل سنة، لكاتب ينتمي إلى أحد البلدان المنضوية تحت مجموعة «آسيان ASEAN»[16] وكانت

ثلاثة أجناس أدبية تحظى بالتقدير بالتناوب وهي: الرواية والشعر والأقصوصة[17].

وفضلاً عن ذلك، فقد ظهرت مجلتان أدبيتان ممتازتان وهما: «عالم الكتب Lok Nangsue»[18] التي أسسها سوشات سواتسي Suchat Sawatsi[19] سنة 1977 و«مسالك الكتب Thanon Nangsue» الصادرة سنة 1984. غير أن هذين الإصدارين لم يعد لهما أثر حالياً[20].

وحسب رجال الاقتصاد، فإن الفترة ما بين 1985 و1997، تعتبر بمثابة العصر الذهبي Yuk Thong للمملكة. فقد عرفت التايلاند في تلك الفترة نمواً اقتصادياً كبيراً، لكن ثمار هذا النمو لم توزع بشكل عادل. وعلى المستوى السياسي، فإن عملية الدمقرطة عرفت سيراً بطيئاً. هكذا، سيعالج الكتاب مواضيع جديدة ذات صلة بمشاكل عصرهم، مثل السيدا وانحطاط رجال الدين البوذيين ومشاكل البيئة ونمو الرأسمالية وانحراف المجتمع والفردانية الشرسة وتعسف الأقوياء وسلطة المال إلخ... وقد سيطر على المشهد الأدبي في هاته الفترة، روائيان وهما: من جهة نيخوم رياوا Nikhom Rayawa المزداد سنة 1944 والذي تتميز جمالية كتابته بنوع من التجريد وبالبحث عن عالم داخلي وبالعلاقة الوثيقة بالكونية ورفض كل ما هو مبتذل، ومن أبرز مؤلفاته نذكر: «عظاءة الإغوانا والغصن المتعفن Takuat kap kop Phu» الصادرة سنة 1983، «والضفاف العالية والكتل

الثقيلة Taling Sung Sung Nak» الصادرة سنة 1984. ومن جهة أخرى، هناك شاركوربجيتي Charkorbjitti المزداد سنة 1954، وهو كاتب ذو ميولات وجودية ولديه ثلاثة مؤلفات مشهورة وهي: «الحكم Khamphiphaksa» الصادرة سنة 1981 ويحكي فيها قصة إنسان بريء ضحية الشائعات، و«كلاب مسعورة Pan Ma Ba» الصادرة سنة 1988، وهي حكاية شبه ملحمية حول جيل «الخنافيس التايلانديين»، و«الزمن wela» الصادرة سنة 1993، ويتعلق الأمر بتأمل في موضوعة الزمن الذي يمضي وفي الإبداع الفني.

وخلال هذه الفترة الفنية بشكل خاص، سيحظى العديد من الكتاب الموهوبين بالنجاح والاحترام، وإن كانت شهرتهم لم تبلغ المدى الذي وصلت إليه شهرة الكاتبين السالفي الذكر.

ولأن هؤلاء الكتاب كانوا مقتنعين بأن المملكة تسير نحو أزمة حادة، فإنهم أجمعوا على إدانة عادات مجتمع ينخره الرياء. ونذكر من بينهم، وفي المقام الأول، برافتسورن سويكون Praphatsorn Seiwikun الذي وصف في روايته «زمن القارورة Wela Nai Khuat Kaew» الصادرة سنة 1984، أزمة الشباب البرجوازي ببانكوك، أثناء سنوات السبعينات العاصفة. وأيضاً ويمون سانيمنوان Wimon Sainimnuan الذي رسم في روايته المثيرة «الثعابين Ngu» (الصادرة سنة 1984)، لوحة قاتمة عن الممارسات الدينية البوذية حالياً، مديناً بشدة القيم الزائفة

التي أصبحت سائدة. وكذلك وانيت شارنغيت أنان Wanit charungkit anan صاحب رواية «عندما يحضر الصل mae Bia» (الصادرة سنة 1987)، وهي قصة غرامية ستنتهي بمأساة[22]. وأخيراً، سيلا خومشاي Sila khomchai[23]، الذي دعا في روايته «بصمات النمر Thang Seua» (الصادرة سنة 1989) إلى تحقيق السكينة النفسية من أجل فهم الطبيعة الحقيقية للأشياء. ويذكرنا هذا العمل في بعض جوانبه، برواية «العجوز والبحر» لهمنغواي Hemingway، وقد تميزت هذه المرحلة أيضاً، باهتمام متجدد بالسرد القصير، وتحديداً بالأقصوصة، هذا الجنس الأدبي الذي يحظى بتشجيع الناشرين. ومن أبرز القصاصين نذكر: أنشان Anchan، وانيت شارنغيت أنان Wanit charungkit anan، شارت كوربجيتي Chart Korbjitti، أجين بانجفان Ajin Panjaphan، سكسان براسرتكون Seksan Prasertkun، نيخوم رياوا Nikhom Rayawa، كانوك بونغ سونغ سومبان Kanok pong sompan، أسيري تاماشوت Assiri Thammachot، بيتون تانيا Paithoon thanya، واط وان لايانغ كون Wat wan Lyang kun، برابدا يون Prapda yun وسيلا خومشاي Sila khomchai.

وبالنسبة للعديد من النقاد، فإن أبرز كاتب للقصة القصيرة في هذه المرحلة، هو بدون منازع وين لياو وارين Winliao Warin، المزداد سنة 1956. فقد تمكن عبر كتابة

تجريبية، تستخدم العديد من الأساليب الشكلية (التبسيط على مستوى تركيب الجمل، اللعب الصواتي، البحث عن بنيات جديدة إلخ...)، من تحقيق إبداع نادر، يجمع بين رشاقة الكلمات والطموح المتمثل في إبراز مشاكل المجتمع.

وسيتجلى هذا الميل إلى اللعب الشكلي بالكلمات، في مجموعته القصصية الصادرة سنة 1999 والتي اختار لها كعنوان: «هذا الشيء الحي المسمى إنساناً Sing Mi chiwit thi Riak wa khon».

بعد الفترة الذهبية التي تحدثنا عنها، وتحديداً في سنة 1997، حدثت بالتايلاند أزمة مالية، تبعها انكماش اقتصادي قوي المفعول. هكذا، فإن الشعب الذي فقد توازنه بسبب هذه الأزمة المتعددة الأوجه (أزمة اجتماعية، أزمة مؤسساتية، أزمة القيم التقليدية)، سيحاول البحث عن معنى لوجوده. وفي هذا السياق الذي سيواكبه تقهقر الإيديولوجيات، سيظهر تيار ذو اسم مستفز وهو: «النفايات Trash». وترجع بوادر هذا التيار، الذي تمثله شخصيات لها أهميتها، إلى بداية التسعينات، حيث سيختار العديد من الكتاب المنتمين لهذا التيار والمحررين من كل رؤية نسقية مسبقة والمستعدين أيضاً لكل الاحتمالات، موضوعتين أساسيتين وهما: اضطراب السلوك الجنسي والدم. بالنسبة للموضوعة الأولى، يمكننا الإشارة إلى قصة قصيرة صدرت سنة 1996 تحت عنوان «المنزل الأصلي Bank Kent»

بمؤلفها كانوك بونغ سونغ سومبان Kanok pong song sompan، الذي لا يضاهيه أحد في وصف العلاقات العاطفية، وبالنسبة للموضوعة الثانية، وجب ذكر اسم أرنوادي أرونمات Arunwadee Arunmat، وهي كاتبة شابة، مؤلفة رواية «صوت الدم» سنة 1997[24] وتحكي فيها حياة فتاة تايلاندية تائهة، مصيرها الانحطاط، ونظراً لافتقادها إلى الحب الإنساني، فإنها ستشعر بانجذاب قوي إلى كل ما له علاقة بالدم (استعمالها لدمها في ألعاب قذرة، ممارستها لقساوة لا مثيل لها تجاه الحيوانات إلخ...)، وهو الانجذاب الذي يشكل مبرر بقائها على قيد الحياة.

غير أن الممثل الحقيقي والشهير لتيار «النفايات Trash»[25] الذي كان ذائع الصيت في بداية التسعينات والذي تاخم أحياناً العدمية الثقافية، هو الروائي سانح سانكسوك Saneh Sangsuk المزداد سنة 1957. ففي الرواية الوحيدة التي أصدرها هذا الكاتب سنة 1994، وعنوانها «الظل الأبيض Ngao Si khao»، ستختفي الأفكار التقدمية التي دافع عنها الكتاب السابقون، بشكل تام، وستترك المكان لميولات هدامة، يدعو إليها متهتك شاعري، خائر القوى وعلى عتبة الجنون. هكذا سيتم انتهاك كل المحرمات (التعاطي للمخدرات، الاغتصاب، العلاقات العنيفة، الذكريات الشخصية الأكثر حميمية إلخ...)، وهو ما يعتبر كنشيد جنائزي ينذر بانهيار المجتمع التايلاندي في القرن الواحد والعشرين.

الهوامش

ملحوظة المترجم:

اقتطف هذا النص من العدد الخاص الذي أنجزته مجلة Europe، حول كتاب التايلاند واللاوس. وقد ظهر تحت عنوان:

- Ecrivains de Thailande (Frééric Maurel), Revue Europe, nº 885/886 Janvier/ Février 2003, pp. 195/205.

1) كانت القاعدة المتبعة في البلاط، تتمثل في نظم الشعر، لكننا نجد مع ذلك عملاً نثرياً بعنوان Sam kok لمؤلفه فراخلانغ هون Phranklang Hon، وهو عمل مقتبس عن رواية تاريخية صينية، عنوانها: «الممالك الثلاث». وسيكون لهذا المؤلف الذي يرجع تاريخه إلى سنة 1802 والذي صدر وتم توزيعه سنة 1865، أهمية بالغة في تطور النثر بالتايلاند.

2) بالنسبة لسنة 1874، وجبت الإشارة أيضاً، إلى صدور أقصوصة مجهولة المؤلف بعنوان «حكاية الصيادين الأربعة Nitham chaw Pramong Sikhon»، تم نشرها بمجلة Darunawat، ويعتبرها العديد من النقاد بمثابة النص الذي سيرسم الطريق أمام القصاصين التايلانديين في بداية القرن العشرين.

3) يجب أن نوضح هنا، على سبيل التدقيق، بأنه تم تأسيس دورية بلغة الطاي منذ سنة 1857، تحت اسم Patchakit chanubeksa.

4) على إثر نشر رواية «الانتقام»، صدرت رواية مضادة لها بعنوان «لا انتقام khweam Mai Phayabat» سنة 1915، لمؤلفها خروليام Khruliam (لوانغ ولات باروات luang wilat pariwat) والتي أراد منها المؤلف، أن تكون مستوحاة من الثقافة التايلاندية. غير أن قراءة متمعنة لهذا النص، تبرز أثر البصمات الأوروبية القوية عليها.

5) بخصوص تلقي الأدب الفرنسي بالتايلاندي، انظر البيليوغرافيا التي أصدرناها سنة 2001.

6) يمكننا الإشارة في هذا الإطار، إلى واحد من الرواد المسمى ناراتيب برافان فونغ K. P. Narathip Praphanphong (براسور اكسورن Prasent Akson) الذي أصدر سنة 1908 رواية بعنوان Darahwan بأسلوب تقليدي لا جودة فيه. وهذا الأسلوب هو عبارة عن رد فعل تجاه النموذج الغربي.

7) (انظر بونسري تابسناند Poonsri Tapasanandh: «الأقصوصة التايلاندية في الفترة ما بين 1932 و1957، متابعة لتطورها داخل المجتمع التايلاندي»، أطروحة دكتوراه، باريس 7، 1982، ص 347.

8) لاو خاموم Lao Khamhom هو أيضاً مؤلف رواية هامة تحت عنوان «الأسوار Kamphaeng»، وقد صدرت سنة 1975.

9) لقد كانت الروايات من نوع «القوة الداخلية»، تحظى بالإقبال في الثلاثينات من القرن العشرين، خصوصاً لدى القراء الذكور.

10) إن عبارة «أدب الماء الراكد» لم تظهر في حينها، بل اقترحت فيما بعد، من طرف أبرز ممثلي النقد المعاصر.

11) صدرت هذه الرواية على شكل حلقات منذ سنة 1964.

12) توجد صيغة أولى وأصلية لهذه الرواية المنشورة سنة 1969 من طرف دوانغ كامول Duang Kamol.

13) إن أسيري تاماشوت Assiri Thammachot هو أيضاً مؤلف رواية عرفت الشهرة أواخر الثمانينات وعنوانها «البحر والزمان Thale lae Karn wela» حيث تعرض فيها للحياة الصعبة لطائفة الصيادين، وقد صدرت سنة 1985.

14) لإدراك أهمية هذا الأمر، يتعين علينا ذكر رقمين في الثمانينات والتسعينات، ففي سنة 1985 تم إصدار 2419 عنواناً، وفي سنة 1999 بلغ الرقم 8142 عنواناً. لمزيد من التفاصيل انظر:

- L’état du monde, la Découverte, 2002, p 310.

15) أصدر بنلوا تيبايا سوان أيضاً، روايتين متميزتين وهما: «الكنة الغربية Saphai Maem» وذلك سنة 1961 و«توتيا ويست Tutiya wiset» سنة 1966.

16) وهي مجموعة بلدان جنوب شرق آسيا.

17) في تلك الفترة أي في سنة 1979، كانت جائزة SEA Write Award تمنح للكاتب المزدادين بالدول الست التالية: بروناي، إندونيسيا، ماليزيا، الفلبين، سنغافورة والتايلاند. وبالرغم من أن هذه الجائزة أصبحت ذائعة الصيت مع مرور السنوات، إلا أنها أصبحت عرضة في الوقت الراهن لانتقادات عنيفة بسبب عدم حيادها. لكن يمكننا نفي هذه التهمة عن المنظمين وعن هيئة التحكيم، المكونة من كتاب ونقاد وأساتذة جامعيين، من منطلق أن كل جائزة، بما فيها تلك الممنوحة في الغرب، تخضع لمعطيات ذاتية ولما يعرف بلوبي الناشرين.

18) أنشأة مجلة Lok Nangsue أيضاً، وتحديداً سنة 1978، جائزة هامة تمنح لأفضل أقصوصة، وهي جائزة شوكراكيت Chokaraket.

19) فضلاً عن نشاطاته المرتبطة بالمجلة التي اختفت حالياً كما قلنا، فإن سوشات سواتسي هو أيضاً قصاص وتعتبر بعض قصصه ذات منحى وجودي.

20) بالإضافة إلى هذين الإصدارين، لابد من ذكر مجلة Writer Magazine التي صدرت أعدادها الأولى سنة 1992، لكنها اختفت في الوقت الراهن.

21) يكتب اسم شارت كربجيتي، بأشكال متعددة، وقد اخترنا الاسم الموجود بالقائمة الدولية للكتاب، التي تصدر سنوياً.

22) ظهرت هذه الرواية أولاً على شكل حلقات منذ سنة 1985، وذلك بالمجلة النسائية Lalana.

23) إن أسماء الكتاب، الواردة في هذا المقال، تتطابق مع الأسماء المستعارة المستعملة من طرف النقاد المعاصرين، مثلاً: سيلا خومشاي Sila khomchai، هو الاسم المستعار لويناي بونشواي Winai Bunchuai.

24) هذا العنوان مجازي، إذ إن عنوان الرواية بلغة الطاي هو:

“karn Lom Salai Khong Sathaban khrophrua thi khwamrak Mai Al Yiao Ya”.

وهو ما يعني حرفياً: إفلاس مؤسسة الأسرة بسبب غياب الحب.

25) على هامش هذا التيار، يتعين علينا الإشارة إلى كاتب موهوب يصعب تصنيفه، وهو براشاخوم لونا شاي Prachakhom lunachai، مؤلف رواية «ما وراء الحلم Khon kham Fan» الصادرة سنة 2000 وهي رواية واقعية تحكي عن النهب الذي تتعرض له مياه خليج سيام Siam من طرف مراكب الصيد.



لا سلام عالميّ دون سلام ديني

هانس كنغ

ترجمة ثامر الغزي

مقدمة المترجم:

يجدر التنويه إلى أن هذا الفصل المترجم هو خاتمة يحمل عنوان «المسيحية وديانات العالم» تناول فيه كل من هانس كنغ Hans küng وفان إيس Van Ess أساساً، (مع كل من فون ستيتنكرن Von stietencron وبشر Bechert)، مجموعة من القضايا المركزية في مختلف الديانات (الإسلام والمسيحية والبوذية...) للبحث عمّا هو مشترك بينها. ويمثل هذا الفصل أم النتائج التي توصل إليها الباحثان من خلال تداول طريف في

تناول نفس القضايا أشبه ما يكون بالحوار (ولذلك يبدأ كنغ هذا النص بالإشارة إلى «هذا الحوار») ولئن وردت هذه القضايا هنا مجملة فقد سبق تفصيلها بين فصول الكتاب. ونلفت النظر إلى أننا أغفلنا ترجمة الفقرتين الواقعتين بين السطر التاسع والسطر الثاني والعشرين نظراً لتركيزهما على التكهّن بردود الأفعال المنتظرة على هذا الكتاب مفضلين الاهتمام بترجمة ما يحمل مواقف وأبعاداً فكرية وظيفية.

النص المترجم:

قد لا يكون هذا الحوار إلا حصيلة مؤقتة، وكما ذكرنا يبقى محاولة وتجربة جريئة، ولا يعود الحكم بنجاحه إلينا. وقد أبان هذا الحوار نقاطاً للتقارب وأخرى للافتراق بين الأديان. ولو كنا قد نجحنا فقط في إثارة ما لم يعد موضوع نقاش بين الديانات وما يجب أن يكون أكثر من أي وقت مضى موضوع نقاشات، فإن النتيجة لن تكون بالهيّنة.

[...]

لِمَ ينبغي أن يتواصل الحوار؟ أولاً لنفهم أفضل فأفضل الآخرين الذين يعاصروننا، أولئك الذين أصبحنا نعيش معهم جنباً إلى جنب، ولكن أيضاً لنفهم أنفسنا أكثر. وهو فهم يمر بالضرورة عبر المقارنة والمواجهة فـ «من لا يعرف إلا أنقلترا لا يعرف أنقلترا». وأخيراً، فإن الحوار بين الأديان ليس مسألة

خاصة أو شخصية أو محلية أو جهوية، وأبعاده الإجمالية بيّنة تماماً كانعكاساته على الوجود المشترك وطنياً وعالمياً بين الشعوب. لا أحد يجادل اليوم جاداً في أن السلام في العالم مرتهن إلى حد بعيد بالسلام بين الأديان. وفي زمن، حيث «الهولوكوست النووي» ممكن تقنياً، فإن هذا المظهر من الحوار بين الأديان صار أكثر أهمية في كثير من المماحكات الأكاديمية ومن الحجج اللاهوتية والجدل الفكري الخاوي.

ثمة إذاً تعالق دال بين تقريب الأديان[1] والسلام العالمي، وكل من يعترف بواجبات تجاه المعمورة[2]، وكل من يأخذ من محمل الجد هشاشة القوانين البشرية وكل إمكانات العجز البشري والتقني، يعلم ما هو الرهان هنا: يعلم أن التهديدات التي تضغط على السلام والقوانين التي تسعى إلى حمايته لم تعد منذ، أمد بعيد، متعلقة بأبعاد الصراعات الجهوية المعزولة، وإنما أصبحت تتعلق بمشاكل السياسة العالمية الإجمالية التي بها مناط حياتنا جميعاً.

إن الخيار اليوم هو إما *السلام في كل المعمورة* أو إبادة *المعمورة نفسها*.

لكن بم يمكن أن يساهم اللاهوت التقريبي في عالمنا دون سلام؟ إنه لن يستطيع حتماً تقديم أجوبة مباشرة لكل الأسئلة المعقدة التي تطرحها الاستراتيجيا والصناعة العسكرية وتقنيات نزع التسلح، فهذا ليس دوره الخاص. إن المجال الخاص لتفكير

اللاهوت التقريبي واشتغاله العملي هو بالأحرى والأخلاق والدين. والعلماء والسياسيون أنفسهم وهم يتكاثرون مجدداً، يأخذون بعين الاعتبار هذا البعد الأخلاقي - الديني. ويمكن *في هذا المجال* للاهوت تقريبي أن يساعد على كشف وإظهار الصراعات التي تكون الأديان أو العقائد أو الملل سبباً لها. وبؤر الصراع العقائدي والديني التي يجدر إخمادها كثيرة في أرضنا.

لا أحد يجهل المآسي التي كان *الانقسام بين المسيحيين* على الصعيد السياسي سبباً لها، ويكفي لإدراك ذلك أن نذكّر في الحاضر بالصراعات في أيرلندا الشمالية. أوليست حرب المالوين الخرقاء نفسها ناتجة، في جانب منها وإن يكن ذلك دون وعي، عن عداء بين الكاثوليك والبروتستانت؟ تماماً كما حمل الشعور بالتفوق وطموحات السيطرة لدى تنظيم إلينكي[3] البروتستانتي في أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى الكاثوليكيتين وردود الأفعال إزاءه، دائماً سمة ثقافية - دينية.

كيف تصرفت الكنائس؟. لا شك أنها، في الوقت الحاضر على الأقل شرعت في *الكلام* لصالح السلام لا لصالح الحرب، وهذا جيد، فضلاً عن أنه في هذا الوطن فقط كان هذا الكلام دون خطر. ولكن هل *فعلت* الكنائس ما يكفي من أجل السلام في فيتنام ولبنان والأرجنتين وبريطانيا وألمانيا وأوروبا وأمريكا ولكن أيضاً في أفريقيا وآسيا؟ ولنكرر حتى

لا يسيء أحد الظن: لا يمكن للأديان ولا للمسيحية ولا للكنائس أن تفض كل صراعات العالم ولا أن تمنعها، ولكنها تستطيع أن تساهم في تخفيف البغضاء والكراهية والتشدد. وهذا يكون في مقام أول بالعمل فعلياً على التفاهم والتصالح بين الشعوب المتعادية، كما فعل مثلاً المجلس الكنسي الإنجيلي[4] في ألمانيا بشأن العلاقات بين ألمانيا وبولونيا، وفي مقام ثان بالقيام، على الأقل، باستبعاد الصراعات التي كانت هي نفسها سبباً فيها أو التي كان لقوتها المتفجرة نصيب فيها: فاختلافاتها المذهبية مصدر للانقسامات بين الكنائس كما هي مصدر للاختلافات في الممارسات التي تنتج عنها.

كلا فالمطلوب من الأديان ومن الكنائس ليس مستحيلاً على البشر، إن المطلوب منها هو العيش طبقاً لبرامجها الخاصة وتوجهات الحياة الأساسية فقط، وألا تُوجَّه نداءاتها للسلام نحو الخارج فقط (على أهمية هذا)، بل نحو الداخل بإنشاء حركات مصالحة وإشارات سلام في المجال الخاص بها. ولنثق أن حركات المصالحة هذه،، وإشارات السلام لن تفقد شيئاً من قوة إشعاعها على بؤر الصراع «في الخارج».

ومن جهة أخرى من ذا الذي يمكنه إنكار أن الملل المسيحية أو الإيديولوجية شبه الدينية ليست وحدها المسؤولة عن *بؤر التوتر الأكثر شهرة في السياسة العالمية* بل إن الأديان

الكبرى نفسها لها نصيب من المسؤولية؟ كيف لا نرى من الشرق الأقصى وحتى الشرق الأدنى:

- أن العوامل الدينية في حرب فيتنام نفسها لم تكن غائبة (العداء بين الرهبان البوذيين والنظام الكاثوليكي).

وأن الصراع بين الهند وباكستان، وفرض تقسيم ترابي رغم إرادة المهاتما غاندي، مازال يتغذّى على الشحناء بين الهندوس والمسلمين التي تؤدي إلى مجازر جديدة دون انقطاع (لكي لا نذكر شيئاً عن العداوة بين الهندوس والسيخ).

- وأن الحرب بين إيران والعراق ليست خلواً من التنافس التاريخي، ضمن الإسلام بين السنّة والشيعة؟

هذا دون أن نتحدث عن الصراع في الشرق الأدنى الذي يقابل، كما نعلم، مسلمين ويهوداً ومسيحيين مدججين بالسلاح مزّقتهم حرب خامسة خلال بضعة عقود فقط.

إن المعارك السياسية الأكثر تعصباً ووحشية هي تلك التي تصبغها وتدفع إليها وتشرّعها الأديان. إن هذا الكلام لا يعني اختزال بؤر الصراع في معارك دينية، وإنما أن نأخذ بجدية المسؤولية المشتركة بين الدين والتقريب في تهدئة عالمنا الخالي من السلام والممزّق. ونفس المسؤولية تقع هنا على المسيحيين واليهود والمسلمين والهندوس والبوذيين.

ما أكثر الآلام التي كان يمكن أن تجنّبها الشعوب المعنية

وباقي العلوم لو أن الأديان لم تتأخر كل هذا الوقت في تحمل مسؤوليتها عن السلام وحب الجوار وعن عدم العنف وعن المصالحة والتسامح، ولو أنها عوض أن تذكي الصراعات فضّتها مثلما فعل المهاتما غاندي الذي كان ينتسب إلى الهندوسية، والمسيحي داغ هامرسكيولد Dag Hammarsköld والمسلم أنور السادات والبوذي يو ثانت U Thant الذين قادوا سياسة سلام بقناعة دينية عميقة.

والحصيلة أن الحوار التقريبي بين الأديان لم يعد اليوم مسألة من اختصاص رجال الدين المؤمنين بسلام دائم، الغرباء عن العالم الذي يعيشون فيه، ولكنه لأول مرة في التاريخ ضرورة عاجلة بالنسبة إلى السياسة الدولية، فهو يستطيع أن يجعل أرضنا أكثر قابلية للسكنى لأنها ستصبح أكثر هدوءاً وإخاءً.

لا سلام بين شعوب الأرض دون سلام بين أديان العالم، ولا سلام بين أديان العالم دون سلام بين الكنائس، ذلك أن التقريب الكنسي جزء مكمل للتقريب العالمي.

إن التقريب *الداخلي* المركّز على العالم المسيحي والتقريب *الخارجي* الموجّه نحو كامل المعمورة مترابطان. إن السلام لا يحتمل التجزئة. إنه يبدأ من الداخل.

الهوامش

1) تقريب الأديان ترجمة لـ œcuménisme التي تعني في اللغة الفرنسية حركة التقريب بين الكنائس والمذاهب المسيحية المختلفة. وواضح أن المؤلف هنا يوسّع من دلالاتها لتشمل كل حركة تقريب بين الأديان كلها.

2) ترجمة لـ oikoumenê التي تعني في الإغريقية «الأرض المسكونة» أو مجمل العالم المعروف، لذلك اخترنا هنا ترجمتها بـ «المعمورة» لتقربها من المعنى المراد.

3) ترجمة لـ yankee establishment التي تعني تنظيمات العنصريين الأمريكيين. وكلمة yankee هي تسمية تهجينية أطلقها سكان أمريكا الجنوبية على الأمريكيين الشماليين.

4) Le Conseil de l’eglise évangélique.



خـــوف

غابرييلا ميسترال - تشيلي(*)

GABRIELA HISTRAL

أنا لا أريدهم أن يجعلوا

ابنتي الصغيرة سنونوة

ستطير عالياً في السماء

ولن تطير قط إلى سرير القش

أو تعشش في الطنف

حيث لا أستطيع أن أمشط شعرها

لا أريدهم أن يحولوا

ابنتي الصغيرة إلى سنونوة

لا أريدهم أن يجعلوا
ابنتي الصغيرة أميرة
إذ كيف تلعب في المرج
بأخفاف ذهبية صغيرة
وحينما يحل الليل
لن تنام قط بجانبي
لا أريدهم أن يحولوا
ابنتي الصغيرة أميرة

وأقل من ذلك لا أريدهم
أن يجعلوا منها ملكة يوماً
فيجلسونها على عرش
حيث لا يمكن أن أراها،
وحينما يحل الليل
لا يمكنني أبدا هزهزتها

لا أريدهم أن يجعلوا

ابنتي الصغيرة ملكة

ترجمة: الحسان الرزاقي



طائر الصمت المسافر

حوار مع الشاعرة الأمريكية: سوزان عطيفات بيكهام

SUSAN ATEFAT - PECKHAM

ترجمة وتقديم علاء الدين رمضان

سوزان عطيفات بيكهام Susan Atefat - Peckham (1970م – 2004م) مؤلفة كتاب (ذلك النوع من النوم) الذي فاز بجائزة سلسلة الشعر الوطنية عام 2000 ونشرته مطبعة دار المقهى. وهي أيضاً مؤلفة الكتاب الإبداعي السردي «طائر أسود العين»، الذي كان ينافس على جائزة بيري مارخام من صحافة محور القصة، والاختيار في نهاية الدورة لمواصلة برامج الكتابة المشاركة في الجائزة. عملها تم اختياره للتضمين في المختارات

الأدبية (قاعة برينتايس، 2001) والعمل الجديد قد ظهر أو يوشك على الظهور في عدد من الإصدارات، منها: بوردر لاند (الحدود)، مراجعة شعر تكساس، مراجعة الشعر الدولية، المجلة الفصلية الدولية، المراجعة الأدبية، ماكجوفين، مراجعة من الشمال الغربي، في الحافلة، مركبة المرج، بويرتو ديل سول، مراجعة الشعر الجنوبية، مراجعة التين، ومراجعة تكساس.

ذاع صيتها الإبداعي في العديد من بلدان العالم؛ لدى ثقافات متباينة وذلك يرجع لكونها تنتمي إلى الجيل الأول أمريكي المولد لوالدين إيرانيين؛ عاشت معظم حياتها في فرنسا وسويسرا ومع ذلك عاشت أيضاً في الولايات المتحدة وإيران. وقد حصلت على الدكتوراه من جامعة نبراسكا في 1999، حيث درست الكتابة المبدعة، والأدب، والإنشاء، وكانت مساعدة رئيس تحرير مجلة «مركبة المرج». درست الكتابة الإبداعية في كلية الأمل في هولندا، وميتشجان، حيث كانت محررة ومؤسسة مشاركة لمجلة مراجع ميلكوود. وقد درَّست في كلية جورجيا وجامعة ولاية مليجيفل، وحيث عملت أيضاً محرراً شعرياً لمجلة الفنون والآداب. بالإضافة إلى الكتابة، أيضاً كانت موسيقية ورسامة تعبيرية تجريدية. آخر ما عكفت عليه مؤخراً هو إنجاز مجموعتها الثانية من القصائد، وكتاب سيرة طويلة، بالإضافة إلى كتابي مختارات أدبية لكتاب أمريكيين من أصول شرق أوسطية.

في السابع من فبراير 2004، توفيت إثر حادث سيارة، مع

ابنها سيروس، بينما كانت تضطلع بزمالة فولبرايت للتعليم في عمَّان بالأردن. حيث تعيش مع زوجها جويل بيكهام وابنها داريوس، اللذان أنجاهما القدر من الحادث نفسه؛ بينما الشاعرة سوزان عطيفات بيكهام وابنها البالغ من العمر ست سنوات قد قتلا في غور صافي بالأردن.

سوزان عطيفات عملت أستاذاً في برنامج MFA في كلية جورجيا وجامعة الولاية، وانتقلت للشرق الأوسط بصفتها عالمة ببرامج فولبرايت تُعلِّم الكتابة الإبداعية في جامعات الأردن.

وقد توفيت عن عمر يناهز ثلاثة وثلاثين عاماً. وهذا الحوار التالي الذي أجراه معها جودي أيرن، ونشرته مجلة الشعراء والكتاب الأمريكية في 12 من أكتوبر عام 2001، بعد نشر كتابها «ذلك النوع من النوم»؛ ويعد من أهم لقاءاتها الصحفية الساخنة التي تحدثت عن انتمائها الصريح للثقافة الفارسية الإيرانية بوصفها الأصل العرقي وللثقافة الأمريكية بوصفها مواطنة أمريكية.

تناقضات طائر السرب

مواطنة من نيويورك من الجيل الأمريكي الأول الذي ولد لأبوين إيرانيين، سوزان عطيفات بيكهام؛ قامت بجولة وطنية لترويج مجلدها الشعري «ذلك النوع من النوم»، الذي اختاره فيكتور هيرنانديز كروز بوصفه الكتاب الفائز في مسابقة

سلسلة الشعر الوطنية للعام 2000 وقد نشرته مطبعة دار المقهى في تلك السنة. عطيفات بيكهام كانت تعمل معلمة للكتابة الإبداعية والأدب في كلية الأمل في ميتشيجان، حيث كانت تعيش مع زوجها الشاعر جويل بيكهام، وابنيها الصغيرين سيروس وداريوس.

مجلة الشعراء والكتاب الأمريكية قد لحقت برحلة سوزان عطيفات بيكهام الترويجية في مينيبوليس، حيث كانت تقدم قراءات وعروض ترويحية من خلال راديو مينيسوتا الوطني، وسألتها عن رد فعلها حول الفوز بجائزة سلسلة الشعر الوطنية.

❖❖ سوزان عطيفان بيكهام: ساخرة، علمت بالجائزة في الحادي عشر من سبتمبر السنة الماضية، وبالطبع أنا قد تأثرت جداً؛ لقد كان يوماً سعيداً جداً بالنسبة لي.

❖ أين تكلمت في جولتك الترويجية لكتابك وكيف استُقبلت قراءتك؟

❖❖ القراءات استقبلت استقبالاً حسناً. فالصحافة كانت رائعة. بعد الهجمات أنا كنت قلقة بشأن كيفية استقبال عملي. فالعمل قد أُخذ على معنى مختلف جداً بالنسبة لي. أنا كنت قلقة لأنني عندما أقرأ عن محبة تراثي الشرقي الأوسطي، ربما يشعر الأمريكيون أن ولائي يجب أن يكون فقط لأمريكا؛ إلا أنني مازلت أحب تراثي وأحب عائلتي. أنا شعرت بتمزق حقيقي

ينـزل الوسط. وجدت أنني حقاً كنت أحاول أن أبنـي جسـراً بين التـراثين. أنـا يمكـن أن أقـول: «هـذا تـراثـي. هـذا الـذي هـو أنـا. أعـرف أن هـنـاك الـعـديـد مـن الأمـريكـيـن الآخـريـن يـحـبـونـنـي». فـالثقـافـة الإيـرانـيـة، مـن مـنظـوري، ليسـت تـلـك الأحـاديـة الـتـي تُقدمهـا وسـائل الإعـلام، هـنـاك اختـلاف مهـم بـالـنسـبـة لـي بين الحـكـومـة والـنـاس. أنـا أتمـنـى أن نـتـمـكـن مـن عـرض ذلـك فـي الشعر.

❖ حتـى كـمـا نـتكـلـم، الأحـداث انـكـشـفـت فـي الـشـرق الأوسـط بوصـفها نـتيجـة لهجـمة الحـادي عشر مـن سبتـمبر؛ سـوزان، أنت أمـريكـيـة، مـواطـنـة مـن نـيـويـورك نـشـأت فـي أوروبـا، مـن الـتـراث الإيـرانـي والإسـلامـي. أنـت تـعـلمـين الأدب الإنـجـلـيـزي فـي كـلـيـة مسيحية. أنت حقاً تمتلكين منظوراً فريداً. رجاءً أخبرينا كيف تشعرين.

❖❖ أنا أشعر بشعور رهيب. عندما رأيت الهجمات على التلفاز، مثل الآخرين أنا شاهـدت الطائرة تتخلل البنـاية وتلك صورة لن تتـركني. مثل العديد من الأمريكيين أنا كنت غاضبة، منزعجة، باكية لأغلب الأيام القليلة التالية؛ أنـا لم أكن أعمل ذلك اليوم، لكني في اليوم التالي دخلت الفصل وتحدثت عن الهجمات مع الطـلاب، كلنـا كنـا نصـرخ؛ كلنـا كنا غـاضـبـين، والـداي كانـا فـي طـهـران وقـت حـدوث الـهـجـمـات، لـذلـك أنـا كـنـت مـتـحـمـسـة لمحـادثتهـم وسـؤالهـم، «مـا هـو الشـعـور هـنـاك؟ مـا الـذي يـتـحـدث

الناس عنه؟ ماذا يفعلون؟» أخبراني أن كل الناس كانوا منزعجين جداً؛ كان هناك سهر على ضوء الشموع [بالنسبة للضحايا الأمريكيين] في ميدان المدينة؛ العديد من الناس يراقبون لحظات الصمت لدى الأمريكان، أنا قد تحركت بذلك الدافع، اعتقدت أن «هذه الأمور لن تغطيها وسائلنا الإعلامية؛ فليس هناك من طريق ليعرف الناس هذا»، أشياء أخرى قد نقلتها الوسائل الإعلامية تلك التي كانت أقل مجاملة إلى شعوب الشرق الأوسط. نحن كنا نسيطر على ما تعرضه وسائلنا الإعلامية لنا، شعرت بأني يجب أن أقول شيئاً ما إن استطعت، لدرجة أني أستطيع بأكثر مما يمكن، إن هناك الكثير من الأسى على مناطق المسلمين وشعوب الشرق الأوسط من أجل المآسي التي تحملناها نحن [الأمريكيين]، وبطريقة مماثلة، نسمع عن قصف أفغانستان، شعوري كان مختلطاً جداً. كيف يمكنني أن أستمر في عمل واجباتي اليومية على نحو طبيعي بينما أعرف أن الناس يموتون في أجزاء أخرى من العالم؟ عندما سمعت عن الهجمات [في أفغانستان] قلبي انهار، في المضمار نفسه تقريباً، عندما سمعت عن الهجمات على أمريكا.

❖ أنت كنت سابقاً متحفظة فيما يختص بإجراء مقابلات صحفية، لكن منذ الحادي عشر من سبتمبر أصبحت نشطة في ترويج التفاهم الثقافي المشترك بشكل عام. هل يمكنك أن تخبرينا عن تلك النشاطات وكيف تشعرين الآن حول التصريحات؟

❖❖ أنا بطبيعتي شخصية خجولة جداً. كبرت في السبعينات المتأخرة. نحن كلنا نتذكر أزمة الرهينة ولحقتها أزمة أخرى في الحقبة التي دامت خمس عشرة سنة. كبرت في ذلك العصر وأنا أتذكر بوضوح بأنه على الساحة لم يكن جيداً أن أكون من إيران أو من سلالة الإيرانيين. وبوصفي شابة صغيرة أنا بدأت أدرك أن هذه ليست مشكلتي؛ إنها قضية أكبر كثيراً مني. تعلمت أن أعمل حولها. أنا كنت سأصبح طبيبة، لكن ذلك لم يحدث حتى دخلت مجال الكتابة الذي اكتشفت بواسطته صوتي الخاص. بعد الحادي عشر من سبتمبر، شعرت أن شيئاً ما انفلت طليقاً في صدري. في حوالي نصف دقيقة عرفت أنه إذا لم أتكلم، إذاً أنا غير مسؤولة عما حدث؛ لقد تكلمت إلى السكون، إلى مجموعة مكتب التربية الدولية عند الحرم الجامعي؛ تكلمت إلى مدرسة ثانوية؛ مؤخراً زرت مدرسة ثانوية صغرى. أعتقد أن الصغار كانوا أحد الذين يستطيعون أن يستمعوا، الذين يمكنهم أن يستمعوا أكثر؛ أنا وجدت أسئلتهم هاربة من القلب: أحد الأطفال سألني: «ماذا فعلنا؟ لماذا يفعلون هذا لنا؟» وآخر قال: «اعتقدت أن الإسلام دين مسالم، هل هذا الأمر ليس حقيقياً؟» لكن الوسائل الإعلامية كسبت الرهان. بعد حادث أوكلاهوما، كانت بوضوح سيئة، عندما كان العرب الأمريكيين مستهدفين مباشرة. في هذا الوقت الوسائل الإعلامية كانت حذرة. إنهم قد طرحوا قدراً من الجهد في سبيل القول بأن الاعتداءات [اللاحقة] على الأمريكيين ذوي

الأصول شرق الأوسطية ليست صحيحة؛ إنهم ليسوا عادلين. فهناك الكثير من الجهود الوقائية التي لم تكن هناك لست سنوات مضت.

❖ أنت شاعرة، ومعلمة، وفنانة بصرية، وموسيقية. ماذا تعتقدين أن يكون دور الشعراء والفنانين في غمار الأسى الاجتماعي والاضطراب؟

❖❖ أنا لا أعرف إذا كان هذا الدور واعياً، لكنني أراه يشبه الدور الذي نلعبه في النهاية، فالأدب، والفنون البصرية، والموسيقا هي طريقنا من أجل الاتصال بالآخرين. فالفن تعاطف. التعاطف والشفقة هما ما نحتاجه أكثر في أوقات الأسى. أنا أخبرت طلابي، «لنحاول أن ندع لنأخذ بعض الأشياء الحميدة فيما وراء ذلك، حتى لو بدا ذلك محالاً». أتذكر أنني سمعت على التلفاز امرأة من نيويورك تقول: «أنا لا أرى بلداً آخر يرهبني دون تفاهم. ماذا يود أن يشعر». التعاطف الإنساني هو دور الفن. الفن يمكن أن يبني جسوراً للناس من أماكن مختلفة جداً.

❖ مجموعتك الشعرية كانت لوحة حميمة لنسيج محكم، حياة عائلية متعددة الأجيال ضمن ثقافة لم يألفها العديد من القراء الأمريكيين. أنا وجدت القصائد دمثة وعطوفة فيما يتعلق بالأفراد، لكن تنتقد الممارسات الثقافية التي تقمع النساء.

بوصفك امرأة متعلمة إلى حد كبير، ما الذي تحبين عندما تزورين إيران؟

❖❖ تجسد إيران الكثير من التناقضات، أنا أعتقد أن هذه نتيجة كبرى لكون الناس مختلفين جداً عن حكومتهم، الناس في عائلتي متعلمون جيداً، إن النساء طبيبات، محاميات قاضيات، تلك النساء متعلمات جيداً. على أية حال، هناك مجموعات من الناس الذين يضطهدون النساء ويسيئون معاملتهن. وقد حدث خلال الحقبة المؤلمة في الغالب في تاريخنا فقط بعد الثورة. حالياً تلك الأفعال تقع على نحو أقل غالباً. القصائد في كتابي كانت بشكل كبير عن حقبة ما بعد الثورة فقط، التي بدأت في 1978. إن الحقبة الزمنية التي كتبت عنها كانت خلال الثمانينات. خلال زيارات أمي، هي أخبرتني ما يشبه ذلك. فأنا لم أتمكن من زيارة إيران لعدة سنوات بما أنني كنت مواطنة أمريكية.

❖ عناوين قصائدك تستعيد صور: الجلد المجعد للشيوخ؛ العقد على حد سواء طبيعة مادية وتجريدية؛ الأبصار، والأصوات، والشم، والذوق طقوس محلية وصفت في أسلوب حسي مدهش؛ صور الولادة والموت. هل يمكنك أن تتحدثي عن صورتك؟

❖❖ أنا دائماً أثق بتضايف الخبرة لدى القارئ. أريد القارئ أن يجرب العمل وأن يلحق به أو بها الأحكام الخاصة. لذا عندما أخلق المشاهد، أنا أهتم بأن أسمح للقارئ أن يجرب هذه

الثقافة المغايرة، هذا المكان الآخر، ومازال يبلغ حد الإدراك، بتفاؤل، هؤلاء الناس هم الناس. إن الخلافات هناك؛ أن ليس لأحد أن يكون نفسه. أنت لا تستطيع فقط أن تقول: «لماذا ليس بإمكاننا نحن كلنا فقط أن نتقدم؟» ذلك أسلوب ساذج جداً لرؤية العالم. جوهرياً أملي أننا يمكننا أن نفكر»، نعم، نحن كلنا مختلفون، وهذا مكان مختلف جداً، والآن أنا سأحاول أن أفهم ماذا تكون تلك الخلافات، وأين أقف من تلك الخلافات». أحب حقاً أن أعطي القارئ مكاناً ليقف في المشهد ويلاحظ من أجل نفسه أو من أجل نفسها ويشارك في الفعل.

❖ أنت تنقلين مشاعر الحب العالمية بين أعضاء العائلة كما تمتد في حياتهم اليومية. هل هذا العنصر العام الأكثر أهمية لكل الثقافات؟

❖❖ إنه عنصر العديد منا يمكن أن يتماثل معه. إنه العنصر الذي يكون أكثر أهمية للثقافة الإيرانية. العائلة - والأطفال بخاصة - تكون الجزء الأكثر أهمية في ثقافتنا، بالإضافة إلى الدين. فالدين يبرز الترابط العائلي تماماً. لأنني كنت أكتب بلا انقطاع، شعري اجتذب الناس أنا لم أر في زمن طويل دعماً لي. في القصائد أنا يمكن أن أجعلهم يرجعون للحياة. أنا أستطيع أن أضع الكلمات في أفواههم؛ أنا أستطيع أن أراهم يتحركون مرة أخرى. شخص ما في كل حين يقرأ تلك القصيدة، كل حين أنا أقرأ تلك القصيدة، هؤلاء الناس هناك. بأساليب

متعددة أنا أعتقد أني كتبت هذا الكتاب ليملأ الفراغات بيننا.

❖ يتجلى تبجيلك الأجداد وأجداد الأجداد. هل تلك قيمة خصبة في الثقافة الإيرانية؟

❖❖ أوه، نعم. الأجداد، والشيوخ هم محترمون جداً، وموقرون، ومحبوبون في عائلتي على نحو خاص. أنا كنت أول عضو أمريكي في عائلتي، والعديد من أعضاء عائلتي الكبيرة لا يتكلمون الإنجليزية. لنذهب إلى الوراء، كان هناك العديد من المسافات - الفروق الثقافية، المسافات اللغوية. عندما أكتب القصائد أنا أحاول إن اجتذبنا معاً في فضاء ما يكون مقدساً بالنسبة لي. كلنا نحيا في أسلافنا وأرواحنا كثيرة جداً في أسلافنا. أنا أهتم باكتشاف ما ذلك الذي يفرقنا إنه من الماضي.

❖ قاموس التعبيرات الإيرانية في ديوانك «ذلك النوع من النوم» مغر؛ فقد كانت الأسماء ممتعة بشكل غير مسبوق وأوصاف حلْوى الأطفال، ذلك يبدو مؤثراً وعالمياً، هل تعلمين اللغة الإيرانية لأبنائك؟

❖❖ أنا أود أن أعلم الأطفال اللغة الفارسية، لكننا نعيش في أمريكا؛ زوجي ينطق الإنكليزية، وقبضتي على الفارسية واهنة في أحسن الأحوال، أنا أتمنى أن أهيئ لأبنائي واصلة تربطهم بإيران، إنهم يعرفون أسماء الحلوى الإيرانية تلك التي تجلبها أمي لهم.

❖ ما الذي تعكفين على عمله حالياً؟

❖❖ المجموعة الشعرية الثانية، تقريباً تتمة للقصيدة الأخيرة في المجموعة الأولى. إن الكتاب مؤقتاً يسمى الصامت. السياق القصصي الأكبر هو موت جدي من سرطان المريء. وقد كان صورة للتوافق في جاليتنا. أنا أتحدث عن موت الصوت، سرطان الصمت. أنا أيضاً أراجع بروفة كتاب مقالات، طائر أسود العين. أنا أعكف على موسيقى المحيط، سيرة غير قصصية حول النساء في عائلتي والأساليب التي تربطنا. كما أعمل على إعداد مختارات أدبية من الكتابات المعاصرة للأمريكيين ذوي الأصول شرق الأوسطية. أتمنى أن الذين يقرأون ذلك النوع من النوم يكونون قادرين على أن يرتبطوا بالناس المختلفين في وقت مختلف، وإنه يعرض بعض مقاييس السلام.

❖❖ المترجم: للحوار أضواء تنير زوايا التجربة أسئلة تنطلق من الملاحظة وإجابات تدفعها التجربة وترتبط أكثر بمدى الصدق مع النفس، وكلها أمور باقية إلا ما يسقطه الزمن على الرغم منا ومن هنا يسقط عبر مسيرة الوقت السؤال الأخير فلات هنا ذكر ما تفعله الشاعرة وليس بمَلكِنا التخمين أو التوقع فرحمة الله أشد اتساعاً مما نعتقد.. كل ما نُقره أن للدكتورة سوزان عطيفات عمل غير مقطوع بعد أن انقطعت هي عن أعمالها في رحلة راجلها لا يركب وغائبها لا يعود.

الجيـــــاد

بابلو نيـرودا - تشيلي (*)

Rablo Neruda

من نافذتي رأيت الجياد

في برلين ذات شتاء

النور بلا نور ولا سماء في السماء

الجو ناصع كخبز طري

ومن نافذتي رأيت نوعاً من حلقة سيرك:

*) بابلو نيرودا (1904-1973) واحد من أشهر شعراء أمريكا الجنوبية. اسمه الحقيقي: ريكاردو باسوالتو. ولد في بارال بالشيلي وفاز بجائزة نوبل وألف عشرين ديواناً شعرياً أغلبها يحمل طابعاً سياسياً.

حلقة عضتها أنياب الشتاء في الثلج

فجأة خرجت عشر جياد يقودها رجل

إلى الثلج في الخارج

نادراً ما اهتزت أو تحركت أثناء خروجها

كالنار، لكن في عيني ملأت العالم

الخالي سابقاً، كاملة متقدة

كانت كرموز عشر بحوافر كبيرة نظيفة

وأعرافها كحلم من أمواج بزبد مالح

أرادفها مستديرة كعوالم أو برتقالات

ألوانها عسلية كهرمانية نارية

أعناقها كالحصون

محفورة بفخر في الصخر،

وبنشاط يشع

من عيونها الثائرة كالسجين

وهنا في هذا الصمت في منتصف النهار

في شتاء قذر ومرتبك

أضحت الجياد القوية دماً

صارت إيقاعاً، صارت كنز الحياة النابض.

نظرت إليها ونظرت فانتعشت!

لم أكن أعرف لكن هو ذا النبع،

الرقصة الذهبية، السماء، النار الحية في الجمال!

نسيت ذلك الشتاء الحالك في برلين.

ولن أنس قط النور الذي شع من الجياد.

ترجمة الحسان الرزاقي



قصائد من الصين

زهي دونرو
ZHU DUNRU

براعم البرقوق

في الأيام الخوالي
كنت أحتسي الشراب
وأسير على وجهي هائماً
من أجل براعم البرقوق،
أهيم في البلدان
ألملم أطراف ثوبي

وأكلم الفتيات

عن أغنيتي الجديدة.

بالحبر الأحمر كتبتها

على أحزمتهن المطرزة

فملأن كأسي الأخضر الشهي

المصنوع من البللور

صرت عجوزاً

وتغيرت معاني الأشياء

بين الورود أمسك قدحي

وعلى ثوبي تسيل دموعي

ولا أريد سوى

أن أغلق على نفسي

باب حجرتي

وأنام

غير عابئ

ببراعم البرقوق

التي تطير

كالثلج



انفـراد

زيـانج جــــو

XIANG GAO

تحت النافذة المضيئة

من جلسا معاً؟

اثنان منا –

ظلّي وأنا.

وعندما تنطفئ الشمعة

وأذوب بعيداً

سيموت ظلي أيضاً

ياللبؤس!

كم أنا وحيد!



حب بطول النهر

لي زهاي
LI ZHIYI

أعيش عند الطرف الآخر للنهر

وعند هذا الطرف تعيشين أنت

كل يوم أحن لرؤياك

لكني لا أستطيع أن أفعل

رغم أننا نشرب من نهر واحد.

متى يجف النهر؟

متى ينتهي الحزن؟

فقط عندما يصبح قلبي مثل قلبك،

لن يذهب حبي لك سدى.



المهرجان

لي كينجز هاو
Li QINGZHAO

سحب كثيفة وخيوط رفيعة من الضباب

تملأ أوقات النهار حزناً

خطوط البخور تتلوى

خارجة من المبخرة الذهبية

مرة أخرى يأتي المهرجان

وعند منتصف الليل

تعبر الرجفة الستار

وتستقر على الوسادة الخضراء

بلون الزمرد.



أحـــــلام

لي كينجز هاو
Li QINGZHAO

زهرة اللوتس الباهتة وقطعة الحصير الباردة
تعلنان مجيء الخريف
بخفة أنزع تنورتي المصنوعة من القطن
وأقفز في قارب من أعواد (الماجنوليا)
هل يعود الأوز البري بأية رسائل؟
عندما يملأ البدر أركان الحجرة الغربية
تسقط الأزهار في اتجاه
ويفيض الماء في الاتجاه الآخر
وحب واحد يجلب الأحلام
في مكانين مختلفين.
أنا لا أنوي أبداً أن أبدد حزني
فلن يلبث أن يسيل فوق جبيني
ثم يستقر في قلبي.

ترجمة هاني حجاج عبدالمبدئ

الرجل الشجاع

والاس ستيفنز(*) - أمريكا

الشمسُ، ذلك الرجل الشجاع،

يأتي عبر الأغصان التي ترقد في انتظاره،

ذلك الرجل الشجاع.

العيون الخضر والموحشة

في تشكيلات العشب المعتمة

تهرب.

*) والاس ستيفنزا (1879-1955م) شاعر أمريكي حصل على جائزة بوليتزر للشعر عام 1955م.

النجوم الطيبة،

والخوذات الشاحبة

والأشواك الناتئة

تهرب.

مخاوف فراشي

ومخاوف الحياة والموت

تهرب.

ذلك الرجل الشجاع يطلُع

من الأرض ويمشي دون تأمُّل،

ذلك الرجل الشجاع.

ترجمة بشير رفعت



الزنبقة

أولوغ بيك حَمْدَم(*) – أوزبكستان

Ulug’bek Hamdam

ترجمة مرتضى سيدعمروف

أمامي قمة الجبل الضخمة ذات الحافة الحادة المسقيمة، والكل يسعى بنفسه إلى الزنبقة الخفاقة الحمراء الأسطورية الجمال التي توجد على هذه القمة. والسماء في لباسها من

*) أولوغبيك حَمْدَم – كاتب أوزبكي شاب، وُلد عام 1968م درس في جامعة طشقند، حصل على الدكتوراه عام 1997م في الجامعة نفسها، نشرت له روايات ومجموعات قصصية، منها رواية «التوازن»، ورواية «الإنسان والإطاعة»، ومجموعة قصصية «الانفراد»، وكتاب المنظومات بعنوان «الوردة» وغيرها.

السحب الحمراء والسوداء والبيضاء. إنه ليس ليلاً ولا نهاراً، الوقت مختلط. وكل هذا يشكل منظراً مدهشاً خلف الزهرة التي تهتز فوق القمة العالية التي تؤثر في القلوب عندما تنظر إليها من الأسفل. وفي رأيي، كأن السماء وصلت إلى حلمها الأعلى فهي تدور مزينة حول الزهرة. وماذا يجري في الأسفل؟ كم من الناس يتسلقون الجبل ويصعدون إلى الزهرة الساحرة، وكم منهم يقع إلى الأسفل على الأحجار على عمق مئات الأمتار ويتبعثر. ولم يصل أحد إلى منتصف المسافة بعد. هناك شعاف ودّع فيها حياة أفراد قليلون عبروا شعافاً غيرها. ولكن، ياللعجب، لماذا لا يتراجع ابن آدم عن حلمه الهوائي وهو يرى كل هذا. أقرّ ويقرّ ألف مرة، بل مليون مرة باستحالة الصعود إلى القمة والوصول إلى الزنبقة من خلال مصير الآخرين؟! ولماذا يرمي نفسه إلى هذا الجحيم الذي لا يمكن الصعود إليه، وهو يرى ويعرف كل هذا؟ ويأمل أن يعبرها سليماً؟.. واقترب من المتسلقين الذين يصعدون إلى القمة ولا يتنازلون، لكي أسأل عن هذا. أمسكت أحدهم من كتفه وأدرت وجهه إليّ وقد وضع قدمه على حجر ضخم، وأكثرت عليه الأسئلة. ولم يقل شيئاً، بل ابتسم باستهزاء وأشار بأصبعه إلى الزنبقة! ثم تسلق الحجر متحركاً كالنملة وانخرط في الفوج الذي يتقدم إلى الأمام واختفى. أما أنا فلم أر شيئاً إلا ناساً لا حصر لهم تحركاتهم غير منظمة. ثم ابتعدت قليلاً عن الشعفة ونظرت إليها من جديد:

الزنبقة!.. تذكرت الكعبة – بلا إرادة – وملايين الناس الذين يسعون إليها من الأطراف الأربعة.. فالزنبقة مثل الشمس والآخرون مثل الكواكب – يدورون حولها.. وعدلت عن ملاحظاتي قبل أن تأتي إلى نهايتها، لأن الزنبقة تدعوني... تدعوني أنا فقط! وكأنها ترفض الآخرين، وتتنبه إليّ فقط، وتدعوني أنا فقط إليها! *آه*، كم هي جذابة، وكم يفيض قلبي بالسعادة!.. إنها اختارتني من بين هولاء الناس، إذاً، هي تعرف أنني أستطيع أن أصعد إليها بلا ضرر، وأنني أستطيع أن أنفذ هذه المهمة! إن هذه الفرصة ليست من نصيب أحد غيري، فعليّ أن أستفيد منها. ياه، كم أنا سعيد!..

أسرعت ووضعت قدمي على ذلك الحجر الكبير، ومسكني أحدهم وأدارني إلى مواجهته. نظرت إليه ورأيت شاباً. يسألني تلك الأسئلة التي سألتها رجلاً تقدم منذ زمن. ونظرت إلى الشاب فترة ما، ووجدته غريباً جداً أمامي – أمام إنسان سعيد مدعو لحضرة الزنبقة، أشفقت عليه لحظة، ولكنني لم أقل شيئاً، ولا أعرف كيف ابتسمت له بمعنى ما، ثم أشرت إلى الأعلى – إلى الزنبقة – وواصلت طريقي.

كان الصعود صعباً. تارة تجد بعض الأحجار والحفر التي تضع عليها الأقدام، وتارة لا تجد لا حجارة ولا حفرة. حين أتمسك بالأحجار المسطحة وأعبر مسافة مهلكة ثم أنظر إلى الخلف أندهش. ولكن في قلبي ذكر الزنبقة، والتفاتها لي، لي

شخصياً... عندما أتخيل ذلك، أستعد أن أرمي نفسي في الجحيم. ذات لحظة وقع رجل، كان يصعد متسلقاً في مسافة باعين أمامي، وقع إلى الأسفل، في قعر السحاب والضباب، وهو يصيح ويلوح برجليه ويديه مثلما تخفق الفراشة بجناحها. في داخلي تحرك شيء ما إلى الأسفل - كأن صوت الموت لامس قلبي. «ألا يكون هذا درساً لك، يا غبي؟ هل أنت تفكر في أنك ستصل إليها؟ أما المنزل فبعيد جداً... إنه بعيد جداً لن يصل إليه بصر عيوني؟..».

استفاد شخص من شرودي وتفكيري، ووضع رجله على كتفي ودفع نفسه مستنداً عليّ وثبت يده على حجارة في الأعلى. نتيجة دفعه تحرك الحجر الذي كانت عليه رجلي وبدأت أقع إلى الأسفل متزلجاً - وداعاً! - وشعرت طعم كلمة جاءت على بالي، وسمعت صوتها... لكن، الحمد لله، تعلقت يداي بحجر آخر في مكان ما وأنقذت من موت محقق. أما في الأسفل فيختلط الحجر الذي ينزل من تحت رجلي بالأحجار والناس وتحدث فاجعة... أغلقت عينيّ. وشعر قلبي كم من الناس هلكوا، ماذا سيحدث الآن؟ وأين الاطمئنان الذي كان قبل قليل؟ وبأي ضمير سآتي إلى حضرة الزنبقة؟ عندما أصل إليها تأكل ذكرى الناس الأبرياء طرف قلبي!..

ولكنني لم أفعل ذلك عمداً، وعلاوة على ذلك فقد دفعني ذلك الرجل. فهو المذنب الحقيقي، ولست أنا! وأبحث عما يبرر

عملي. ثم نظرت إليه، فإذا هو يتابعني ويبتسم. أستغفر الله! لم أعتد على أحد، ولم أظن شخصاً يعاديني، وماذا يريد مني؟ «منافسي» بدأ يرمي حجارة عليّ – يا إلهي، ما هذا؟ أفكر في ذلك، ووقعت الحجارة على وجهي، وتكاد تشعل النار في عيني، كان الألم شديداً بدرجةٍ ما، وصحت من شدته: «يا الله، لن أرضى إن لم تعذب هذا المعتدي!..».

لماذا أضمرت سوء النية، وطلبت موت إنسان ما؟ لن أسامح نفسي. إن ذنوبي السابقة التي ارتكبتها قبل قليل لا تساوي شيئاً أمام ذنبي هذا. لماذا حدث هذا؟ وقبل قليل هلك مئات من الناس بسبب الحجارة التي خرجت من تحت رجلي، أما الآن هذا الشخص فهو مثل حيوان... ولا تسكن الملاحظات في قلبي، أحزن فقط وبسبب ما أريد أن أغطس في ماء شلال، وأريد أن أسبح حتى أشبع. وفي هذا الحين لقد سقط «رقيبي» إلى الأسفل وهو يمسك الحجر الذي تحرك من مكانه، وغرق في قعر الضباب في الأسفل...

أتجمد بلا حركة فترة طويلة. وأخيراً، يصحّي الوقت شغلي الشاغل. أتذكر الزنبقة من جديد، دعواتها ووعدها. يرتعش قلبي من جديد. وأفهم أن القدرة التي تسعى إلى الحياة والسرور تتملك جسمي ووجودي وعليّ أن أطيعها وأتبعها مثل ما يتبع الكلب صاحبه. يترك شغلي وعذابه قلبي رويداً رويداً، ثم يعود فيزعج ذكره قلبي أحياناً.

الآن انحصر تفكيري في الزنبقة، وأنا أسعى إليها بألم مجهول مختلط بسرور. وماذا يمكن أن تتخيل عند قياس درجة الحس في باطني. ولكن لن أستطيع أن أقايس السرور عندما أصل إلى حلمي. أما سلكت الدرب لأجلها؟ أما عانيت العذاب لأجلها؟ أما قدمت ضحايا من أجلها؟ إذاً، إلى الأمام وإلى الأمام من جديد!..

أخيراً، تلك القمة الرأسية! ألتفت حولي: لم يبق من الذين كانوا يأتون كالنمل إلا قليل. «إنه مصيرهم!» ألاحظ بهدوء. وبعد قليل أترك أفكاري وأكرس نفسي للوصول إلى القمة. حينها يقع القليلون الذين صمدوا مثل النجوم التي قطعت من السماء، وأتردد في نفسي: هل يستطيع إنسان ما أن يتجاوز هذا الحاجز؟ ولكن، يا إلهي، أقف أمام القمة لوحدي. إذاً وعد الزنبقة صحيح! تلهمني ذبذبات قلبي وتقوي يديّ ورجليّ. ويتسلق كل جسمي الصخر اللماع المسطح، وعلاوة على ذلك إنه رأسي مثل الألف. لم أبذل نفسي لأمر مثل هذا من قبل، كأنني أتحول إلى نملة. ويسيل العرق مثل الماء. والخوف يتملك قلبي عندما تكون الوضعية صعبة، ولكنني أعرف أنني لن أتراجع عن طريقي وإن مت، وأعرف أن ذكر الزنبقة لا يسمح بذلك. وأزحف مثل العنكبوت. عليّ أن أعبر هذا المعبر فقط، وأجتاز المرحلة الأخيرة! وأصل إلى السعادة التي لم يحلم بها إنسان! ويتوقف نفسي في حلقي وأختنق بالسعادة... ياللعجب، لعل السعادة في الدنيا مثلها وهي من نصيبي!..

إن الأفكار اللذيذة جيدة، ولكنها بدأت تعرقل وصولي إلى الهدف، وتزيد مشقتي. أجمع أفكاري وأوجه كل قوتي التي كنت أصرفها للتفكير في عبور المعبر. والآن يتوحد كل جسمي – عقلي وجسدي وروحي *وأتجاوز* القمة الخطيرة وإن كانت هنالك صعوبة! يا إلهي، لقد انتصرت! الحمد لله! ومن فرحتي أقفز دون انقطاع على القمة التي وصلت إليها. وأخيراً، أنام في ذلك المكان من التعب وأنا أحضن الأحجار... وأحلم. ورأيت في حلمي هذا المعبر ومشقاته. وصلته من جديد. ولكن عندما عبرت رأيت ما لم أتصور فهناك قمم رأسية متتالية بلا عدد لا يستطيع إنسان أن يتخيل بلوغها. وأستيقظ من حلمي وأنا أصيح ولا أنظر إلى الأعلى، لا يجرؤ قلبي. ولسبب ما أتابع السحب التي تسبح في الأسفل. وأشتاق إلى الأرض، ومشاكل الحياة والناس. أما الآن فأفهم جيداً أن الطريق إلى الخلف مسدود. ويعتصر الألم صدري. أتلمس وأجس، ولا أستطيع أن أنسى أنني محكوم بالنظر إلى الأعلى ومعرفة الحقيقة هناك. نعم، حان الوقت للاستناد على «عسى ولعل»: إما الحياة أو الموت! أخيراً، أجمع كل قدراتي وقوتي وأرفع رأسي إلى الأعلى وعيوني مغلقة. يا الله، يا رزاق! وينبض قلبي ويتوقف في حلقي وأفتح عينيّ...



واه، واه، واه!. . .

عزيز نسين - تركيا

AZIZ NESIN

ترجمة صفوان الشلبي

كان رشيد، عامل نسيج، يعمل في مشغل نسيج في حي محمود باشا(*). كان المشغل في المستوى الثاني تحت سطح أرض أحد المباني. ثلاث آلات نسيج في غرفة واحدة، ورشيد يعمل على إحداها لأربع سنوات خلت.

قد يستطيع المرء ارتداء نفس الثياب طيلة عشر سنوات،

*) أحد أحياء مدينة استانبول القديمة.

أن يسد رمقه بكسرة جافة من الخبز المغموس بالماء. لكن أجرة السكن كانت تقصم ظهر رشيد. كان يتحامل على آلام مفاصله منذ إصابته بالروماتيزم قبل ثماني عشرة سنة، ويعمل أربع عشرة ساعة يومياً بما فيها الآحاد، حتى تجمع لديه مبلغ بسيط من المال، فاشترى هيكلي شاحنتين. كانا صندوقين كبيرين جداً، فحملهما على عربة يجرها حصانان وأنزلهما في أرض منبسطة قليلة الرياح خلف هضبة بأطراف حي أوكميداني(**).

انقطع عن المشغل أربعة أيام ليعمل على إنشاء بيت. وفي اليوم الخامس أكمل بناء كوخ من غرفتين. نقل أمتعته، ثم اصطحب زوجته وأمه وابنه ذا السنوات الثلاث.

لقد تخلص أخيراً من التنقل بين البيوت المستأجرة وجور المؤجرين. العيب الوحيد لمسكنه الجديد. بعده عن مكان عمله. اضطر إلى العمل ثمان ساعات يومياً فقط. إذ كان يخرج مبكراً من عمله ليعود ويكمل نواقص مسكنه.

كانوا يقضون حاجتهم في الخلاء إلى أن استطاع رشيد وبعد خمسة عشر يوماً إنشاء حمام من علب الصفيح على بعد خمسين قدماً من البيت.

أقام إلى جوار البيت ركناً من الطوب وجعل منه مطبخاً، ثم غطى سطح البيت بورق القطران. وبعد أن أقام قنا للدجاج. اشترى أربع دجاجات.

---

*) حي بيوت الصفيح في أطراف مدينة استانبول.

لكن هذه السعادة لم تدم سوى شهرين اثنين. بعد شهرين اثنين من الرحيل، سقط رشيد طريح الفراش من شدة آلام مفاصله. لقد اعوجت أصابعه كقشرة برتقال محمص على النار. لم يعد رشيد قادراً على الحركة بعد أن تقوست عظامه واعوجت.

لم تحتمل زوجته شدة الفاقة، فاضطرت للعمل في مصنع للجوارب، ثم هربت من البيت إلى غير رجعة بعد أن أخذت معها ابنها ذا السنوات الثلاث. الأم العجوز ورشيد المقعد بقيا في البيت وحيدين بلا معيل.

أخلت أم رشيد، زهرة هانم، إحدى غرفتي الكوخ الاثنتين وأكرتها بخمسين ليرة. الأم وابنها كانا يتعايشان من هذه الخمسين ليرة.

المستأجرة، كانت امرأة عجوزاً وحفيدها. ابن هذه المرأة العجوز كان قد خرج في صباح أحد الأيام ولم يعد. ثم غادرت زوجته إلى مكان مجهول، وبقيت المرأة العجوز وحفيدها وحيدين. لكن الأم كانت تتردد عليهما من حين لآخر لتترك بعض المال لابنها. كان يبدو أن هذه المرأة الشابة تعمل في مكان مشبوه.

ساد التفاهم والوئام على العلاقة بين المستأجرة وصاحبة البيت مدة شهرين اثنين، لكن الخلاف دب بينهما في الشهر الثالث وذلك بعد أن بدأت المستأجرة بالمماطلة في دفع الأجرة،

إذ إن أصحاب البيت الذين لا إيراداً آخر لهم لا يستطيعون الانتظار ولا حتى ليوم واحد.

وبعد أن تخلفت المستأجرة عن سداد أجرة البيت شهراً ونصف، قالت صاحبة البيت للمستأجرة:

- أختي هاجر هانم. لن أطالبك بالأجرة المستحقة، لا أريد منك سوى أن تخلي الغرفة...

وتوسلت المرأة المستأجرة قائلة:

- لولا هذا الطفل لهان الأمر... ولكن أين أذهب يا أختي زهرة هانم؟

وفي نهاية الأمر، وصل الخلاف إلى المحكمة، وأخليت هاجر هانم وحفيدها من البيت عن طريق الأجراء، وتم حجز سريرها الحديدي ذي الطبب الصفراء وطاولتها الخشبية ومرآتها ذات الإطار، وأودعت لدى أصحاب البيت مقابل الأجرة المستحقة.

التقطت هاجر هانم أشياءها الملقاة أمام الباب كما تلتقط القطة جراءها ونقلتها قطعة قطعة حتى تكومت على قارعة الطريق. احتضنت حفيدها الباكي واتخذت لها فوق متاعها مجلساً. قبعت وحفيدها يبكيان.

منقل فحم معدني، مدفأة معدنية قديمة، خزانة من

المنخل، أواني طبخ مختلفة، وفي وسط هذه الخردوات امرأة عجوز تحتضن طفلاً...

يمر من الطريق رجلان يتجاوران. يتوقفان أمام كومة المتاع، ويسأل أحدهما قائلاً:

- ماذا حدث يا خالة؟

تمسح المرأة العجوز دموعها بطرف غطاء رأسها وتجيب قائلة:

- طردوني من البيت.

- لماذا؟

- لم ندفع الأجرة...

التفت الرجل الذي تحدث مع المرأة إلى زميله قائلاً:

- ويجهم... تعساً للظالمين!

وتمتم الرجل الآخر قائلاً:

- واه، واه، واه!...

- ويل لقساة القلوب!... واه، واه، واه!...

هز الرجلان رأسيهما يمنة ويساراً وأخرجا من بين أسنانهما أصواتاً تعبير عن الأسى: تشك، تشك، تشك، وابتعدا قائلين:

- واه، واه، واه!...

وأقبل ثلاثة أشخاص من الناحية الأخرى، امرأة ورجل متقدم في العمر وشاب يافع.... توقفوا أمام كومة المتاع، وسألت المرأة هاجر هانم:

– ماذا حدث يا خالة؟

روت المرأة العجوز ما حدث، فقال الشاب:

– ويل لقساة القلوب. لم يتبق شفقة في قلوب البشر.

وتمتم الرجل:

– واه، واه، واه!...

وتمتمت زوجته:

– واه، واه، واه!...

وابتعد الثلاثة قائلين:

– واه، واه، واه!...

مرت سيارة رمادية مسرعة. وسمع صوت كابح العربة بعد أن تجاوزت كومة المتاع. لم تتمكن العربة المسرعة من الوقوف إلا على بعد خمسين متراً. نزل من العربة شاب وفتاة يتطاير بفعل الريح شعرها الأصفر. وسألت الفتاة:

– ماذا حدث يا خالة؟

وروت هاجر هانم لهما أيضاً ما حدث. وصاحت الفتاة:

– واه، واه، واه!...

أحاط الشاب الفتاة ذات الشعر الأصفر المتطاير بذراعه قائلاً:

- يا إلهي. ويل لعديمي الوجدان...

فقالت هاجر هانم:

- لكننا لم ندفع الأجرة.

فقالت الفتاة:

- وماذا دهاهم؟... أيلقى الناس هكذا إلى الشارع؟ وما ذنب هذا الطفل؟ واه، واه، واه!...

ركب الشاب والفتاة السيارة. هز الشاب رأسه أسفاً من خلف المقود متمتماً:

- واه، واه، واه!......

وتوارت العربة عن الأنظار.

ثلاثة أشخاص من المارة الذين شاهدوا المرأة العجوز وحفيدها. اتصلوا بالصحف كل على حدة، ورووا هذه الحادثة المفجعة. قدم مصورو الصحف على عجل والتقطوا عدة صور للمرأة العجوز وحفيدها وأشيائها الملقاة في وسط الشارع لنشرها في صحف اليوم التالي، ثم غادروا مبتعدين وقد بدا عليهم الحزن الشديد قائلين:

- واه، واه، واه!...

أقبل المساء وحل الظلام:

- هذه أنا...

تلك كانت صاحبة البيت زهرة هانم... وردت هاجر هانم بحدة:

- ما الأمر. ماذا تريدين؟ ها قد ألقيت بنا في وسط الشارع وحجزت أشياءنا . ماذا تريدين أكثر من ذلك؟

وردت زهرة هانم بصوت آسف قائلة:

- هوني عليك يا أختي. أتعتقدين أننا أردنا أن ينتهي الأمر هكذا...... ألا تعلمين بحالنا يا أختي؟ ليس هذا ما أردناه، ولكن ماذا نفعل؟ والله لم نعِ ما فعلناه، فالحاجة أفقدتنا صوابنا... هيا تعالي، هيا...

- إلى أين أذهب؟

- إلى البيت... إلى بيتك. هيا، هيا... المعذرة لما بدر منا ياهاجر هانم. هيا...

- لتصاب عيناي بالعمى إذا ما عدت.

- لأُقتلن إن لم تعودي. أستحلفك بالله.

- لا تجبريني على القسم باسمه جل شأنه... قسماً بالله لن أعود. لتصاب عيناي بالعمى إذا ما عدت.

- تعالي يا امرأة... لن أتركك هنا مهما يكن. ها قد دفعتني إلى حلف اليمين.

- لن أعود يا أختي، ألست أنت من طردني من البيت؟ لن أعود إلى ذلك البيت حتى لو انخسفت الأرض.

استمر هذا النقاش مدة تقارب من نصف ساعة إلى أن قالت زهرة هانم:

- سندفع كفارة يمينك. غداً نشتري خبزاً، ونقطعه فوق رأسك، ثم نطعمه للكلاب...

وبعد أن أنهت كلامها، حملت المنقل المعدني بيد والخزانة باليد الأخرى وسارت. أعادت المرأتان في الظلام بقية المتاع إلى البيت. ثم قالت زهرة هانم:

- صدقيني إن كنت مسلمة، والله لا يوجد لدينا ما نأكله...

في اليوم التالي، اشترت هاجر أربع سمكات. أعطت زهرة هانم اثنتين منها. إلا أن زهرة هانم تمنعت قائلة:

- والله لن آخذها.

- بالله عليك يا أختي أن تأخذينها... لأموتن إن لم تأخذيها...

- قسماً عظماً لن آخذ.

وبعد طول نقاش، أخذت زهرة هانم السمكتين. وفي نفس اليوم، باعت هاجر هانم طستها النحاسي واشترت بثمنه بعض المواد التموينية، أعطت زهرة هانم قليلاً من الأرز والسمن.

بعد أيام جاءت زوجة ابنها وأعطتها بعض المال، لكنها لم تتمكن من تسديد سوى أجرة شهر واحد من المستحق عليها.

لم يستمر هذا التفاهم والوئام سوى شهرين. بعد شهرين وبسبب الأجرة، وصل الخلاف مرة أخرى إلى المحكمة، وألقيت هاجر هانم من جديد إلى الشارع عن طريق الأجراء. وهكذا تكومت أمتعتها مرة أخرى أمام الباب.

سريرها الحديدي ذو الطيب الصفراء ومرآتها ذات الإطار وطاولتها الذين كانت قد استعادتهم، حجزوا مرة أخرى. لم يكن لديها أشياء أخرى للحجز. ما تبقى كالفراش واللحاف وبضعة أشياء أخرى لا تحجز. أما الأشياء المحجوزة، فقد أودعت كالسابق لدى صاحبة البيت.

وكما تحمل القطة جراءها، حملت هاجر هانم متاعها مرة أخرى إلى قارعة الطريق. احتضنت حفيدها الباكي واتخذت لها مجلساً فوق المتاع وشرعت بالبكاء. استفسر القادمون والغادون.

- ماذا حدث يا خالة؟

وروت لهم ما مر بها.

ابتعد المستفسرون مرددين:

- واه، واه، واه!...

أقبل المساء وحل الظلام..

- ها..... يا أختي، هاجر هانم!...

كان المطر قد بدأ بالهطول، وكان الصوت لزهرة هانم صاحبة البيت:

- ما الأمر؟ ماذا تريدين؟ ليقع بيتكم فوق رؤوسكم!...

- هيا تعالي... أنحن السبب فيما حدث؟... هيا يا أختي، تعالي!...

- إياك واليمين، هذه المرة لن أعود.

- أمجنونة أنت يا بنت؟ إن كنت لا تبالين بحالك، فمن أجل هذا الصغير البريء... أقسم بالله إن لم ترجعي لن أكلمنك أبداً. لقد فقدنا صوابنا يا بنت ولم نعد نعي ما نفعل.

اعتذرت زهرة هانم وتوسلت. وأخيراً حملت المرأتان العجوزان الأشياء معاً مرة أخرى وأعادتاها إلى البيت.

في اليوم التالي، باعت هاجر هانم معطفها القديم، وأعطت لصاحبة البيت بعضاً مما اشترت لنفسها من الطعام، مائتين وخمسين غراماً من اللحم المفروم وكيلو غرماماً واحداً من الفاصولياء الناشفة.

وقالت زهرة هانم:

- لا أخذ... لن آخذ منك بعد أي شيء...

- خذي يا بنت... هل أنا غريبة؟ إن لم نُعن بعضنا فلا معين لنا، والله بالله سأقاطعك العمر كله إن لم تأخذي.

وبعد طول تمنع، أخذت زهرة هانم ما قدم لها واستعادت هاجر هانم ما كان قد حجز من أشيائها.

وبعد أشهر ثلاث، وصل خلافهما مرة أخرى إلى المحكمة، إذ إن هاجر هانم لم تستطع دفع الأجرة، فطردت عن طريق الأجراء من جديد من بيتها. نقلت متاعها مرة أخرى إلى طرف الطريق، وجلست وحفيدها في حضنها يبكيان. وسأل المارة:

- ماذا حدث يا خالة؟

وروت ما حدث.

- واه، واه، واه!... ياللأسف، وماذا ستفعلين؟

- لا شيء... وماذا أفعل؟

- واه، واه، واه!... ألديك مأوى آخر تلتجئين إليه؟

- يا حسرة!

- واه، واه، واه!... كيف ترمى هذه المرأة العجوز وهذا الطفل الصغير إلى وسط الشارع؟ أناس بقلوب متحجرة. واه، واه، واه!...

كان الوقت شتاءً والجو بارداً. حل الظلام، وجاءت زهرة هانم مرة أخرى لإعادة المستأجرة إلى البيت. كانت في حالة غضب شديد، وتمنعت بالعودة. لكنها عادت كالسابق. وفي اليوم

التالي، قدمت بصعوبة قبضتي عدس وزجاجة كيروسين لإنارة المصباح.

استمر الحال على هذا المنوال ما يقرب من سنين ثلاث، طُردت خلالها هاجر هانم من البيت ثمان مرات عن طريق الأجراء، وذلك لعدم مقدرتها على الاستمرار في دفع الأجرة. كما أنها كانت تعود في كل مرة إلى البيت تحت إلحاح صاحبة البيت.

وفي الصباح الباكر لأحد الأيام، جاء الحراس ورجال الشرطة وعمال الهدم. قامت البلدية بهدم بيت الصفيح المخالف. البيت الذي احتاج بناءه إلى سنين من عرق وجهد وصحة رشيد. لم يحتج هدمه لأكثر من خمس عشر دقيقة.

حملت المرأتان العجوزان رشيدا المقعد وأجلستاه إلى جانب الطريق، ومن ثم جمعتا أشياءهما ومتاعهما في كومة قرب الرجل العاجز عن الحركة.

وسأل اثنان من المارة:

- ماذا حدث؟

روت هاجر هانم ما مر بها، وأكمل المارة سيرهم مرددين:

- واه، واه، واه!...



السراويل المرقعة

تأليف: رسول پرويزي - إيران(*)

ترجمة فؤاد ساعة

كانت اللهفة تسابق الفرح بفناء المدرسة الغارق في الضحك والجري. عبر تلميذ كئيب رواق المدرسة المسقف؛ وحينما بلغ وسط الفناء حاصرته أمواج فرحة الأطفال، فضحك حينها مثل كافة الأطفال. كانت تلك القهقهات الصاخبة على رقع الملابس.

*) ولد پرويزي، رسول سنة 1298هـ، الموافق 1919م في (دشتستان) وتوفى عام 1354هـ بطهران، أنجز دراساته الابتدائية والثانوية بشيراز، ثم انتقل إلى طهران، وشغل منصباً هاماً بوزارة البريد والاتصال. صدرت له مجموعتان قصصيتان: *شلوارهاي وصله دار* (1334هـ) (السراويل المرقعة) التي انتخبت منها هذه القصة، ومجموعة أخرى تحت عنوان *لولي سرمست* (1394)، (الغجري الثمل).

ماذا حدث؟

لقد حث الناظر التلاميذ مئات المرات على ارتداء السروال والمعطف، دون أن يستجيب له أحد. فكان التلاميذ يأتون إلى المدرسة لابسين الجلاليب والعمائم والطرابيش القاجارية. وفي ذلك اليوم جاء الناظر إلى المدرسة متضايقاً، فوضع مسطرة ومقصاً فوق طاولة بعتبة باب المدرسة، وشرع يعاقب كل تلميذ يفد إلى المدرسة، غير لابس للسروال والمعطف والطربوش البهلوي، بتمزيق عباءته أو جلبابه أو جبته في الفور. ودون أن يعير أي اهتمام لأصول الخياطة؛ كان يضع المسطرة ومن ورائها المقص، فيشرع في تمزيق العباءة والجلباب والجبة مباشرة، ويدخل التلاميذ مذلولين إلى المدرسة آسفين على ملابسهم الممزقة. فمن جهة، مارست المدرسة ضغوطاً لارتداء السروال والمعطف؛ ومن جهة ثانية قام أهل المدينة بالفوضى ضداً على ارتداء السروال والمعطف. لم يرضخ عامة الناس لقانون اللباس الموحد. فعمت الفوضى أرجاء المدينة. وظهر هنالك علي الدرازي، الذي كان كما يقال، يثير الفتنة ويخل بالنظام. فكان كلما أراد الناس إثارة البلبلة في المدينة، والمطالبة بتيسير سبل العيش وعزل الحاكم إلا ونادوا على علي الدرازي. كانت طريقة علي الدرازي أن يحمل عصا أطول من قامته، ويقف في مدخل الحارة، وينشد شعراً أو زجلاً وهو يصفق بين الفينة والأخرى. وما أن يجتمع حوله الأوباش حتى ينطلق في مسيرته. وحينما دخل الطربوش البهلوي والسروال والمعطف إلى

شيراز، وفرضت هذه البدلة على الجميع، وطرق المعارضون جميع الأبواب ومنها باب جماعة علي الدرازي. تحرك علي الدرازي على رأس جماعته وهو يصفق وينشد شعراً، نقتطف منه هذين البيتين:

لا نريد المنديل الأزرق   ولا نريد الحاكم البهائي

لا نريد الطربوش الإفرنجي!

وما أن يلتقي بشخص يرتدي الطربوش البهلوي، إلا ويضربه بعصاه بقوة، ويخطف طربوشه من على رأسه، ويمزقه. أنا بنفسي شاهدته بأم عيني عندما قبض في شارع الملاه على شخص محترم من الموظفين، فمزق طربوشه إلى ست قطع. ولشدة خشيتي أخفيت طربوشي بين رجلي، وعدوت مسرعاً حتى كادت أن تزهق روحي من شدة الخوف.

في الحقيقة، كان علي الدرازي شريراً وخطيراً للغاية. فبعد عدة أيام من مرور الجنود على المدينة، وفرض حظر التجول، قبضوا عليه وجلدوه أمام الملأ. ورغم وطأة السوط، لم يتخل عن السخرية والانتفاض، فبدأ ينشد شعره:

لا نريد المنديل الأزرق   ولا نريد الحاكم البهائي

لا نريد الطربوش الإفرنجي!

لقد ابتُلي الموظفون والتلاميذ بمشكل عجيب: أجبروا على ارتداء البدلة الموحدة داخل المدرسة والإدارة؛ أما خارجها

فلا يعرفون ما يفعلون. وبذلك أجبروا على أن يعيشوا حياتين في آن واحد. فالبعض منهم يضع العمامة على رأسه ويرتدي السروال والمعطف تحت العباءة، ويلُف الطربوش في المنديل أو يضعه في صرة للملابس، وحينما يصلون إلى الإدارة أو المدرسة، يخلعون ملابسهم كالمُعَزين، ويغيرون هندامهم. ينزعون العباءة ويضعون الطربوش البهلوي على رؤوسهم. أما حالنا فقد استحال في مثل هذه الأيام إلى مسرحية. فقد صار الأطفال كالحيوانات المبتورة أذنابها. يلبس أحدهم نصف عباءة ويحمل الآخر نصف جلباب. ولما كان الناظر يقطع بالمقص فقط؛ دون رتق الثقوب، فإن بطانيات الملابس والسراويل الداخلية، كانت ظاهرة للعيان. وصار حزام سراويل التلاميذ الذي كان مستوراً تحت الجلاليب أو العباءات من قبل، بارزاً يتحرك يميناً وشمالاً كلسان الساعات القديمة. برزت رقع البطانيات المختلفة، وكانت هذه الخرق عجيبة وغريبة أحياناً. فسروال كريم مثلاً، صنع من قماش أبيض. وهذا القماش عبارة عن بقايا سروال أبيه الذي أنقصوا منه، مع مرور السنين، ليرتديه كريم. وكانت في هذا السروال، وبالضبط عند المؤخرة رقعتان: إحداهما بيضاوية الشكل مصنوعة من ثوب الكاكي الذي يرتديه الجنود، والثانية سوداء دائرية الشكل من جنس القماش الصوفي القديم.

تخيلوا الآن أن يُلبَس حزام قطني أبيض ومتسخ، ورقعة سميكة وأخرى صوفية. الأولى صفراء والثانية سوداء، أي منظر

مثير للشفقة! وكان بقية الأطفال على نفس هذه الهيأة تقريباً. كان يوم قيامة كبرى ذلك اليوم. صارت فيه العيوب المستورة، مكشوفة. وكان لكل ذلك أثره العكسي على سلوك التلاميذ الصغار: فعوض أن يتحدوا ويندبوا حالتهم المزرية، ويعتبروا من سراويلهم المرقعة؛ كانوا يضحكون كالحَجَل الملكي، ويصفقون ويسخرون من بعضهم البعض.

أفسد قرع جرس الدخول إلى القسم جو المسخرة، وانصرف التلاميذ قطعاناً إلى الأقسام صفاً صفاً. كان الوقت وقت ظهيرة – في ظهيرة ربيعية – وبقدر ما كان النشاط يملأ صحن المدرسة بالهيجان والحركة، بقدر ما كان الخمود والهدوء يسود داخل القسم. إن الأشخاص الذين رأوا المدارس العتيقة، يعرفون جيداً أقسامها المظلمة والضيقة. فهي أشبه بالزنزانة منها إلى أقسام الدراسة. يجلس التلاميذ في هذه الغرف بلا رغبة، وخاصة عند الظهيرة في فصل الربيع بمدينة كشيراز.

في ربيع شيراز المُثمل يهب للإنسان استنشاق مثل هذا الهواء، فيصير معها القلب طافحاً بالعشق والأمل. وتُنسى فيه الأشغال الملزمة. فالأطفال يرغبون في الذهاب إلى البادية ليصدحوا بالناي بين سواقي القمح الأخضر والشعير. وينصرف الشباب إلى العشق، ويتحرق الشيوخ هوساً بالفتوة. في هذا الفصل، وفي هذه المدينة، لا طائل من التذكير بالعمل. أو

لا جدوى منه مع التلاميذ. في هذا الجو إذاً كنا جالسين داخل ذلك السجن الذي يسمى قسماً، بدون أية رغبة أو حماس. ماتت فينا حرارة ونشاط الساحة وكأن المدرسة في مأتم، أما أولئك الذين كانوا يقهقهون من عباءات رفاقهم، فكانوا يختلسون نظرات متحسرة من تحت الطاولات، وعبر نوافذ القسم الملونة إلى العصافير الطليقة. كانت الأقسام مكاناً للإهانة وليس للتلقين. إنها مكان للقسوة والتعذيب وليس للتربية والتعليم. المعلمون سليطي اللسان وسيئي الأخلاق، وكأن لديهم دعوى مع أعداء لهم وليس مع جماعة من الصغار الأبرياء. كانت عصا غليظة ومسطرة وسوطاً. لم تكن مدرسة، بل سجناً وقبراً دامساً. تتسم بالركل والرفس والضرب على القفا. يخال إليك أنهم إذا قاموا بأعمال مشينة، فإنما يُلَقنون الدروس أيضاً. أية دراسة مميتة، تقتل الرغبة في التحصيل والتعلم! بل هي ترهات تحشد بها الأدمغة وتصنع منها آدميين مذلولين ومقلدين. إنهم أناس غافلون وجهلة؛ لا يرضون فك عقال العصافير، إنما يدعون متظاهرين. كنا نخشى المدرسة ونرهبها. كنا نذهب كل صباح إلى الحبس ونعود منه في المساء. وبين كل هذه العذابات والآلام، لم نكن نأسى أو نحزن سوى على دروس ميرزا جواد خان.

كان السيد ميرزا جواد يدرس لنا التاريخ. كان بلسماً لذيذاً. وكانت حصة درسه بعد الظهيرة. كان السيد ميرزا جواد مدمناً على الأفيون، وقد عدل هذا المخدر الفتاك مزاجه؛ في

اللحظات الأولى، كان يسبح مترنحاً في فضاء خيالي. تدلى لسانه وشرع آنذاك في الحديث ملقناً لنا درساً في التاريخ القديم. وبقدر ما كان حديثه ممتعاً، بقدر ما سُحر وانتشى بقوله. ثم أخذ سيل من الكلمات الجميلة يتدق من فمه. وكلما كان إلقاؤه الدرس جذاباً، كلما نظر إليه التلاميذ مسحورين، وأفواههم فاغرة. يحلمون، على مسمع شلال من الكلمات البراقة، التي يتفوه بها السيد ميرزا جواد، بتاج كيكاووس، وحزام كسرى، ورقصات شيرين، وبلاهة الملك سلطان حسين المستملحة. كان حديث ميرزا جوا خان يزرع فينا غروراً وحماساً ينسينا نهائياً، الفصل وسوط الناظرة، وتسلط بقية المعلمين. ومن سخرية الأقدار أن عوقبنا في يوم درس التاريخ.

انتباه! وقف الأطفال، وولج السيد ميرزا جواد الفصل متمهلاً وجلس بهدوء خلف المكتب.

كان السيد ميرزا جواد يراعي قانون اللباس الموحد، إلا أنه تصرف معه بسبب فقره: فبدل أن يرتدي السروال والمعطف الجديد، كان يلبس سترة قديمة. لم يكن عُمُر سترة معلم التاريخ أكبر بكثير من عمر سروال كريم. حينما أرغمت المذكرة الجديدة المعلمين على ارتداء السروال والمعطف، لم يكن للسيد ميرزا جواد سوى أن يشتري قطعة من الثوب ويذهب بها إلى الخياط ليصنع له منها بدلة جديدة. إلا أنه بطبيعة الحال، اختار طريقاً أسهل: توجه إلى تل صناع الحصائر (سوق تجار

الأشياء المستعملة بشيراز)، واشترى من هنالك سترة قطنية ياقتها من الساتان اللامع. كانت السترة في ملك أحد الأرمينيين الذي كان يشتغل مترجماً في البنك الملكي، ولما رحل هذا الأرميني، باع سترته مع أثاثه القديم لأحد التجار. تعلمون أن العرق الأرميني من الجنس السمين. لهذا إذا كانت تلك السترة تناسب جثة المترجم الأرميني الضخمة، فإنها ما كانت لتناسب هيكل السيد ميرزا جواد النحيل والمولع بالأفيون. ولكن لم يكن له أي حل آخر. فالمذكرة تفرض على المعلمين ارتداء السروال والمعطف. وإذا مانع السيد ميرزا جواد خان، فإن سبل العيش سوف تقطع أمامه. لقد حطت هذه السترة من شأن وهيبة السيد ميرزا جواد، وهو بنفسه يعلم ذلك. لهذا، ما أن يلاحظ على عيون الأطفال اشمئزازهم من سترته، حتى يتجهم وجهه ويشرع في الدرس:

«أيها الأطفال، في البداية سأسألكم في الدرس السابق، وسألقي بعد ذلك درس اليوم. كريم! تعال هنا!» قام كريم من مكانه بذلك الهندام المضحك، ولم تكن لديه الجرأة على الخروج من الطاولة والتقدم نحو المعلم. وقف مكانه ولم يتململ، وأجاب المعلم من نفس المكان.

«كريم! قل لي كم يمتد تاريخنا؟»

«تاريخنا يمتد ألفي سنة، يا سيدي!»

لم أدر كيف حدث ذلك، فما أن خرجت من فم كريم كلمة

ألفين، وأنا الجالس وراءه، حتى وقعت عيناي على رقعتي سرواله المختلفتين، وانفجرت ضاحكاً.

«قل لي أي الملوك قطع رأس الأسدين؟»

«إنه بهرام گور، يا سيدي، توفي أبوه وهو لايزال صغيراً. أرادوا وضع الطربوش على رأسه عوض التاج، إلا أن الطربوش لم يناسبه! ولما كان شجاعاً؛ فكر وجهاء القوم أن يطلبوا من بهرام گور أن يبرهن لهم عن أصله الملكي. فوضعوا التاج بين أسدين وقالوا له إذا كنت نبيلاً، وتقول صدقاً بأن المملكة لك؛ اذهب وانتزع التاج منهما. لم يتهاون بهرام گور، بل استل سيفه من غمده واجتز به في البداية رأس أحد الأسدين، ثم تقدم إلي الأسد الثاني وجز عنقه. ولما قتل الأسدين انتزع التاج».

لم أدر أية علة أصابتني؛ فمجرد سماعي لكلمة أسدين وقعت عيناي على رقعتي كريم. وتهيأت لي الرقعتان على شكل أسدين؛ وكلما ركزت النظر فيهما أكثر إلا وتلاشى شكلهما أمامي، واشتد بي الضحك. وفي هذه اللحظة، وقف إبراهيم الذي كان مشاكساً، وسأل السيد ميرزا جواد:

«سيدي! هل كان هذان الأسدان طليقين أم مغلولين؟ إذا كانا طليقين فلماذا لم يفرا ويمزقا وجهاء القوم الذين كانوا يتفرجون؟ أما إذا كانا مقيدين في قفص، فليس من الشجاعة والمهارة في شيء قتل الأسود المغلولة!

حطم السيد ميرزا جواد غليونه على الطاولة غضباً من ضحكي ومن سؤال إبراهيم، وقال: «ما لك وهذا الفضول! يا حمار، وقح! أنت وذلك الطويل (كان يشير إلي) اغربا عن وجهي، واخرجا من القسم! أيها المسؤول ضع لكليهما صفرين!».

وما أن قال السيد ميرزا جواد: «صفرين»، حتى وقعت عيناي من جديد على رقعتي سروال كريم الذي كان لايزال واقفاً. وفي هذه المرة، كان شكل الرقعتين قد تغير وتخيلت أن شكل الصفرين قد صار كبيراً، فانفجرت بالضحك ثانية.

أغضب ضحكي السيد ميرزا جواد غضباً شديداً، حتى قام على الفور، وقبض أذني وجرني إلى مخرج القسم، وركلني هنالك على مؤخرتي بركلة محكمة، وألقى بي خارجاً. ثم فعل نفس الشيء بعد ذلك مع إبراهيم. ولما خرجنا أنا وإبراهيم، صاح ميرزا الذي صار بسبب دخان الأفيون كشبح حبلين:

«حيوان جاؤوا به إلى القسم، هذان الكسولان الوقحان، يجب عقلهما معاً في حقلين محل بغلين!».

ورغم أن المثنى قد ورد ثلاث مرات في قول المعلم «ربطهما، وحقلين، وبغلين؛ إلا أن هذه المرة كانت أذني تؤلمني، وكان موقع الركلة يوجعني إلى درجة نسيت معها رقعتي كريم تماماً، ولم تضحكني أية كلمة من هذه الكلمات.



كونغــــو

ستيورات كلوت - جنوب أفريقيا

STUART CLOETE

ترجمـة محمود منقذ الهاشمي

دعك من الذين سيصدّقون ما سأسرد؛ أما أنت، يارتيف، الذي تُكتب هذه القصة من أجله، فيجب أن تصدّقها، لأنها إذا وصلت إلى يديك ستكون حياتها في خطر. وأنا الذي قد رأيت هذا الشيء، وراقبته ينمو، وأصبحت مرتبطاً به، أولاً بوصفي مشاهداً ثم بصورة أشد حميمية. لذا فهي ليست حكاية من نسج الخيال بل جزءاً خاصاً من حياتي، لا يضفي على موقفي

التصديق أو التكذيب، وهو في آخر الآمر يغمرني. وكما أكتب، يظل الأمر مشكوكاً فيه حقاً.

كنت وأنا شاب تلميذاً للعالم الشهير «لوغران» في جامعة بروكسيل. وفي مصادفة محظوظة اختارني لمساعدته على تجربة صغيرة، ووجدني متعاطفاً معه. نظرت إلى ظواهر الحياة من زاويته. ورأينا الرؤية ذاتها، من خلال نظارات مختلفة؛ وكان مجال رؤيته هائلاً، يشمل موضوعاً بعد موضوع وكأن موضوعاته سلاسل جبلية؛ على حين أنني لم أر سوى جزء صغير منها، ولكنني فهمته بوضوح كبير وبشدة بالغة. وكانت هذه الموهبة هي بالأحرى التي حببتني إليه. لا أية ألمعية خاصة مني، وأفضتْ به إلى أن يختارني مساعداً له، وبهذه القدرة ذهبت معه إلى الكونغو. وكنا قد أجرينا تجارب كافية في «حدائق علم النبات الملكية» للحصول على مساعدة مالية من «جمعية البحث العلمي»، ومنحه من «المساعدة التجارية للمنتجات الاستوائية»؛ وهكذا مضينا، بما بدا للعلماء اقتصادية غير محدودة وراءنا، ونحن مسلّحان بكل نوع من السلطة، إلى ذلك البلد الفظيع لمتابعة أبحاثنا.

باختصار، كان عملنا معنياً بحليب الشجر، بنُسْغ شجر المطاط. وبرهن لوغران، بطريقة معينة في بيت زجاجي صغير، أن هذا السيل يمكن أن يتضاعف بالحَقن، الذي يكاد يماثل الآن الحُقن الوريدية بالمحلول الملحي في الأوردة البشرية، التي حلت

الآن محل نقل الدم بين أكثر أعضاء المهنة الطبية تقدماً. ولم تكن هذه التجربة، التي من شأنها أن تثوّر الصناعة المطاطية، أكثر من برهان على نطاق واسع على فرضية تم إثباتها الآن على نطاق ضيق.

وليس ممكناً بالنسبة إليّ أن أذكر اسم المكان الذي ذهبنا إليه، لأن للسرية في هذه الأمور أعظم الأهمية، فعلى الرغم من أن ذلك قد حدث قبل سنوات كثيرة، مازال الذين جاؤوا بعدنا يُبدون الملاحظات.

كان بلداً من الغابة، تُغَشّي أجزاءه الأشجار العظيمة - قال لوغران: إن بعضها لها من العمر ألف عام - فلا تنفذ الشمس إلى جذورها في الأرض. وقد تفتّحت الرَّحَبات، حيث أنجز سكان البلد شكلاً متقطعاً بعض الشيء من الزراعة. فنما الموز والذرة صغيرة الحب والذرة الصفراء والبطاطا الحلوة واليقطين والفول السوداني وعدة أنواع من الباقلاء. كانت الأرض خصبة، والغلال لا محال جيدة؛ وهي مدهشة على هذا النحو، إذا أخذنا بعين الاعتبار الطريقة التي تُهمَل فيها.

وفي بعض الأحيان كانت الأفيال تخرّب المنطقة، ولكن قرود الغوريلا كانت الإزعاج الرئيس وكان السكان الأصليون يخافون منها ويبغضونها معاً. وكانت إفساداتها لا تظهر دُفعة واحدة، لأنها بقدر كبير من الخبث لا تسرق إلا قليلاً كل مرة،

وأنها تسرق ببراعة إلى حد أنه إذا لم تُعَدَّ سنوف الباقلاء فلن يلاحَظ أي شيء إلى حين حصد المحصول.

وعندما أقول «ذهبنا»، فيجب أن يُفهم أننا كنا ثلاثة، لأن لوغران، قبل ذهابنا، كان قد تزوج شابة. كانت لديها معرفة بالضرب على الآلة الكاتبة والاختزال ومتمرنة على القيام بالكثير من عمل لوغران، لأنها واحدة من القلة التي استطاعت أن تفك رموز كتابته الاختزالية. كان اسمها هيلينا مَغْدرودْفاتا. وكانت من محتد يوناني - روسي، لها شعر أشقر، شديدة الإقلال من الأصباغ تكاد لا تصبع وجهها إلا باللون الأبيض. ويقال إنها جميلة من دون نظّارة، وقد يكون زواج الأستاذ الجامعي بها النتيجة المنطقية لرغبة الرجل في أن يمتلك امرأة كهذه، أو قد يكون الزواج تجربة أخرى من تجاربه؛ ولم أجد أية ملاحظات حول هذه النظرية من شأنها أن تبددها، ولعلها كانت الأمر الوحيد الذي لم يناقشه معي.

عشنا في «بَنْكلة» Bungalow صغيرة [نوع من الدار أحادية الطبقة] طُليت ببياض الكلس وبُنيت من أجلنا، وفي الوقت المناسب أنجبت هيلينا ابناً. ولم يكن هناك عُسر في ذلك، فإن لوغران وأنا دكتوران في الطب، وهيلينا فتاة في صحة جيدة.

وكان بفضل الأستاذ أن عشنا جميعاً وحافظنا على صحتنا في ذلك المناخ الوبائي، وكنا من دون ريب أول الناس

البيض الذين يواجهون لدغات بعوض الأنوفيل فلا تزعجهم حمى البرداء ولا حمى الاستدماء البولي، وكان كلا النوعين من الحمى خبيثاً في تلك البقاع، يموت منهما السكان الأصليون بوفرة.

وسيكون مصل لوغران هو الذي سيفتتح في آخر الأمر، عندما يدخل السوق، مناطق واسعة من الأرض الرخوة كانت تُعد إلى الآن غير قابلة للسكنى. ومن الممكن أن يكون ذلك سبباً إضافياً لرغبته في الذهاب إلى الكونغو، حيث استطاع أن يجرب مُصوله الاختبارية على ثلاثة أشخاص مختلفين في الطراز والجنس والقومية.

لم نكن بخير وحسب، بل كنا في حالة سيصفها شخص غير مختص بأنها صحة نضرة؛ وكان مصل من المصول التي استخدمها يملك الخواص ذات النوعية الفعالة.

وترعرع الرضيع، وجسمه يزداد وزنه يومياً، وهيلينا مستطارة اللب به. وشغلتها الأمومة إلى حد أنها، باستثناء التقرير الأسبوعي الذي كان ملحاً، لم تُنجز عملاً آخر.

وبدا اهتمام الأستاذ الجامعي بالرضيع أكاديمياً أكثر منه أبوياً؛ بيد أنه عندما توفى قد أظهر أمارات الانفعال. كنا معاً في الخارج، نكيل ونزن حليب الشجر، عندما وصل إلينا عدَّاء من سكان البلد بنبأ مفاده أن الطفل قد لدغته أفعى. وبعودتنا إلى الدار، وجدنا الرضيع ميتاً وهيلينا على حافة الجنون. كانت

لا تتعزّى ولا يمكن أن تُترك وحدها. وحتى لوغران رأى ذلك بعد محاولتها الأولى للانتحار. ولم يكن هذا الاعتراض لوضعنا الاعتيادي بقليل. لأننا مادمنا نعمل في أقسام مختلفة من الغابة وكان الحقل والعمل المكتبي ممتزجين على نحو لا فكاك منه، لم يستطع أي منا أن يتولى عمليات الآخر بصورة كلية. على أية حال، لم يكن التعويق خطيراً وتواصلت تجاربنا. وتناوبنا على الخروج إلى مجالاتنا الخاصة، فالأستاذ يذهب يوماً، وأنا في اليوم التالي.

وبعد زهاء شهر، وبينما كنا نتناول فطورنا، وصل النبأ بأن غوريلا قد وقع في الفخ، فخرجنا لنراه، تاركين هيلينا التي كانت في الفراش.

لم تكن المسافة كبيرة، وسرعان ما بلغنا الموطن الأصلي الذي تم فيه الإمساك به. كان الفخ، وهو شيء ضخم مثل قفص من الأخشاب الضخمة يترابط مع الخطوط السلكية والجلدية غير المدبوغة، منصوباً بين غراس الذرة الصفراء التي حجبته ولكن تطؤها الآن أقدام السكان الأصليين الذين يحيطون بغنيمتهم. كان الطُّعم الذي أوقعته في الشرك هو نوع من الموز تولَع به هذه الحيوانات بصورة غير عادية. كان الغوريلا منذ آونة جريحاً بشدة في مواضع كثيرة وينزف كثيراً؛ وكان هذا التعذيب تسلية لدى هؤلاء الناس أقل من شعيرة دينية. فهم

يعتقدون أنهم بهذا العمل يطردون العفريت الذي يستولي عليه، ويقللون نهب أمثاله في الوقت الحاضر على الأقل.

وإذ شققنا في طريقنا الزحام بالكد، دنونا من القفص. كان الغوريلا يجأر بغيظ وألم. وكان أنثى، مثقلة بالحبل؛ وكفت نظرة عجلى لترينا ذلك. وأقنع المزيد من التفحص كلينا أن الحادث كان يجب إلا قليلاً، وعندئذ وصل لوغران إلى فكرته.

قال: «يا آري»، لأنه في كل سنوات ارتباطنا، وعلى الرغم من معرفته الواسعة بالأدب الإنجليزي، ظلت أصوات الهاء في لغتنا تهرب منه.

«يا آري، سأخذ ذلك الصغير، فأمه لن تستطيع أن تعيش طويلاً».

كان ذلك واضحاً، فقد اخترقت حربةٌ رئتها اليمنى.

وأضاف، مستخدماً الكلمة بمعناها الفرنسي: «عد بسرعة وأحضر أدواتي، وكذلك الكلوروفورم. سأوقف هذا المشهد المزري».

وبتلك الطريقة تمت ولادة «كونغو»، كما صرنا ندعوه بعدئذ. فقد أفلح لوغران في حمل السكان الأصليين على تقييد أسيرتهم، وفي الوقت الذي عدت فيه كانت مفرشحة الرجلين والذراعين وقد استلقت تصرف أسنانها بغيظ. وتقييد غوريلا هو أمر ينطوي على البراعة، ولكن دخول القفص حيث هي

مقيدة هو أمر لم أفعله غير مرة واحدة، ولا أنوي أن أعيده مرة أخرى. فقوة هذه الحيوانات تفوق الحد، وهي تستطيع أن تأخذ بندقية وتلوي أنبوبها بأسهل مما نستطيع أن نحني دبوساً.

استلقت هناك تكشّر لنا، والدم واللعاب يسيلان من وجهها. وكانت أنيابها الكبيرة مكشّرة كأنياب كلب يهرّ وهي تطلق زعقة بعد زعقة. وكان بؤبؤا عينيها واسعين بقدر هائل تحت حاجبيها الغزيرين.

كنت قد رأيت تلك النظرة من قبل، على وجه مجنون قاتل؛ مجنون قتل عدة رجال. كانت مزيجاً من الوحشية والخبث. ويشعر المرء أنها على الرغم من أنها صارعت بقوة لم تبذل أقصى جهدها. وكان هذا ما فعلته عندما دخلنا. ارتجّ القفص كله بمحاولاتها، وبرزت العضلات القوية لبطنها المنتفخ كالحبال، ونفر الحليب من ثدييها.

وظننت هنيهة أنها ستحطم أغلالها؛ فلو فعلت ذلك لما استغرق وقتاً طويلاً أن تمزقنا أشلاء، بالمعنى الحرفي. وكنت أتصور حتى تلك اللحظة أنني قد تصلبت إلى حد عدم التأثر بأي شيء، لأنني قد رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة؛ ولكن ذلك الحيوان الضخم المستلقي هناك، يزقح ويسعل بغيظ والمجلّل بالدم، قد كدّر خاطري.

كانت إلى جانبها ذراع رجل. جئنا أكثر تأخراً من أن نعالجه، فمات. كان سيصيبه ذلك على أية حال لأنه باقترابه

الشديد منها تمزقت ذراعه من نقرتها كما يمكن أن يُقتلع غصن من شجرة. ولم يكن ما تعوّد المرء رؤيته في مثل هذه الحال من الطرف المبتور بنظافة بل الكتلة المضرجة بالدماء؛ وكان لوغران، بمعطفه الأبيض وبيده أدواته، هادئاً كأنه موشك أن يفحص جرثومة بُرجمية من خلال المجهار.

لا أصدق أن قلبه قد زادت سرعته، أو حتى أنه كان يتأمل احتمال الكارثة. فكانت هذه القردة الضخمة الشبيهة بالإنسان هي مشكلة علمية بالنسبة إليه، ولكنني أحسست بخلاف ذلك. ربما، مع ذلك، عرفت أن الشر سوف يأتي من هذا الشيء غير الطبيعي.

وكنت قد رأيت في متابعة الحقيقة العلمية مناظر غريبة كثيرة، ولكن ليس من منظر يساوي عملية قيصرية أُجريت لغوريلا جريحة في قلب الغابة الكونغووية.

ولي أن أتردد في أن أقول كم استخدمنا من الكلوروفورم المخدِّر؛ ولا شك أن بعضه قد اندلق، ولكن لم يكن في قارورة نصف الليتر الكثير عندما أجرينا العملية. وغني عن القول إننا أخرجناها من عذابها. لم تستيقظ من ذلك النوم. ولُفَّ رضيع الغوريلا وُعطي لأحد مُلبسينا نصف المتمرنين؛ وكنا قد أسسنا نوعاً من المستوصف الطبي في مقرنا. وكان الأستاذ منحنياً فوق الأم الميتة، وفي يده المقياس الشريطي، وأنا أُجري بعض

التشريح الخشن قبل أن تدبّ نوبة قشعريرة، عندما شاهدت، لدهشتي لدى الالتفات، هيلينا وعلى صدرها رضيع الغوريلا.

ولا أستطيع إلا أن أخمّن التسلسل الدقيق للأحداث السالفة. أظن أنها عندما نهضت بحثت عنا وبوقوعها على ابن البلد وهو ممسك بالقرد الصغير، وكان وجهه المجعّد شبيهاً بوجه رضيع بشري، أخذته منه بحكم الغريزة. كان هو الاحتمال الأرجح ولاسيما أن سليمان – وكان ذلك هو اسمه – قد عمل ممرضاً لابنها، ولذلك كان تداعي الخواطر كاملاً، وتمسّك الغوريلا بها، وهو أقوى بكثير من الطفل البشري. وبمرود الوقت أخذت أنظر إليها على أن هذا ما حدث.

قلت للأستاذ، وقد وقف وفي يده عضلة منفصلة: «انظر!».

قال «هكذا، أخذتُه».

لم أعرف ماذا كان رأيه. هل أنجز تلك العملية المدهشة عن مجرد الفضول؟ ذلك ما أشك فيه. هل قصد أن يعهد بالطفل – وأنا لا أنفك عن تسميته بالطفل – إلى امرأة من السكان الأصليين؟ أم هل كانت نيته أن يقتله، ويحتفظ به عيّنةً؛ عيّنةً أخرى تضاف إلى مجموعته المشهورة الآن؟

وهل عرفت هيلينا ما فعلتُه؟ ومن جديد، ماذا نعلم عن هيلينا، بدمها الممزوج، وغرائزها القوية، وشرايينها المليئة

بالمصل الاختباري؟ لابد أن لوغران قد اعتقد أنها مشكلة يمكن أن تعالج لاحقاً.

قال: «أعدّها، وأرسل إليّ بعض الزجاجات». لقد كانت لدينا غرفة تخزين مليئة بها من أجل العينات. وصاح من ورائنا ونحن نغادره: «ومحلولاً كحولياً».

وعندما عاد كانت الشمس تغيب، وتكلمت هيلينا مرة. قالت: «إنه لي».

وعلى ذلك النحو عدنا إلى بروكسيل بعد سنة. أستاذ جامعي ومساعده وزوجته وطفلها. لأن ذلك ما أصرّت عليه. لم يكن غوريلا، بل طفلاً، وكان مرتدياً مثل طفل. ولم ننجح في الحصول لهما على حجرة على ظهر السفينة إلا باستخدام النفوذ القوي؛ وبإصرار شركة الملاحة أنه حيوان امتقع لون هيلينا. وكانت تتناول الوجبات في حجرة النوم، لأنه إذا تركته يصبح شديد الضجيج ويصرخ بصوت مرتفع.

ومن الصعب وصف الرحلة، وخصوصاً بالنظر إلى الأحداث اللاحقة. وقد دعته هيلينا رضيعاً. وكذلك فعل الأستاذ أحياناً، في حين أنني لم أُشر إليه البتة ما أمكن ذلك. ولو احتفظت به بوصفه حيواناً مدللاً لكان الأمر مختلفاً، ولكنه كان ينام في سريرها، واشترك لوغران معي في حجرة النوم التالية. وفي ذلك الحين يجب أن تكون هيلينا في العشرين. وأنا سأقفز فوق الأعوام الثمانية التالية. فثمة أمور لا يمكن للمرء

أن يكتب عنها.

كان عملنا، الأستاذ، وأنا، ناجحاً يتخطى أبهج أحلامنا. ولن أقول شيئاً عن حياتنا المشتركة مع هذا «الشيء» الذي يقارب الآن التاسعة من العمر. وقد قلت منذ آونة إن هيلينا جميلة، والأستاذ لم يعد شاباً، وهو في بعض الأحيان غائب الذهن؛ في حين أنني لست كائناً مختلفاً في أية ناحية عن الرجال الآخرين. ولكن شيئاً واحداً كنت أعرفه: هو أنها كرهت كلينا؛ وهي الآن أقوى من رجل بكثير.

كيف بوسعي أن أسرد عنه؟ كان يتزيّن باللباس، في حلة بحار، ولا جورب وحذاء، ويأكل إلى المائدة معنا، ووجهه مثل وجه رجل عجوز. وظل ينام في الحجرة نفسها حيث كانت هيلينا، والأستاذ في غرفة اللباس الملاصقة. وكان له في زاوية الغرفة سرير نحاسي أصفر ذو شراشف ولُحُف. ولو كان طفلاً لما كان مثل هذا الأمر مباحاً، ولكن هيلينا وبمفارقة النساء تختار في تلك الأحيان أن تنظر إليه على أنه كلب كما يمكن للنساء الأخريات أن ينظرن. ولكنه «هو» لم يكن كلباً. وكان كونغو في حبه وكرهه إنساناً بدائياً؛ لأنه إذا كان بالوراثة قرداً شبيهاً بالإنسان، فقد أجبرته هيلينا بيئياً أن يقوم بقفزة من حقبة جيولوجية إلى أخرى، ولابد أنه من الوجهة العقلية قد ناظر الإنسان النياندري على الأقل. وكان محباً لهيلينا.

وأنا أستخدم مصطلح «المحب» بعد ترو. فأن يحبها هو

أمر طبيعي، فهي أمه المربية وهي التي أنشأته، ولكن المصطلح يتجاوز هذا المعنى. فقد يكون تبكير نضجه العقلي ناشئاً جزئياً عن تغذيته، التي كانت مثل تغذيتنا، أغنى في البروتينات المركّزة بكثير مما من شأنه أن يكون نوع غذائه الطبيعي، ولكنه كان عملاً قبيحاً.

ظاهرياً كان موقفه من هيلينا موقف طفل حنون. كان يتعلق بيدها، ويتمسك بأطراف ثوبها، ويتسلق ركبتها، ويضع ذراعه حول عنقها راغباً في تقبيل شفتيها بفمه. ولم تكن الراحة تبدو في عينيه إلا عندما يعتقد أنه غير ملحوظ؛ وأنا مقتنع أن ثمة مرات يختبر فيها قوته. ولم يكن يقوم بذلك بتكسير الأشياء – فقد تغلّب على ذلك في طفولته الباكرة – بل بنقلها. وقد باغتّه ذات مرة وعلى رأسه صندوق مليء بالثياب؛ كان يمسك به وكلتا يديه مرفوعتان. ومن قبيل الفضول عرفت وزنه على ميزان المحطة، وهو خمسة وسبعون كيلو غراماً بالتمام. وشغَله بسهولة إنسان يطلب طرداً من الطرود. واحتفظنا بقيود دقيقة عنه؛ كان صدره في ذلك الحين أربعاً وأربعين بوصة، وارتفاع أقدامه الأربعة إحدى عشرة، ووزنه بالموازين الإنجليزية مائة وثمانون رطلاً. وهو الآن أضخم بكثير.

قالوا في البداية إنه كان حادثاً، برغم أنهم حاولوا أولاً أن يُظهروا أنني متورط. قالوا إن الدافع إلى ذلك الحسد، على زوجته ومكانته في عالم العلم، وكانوا لطفاء بما يكفي ليقولوا

إنني كنت أنـافسه. ولحسن الحظ، كنت قادراً أن أُثبت أنني كنت فـي ذلك الـوقت أحـاضر بـعيداً، وإلا فلا شـيء كان مـن شـأنـه أن ينقذني، ولاسيمـا عندما اكتشفوا أنه قد جعلنـي مؤتمنَه الوحيد، وأنـه ترك لـي كل كتبـه وعيّناتـه ومخـطوطـاته. وهـكذا لـم أخسـر صديقاً وحسب، بل أوشكت أن أكون ساعياً في جناية قتل.

أمـا زواج هـيلـينـا بـي فكـان أمـراً مـحتـومـاً؛ فـي وقـت مـن الأوقـات الآن - ولـكن لمـاذا أخـوض فـي ذلـك؟ هـل كان بـوسـع أي إنـسان عـاش في تلـك الدار، فـي ظل تـلك الـظـروف الـغـريبـة، ألا يتصـرف مـثلمـا تصـرهـفت؟ أشـك فـي ذلـك. وهل كـانـت هـيلـينـا تستـطيع أن تعـمل من دون مرافقتي عندمـا كان لوغران المسكين حياً أو بـوصفـي دارئاً بـين الـعـالم وكونـغو بـعد وفـاته؟ مـن جديـد أشك في ذلك. أم هل يمكـن أنني وقد عرفت هيلينا قـد أحببتها سنوات؟ ولكنـها كانت مجنونة حيال شـيء واحد. ذلك القرد. ولا شيء يمكن أن يفصلها عنه، ولا حتى حبها لي.

لـقد سـقط لـوغـران مـن الـنـافذة، وكـانـت الـشـقـة الـسكنيـة التـي اشتركنا فيـها عاليـة في الدَّور الخـامس. وكان بـيده عـنـدما سقط وعـاء ماء من الـصفيح. كنـت قد شـاهدتـه مائة مرة يـومياً. والعـجوز العـزيز، لأنه يـشيخ بسـرعة، كان يـنتزع الأوراق الـسوداء الميـتة فـي صنـدوق الـزرع علـى عتـبـة الـنـافـذة بـأصبـع فضـولـي. وحدث اقـتراب تـسللي، لأن كونـغـو استـطاع أن يـنتـقل بـهدوء هـر

والشقة مكتظة بالسجاد. اليدان القابضتان عليه، الدفعة القوية، الصرخة، السقوط والتحطّم.

وأنا على يقين أن هيلينا قد حزرت ما حدث، ولكن أياً منا لم يقل كلمة. هي لمحبتها لكونغو، وأنا لرغبتي فيها. ولكن تعرف ذلك لاشعورياً وتخشى علي. وهي الآن لا تتركنا معاً وحدنا؛ ومع ذلك فهي تُحبط غاياتها بعض الشيء؛ لأن لديّ فكرة في طريقة لتسميمه، دقيقة إلى حد ما. وتنفيذ ذلك بالزرنيخ أو مادة من هذا القبيل سيعرّضني للافتضاح؛ فمعرفة هيلينا بالطب ليست قليلة. وعلى الرغم من أنها لن يكون لها تعويض قانوني، فمن الوجهة الأخلاقية ستنظر إليّ على أنني قاتل ابنها. سأستعمل الزلال؛ وخمسة سنتيمترات مكعبة ستكون كافية.

ولكنها كانت لعبة خطرة، سيؤدي فيها عامل الزمن الدور الرئيس. وأنا أذهب مسلّحاً بقدر الإمكان، وعذري هو الاضطراب في الأحياء العنيفة التي يأخذني عملي إليها في كثير من الأحيان. «لابد أن يكون ذلك المسدس متعِباً بالتأكيد في جيبك، ولكن لماذا تحمله في البيت؟ إنه يُفسد ثيابك». إنه من طراز براوننغ 32؛ وعلى الرغم من أنني متشكك في القوة الرادعة لهذه الرصاصات الصغيرة، فقد أصررت على حمله. واليوم أشعر أن أزمة تحيق بي؛ ولذلك أكتب هذه القصة. وهي كلها مُريعة جداً، ويداي تربطهما عاطفتي، ولكن شخصاً ما

يجب أن يعلم. وهي، الطفلة المسكينة، تقول: «يحبني مثل ابن لي».

لقد تركت الكتاب الذي أشتغل فيه، لأكتب هذه القصة. وليس لديّ إلا الأمل.



مقالات:

* التكرار
* سميولوجيا الأدب
* البراغماتية: لأي شيء تصلح الأفكار
* أدباء من التايلاند
* لا سلام عالميّ دون سلام ديني
* طائر الصمت المسافر

قصائد:

* خوف
* الجياد
* قصائد من الصين:
براعم البرقوق، انفراد،
حب بطول النهر، المهرجان، أحلام
* الرجل الشجاع

قصص قصيرة :

* الــــزنـــــبــــــقــــة
* واه، واه، واه! . . . .
* الـسـراويـل المـرقـعـة
* كـــــونــــــغـــــو

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

أحمد حيزم

سعيد بوعطية

إبراهيم صحراوي

عز الدين الخطابي

ثامر الغزي

علاء الدين رمضان

الحسان الرزاقي

هاني حجاج عبدالمبدئ

بشير رفعت

مرتضى سيدعمروف

صفوان الشلبي

فؤاد ساعة

محمود منقذ الهاشمي

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقالات :

■ قصائد :

حين تحيي **نـوافـذ** ومتابـعيها فإنه يجدر بها أن تـعـتذر عن فترة التوقـف لعدة أشـهر سابقة. وهو تـوقـف تشـترك فيه معها شقيقاتها الكبرى والصغرى من دوريات نادي جدة الأدبي. ولا يمثل هذا التوقف انقطاعاً، بل إنه انطلاق لهذه الدوريات في ثوب جـديد، حسـب رؤيـة مـجـلس إدارة الـنـادي، الـذي احـتـفـت **نـوافذ** بتشكيله في عددها السابق.

تضـمنت رؤيـة مجلس الإدارة الموقر إعـادة تشكيل هيئات الـتحرير لجميـع الدوريات. وهـذا التشـكيل تضمـن إسداء الشـكر لعدد مـن الزمـلاء، والاحتفاء بزملاء وزميـلات سيشـاركون النادي في دعـم إصداراته. أشعـر بتقدير كبير، حين أكد مجلس الإدارة استمرار رئيس تحرير **نـوافـذ** للفترة القادمة، وهي ثقة أعتز بها، وتدفع إلى مزيد من بذل الجهد المشترك مع هيئة التحرير لتقديم مادة متميزة، يشارك فيه المترجمون والمترجمات، الـذين تشرف **نـوافذ** بهم وبهن، وتحتفي بهم دائماً.

في هذا الإطار، يود رئيس التحرير أن يقدم شكره العميق لـلزميل الـدكتـور محـمد الشـوكانـي، الـذي سـاهـم بصـنـع فكـرة **نـوافذ** ومعايشتها منذ البدء، والمساهمة الفعالة في تحريرها علـى مدى عشـر سـنوات خلـت. لـه من أسـرة الـتـحـريـر خـالـص التحية والتقدير، وسيظل علامة بارزة في تاريخ **نـوافـذ**.

في ذات الوقت ترحب **نوافذ**، وتشرف بانضمام الدكتور سامي المرزوقي، الذي يضيف إلى أسرة التحرير وبالتالي إلى **نوافذ** ثقافة ولغة أخرى. اللغة الألمانية تنضم إلى الإنجليزية والفرنسية، وتحتضنها جميعاً لغتنا العربية، التي نتواصل عبرها لتقديم ثقافات عالمية إلى قارئ العربية أينما يكون.

في هذا العدد تقدم نوافذ مواد متنوعة نقدية وإبداعية، ومن بينها مسرحية الوصية. وكثير من الأعداد لا تتضمن هذا الإبداع، لقلة ما يصلنا من مترجمينا الأفاضل. وتحتفي **نوافذ** في هذا العدد بملف إبداعي شعري وقصصي من تتارستان.

نرحب بالمزيد من التواصل معكم قراءنا الأعزاء، شاكرين متابعتكم واهتمامكم.

عبدالعزيز السبيّل

القصة القصيرة(*)

إزابيل الليندي
Isabel Allende

ترجمة
محمد قصيبات

هناك حب مشترك يجمع الناس: حبهم سماع القصص، ولا شك أن أجدادنا الأولين اخترعوا القصص منذ أن كانوا يجلسون حول النار في ليالي شتاء العصر الحجري القديم.

لقد كانت حياتي مفعمة بالمغامرات، لقد عشت ثورات ثلاثاً، وعشت غزواً لبلادي من طرف الجيوش الأمريكية، ونجيتُ من أربعة زلازل ومن انقلاب عسكري مات فيه عمي. ولقد ظننتُ أن العنف كان يتبعني أينما كنت وعندما قامت حرب الشرق الأوسط ظننتُ أنني كنت مسؤولة عن ذلك. وعندما سافرت للإقامة في أمريكا ظننتُ أن سوء الحظ

(*) ألقت الكاتبة هذه المحاضرة في مهرجان عالمي عن القصة القصيرة.

سوف يذهب عني، ولكن ها أنا بعد ثلاث سنوات من إقامتي أنجو من زلزال ومن إعصار دمر جزءاً من المدينة، ثم بعد ثلاث سنوات عشتُ حريق «بيركلي» وكنتُ ذات يوم في مصرف عندما اقتحمه اللصوص، ترى هل كنتُ أنا المسؤولة عن كل ذلك؟

في نهاية السبعينات كنتُ أعمل في مدرسة بفنزويلا، وكانت المدرسة للأطفال المشاغبين، ذات يوم غاب أحد المدرسين فكان عليّ الذهاب مكانه، لقد وجدتُني في غرفة يحيط بي خمسة عشر قزماً غير مروضين، يجرون وينطون في كل مكان، ويلقون بالكراسي على رؤوس بعضهم البعض، وكنت أصرخ في وجوههم في محاولة يائسة لكي يتوقفوا، ولم يبق لي بعدها إلا أن أغمض عيني وأصلي وبقيت على حالتي هذه حتى فتح شخص ما الباب ودخلت امرأة سوداء كانت تعمل كخادمة في المدرسة وكان في يديها مكنسة وإناء. فهمت المرأة موقفي من أول وهلة فشرعت في الحديث بهدوء وصوت واحد ودون حاجة للصراخ. قالت المرأة: «كان ياما كان في قديم الزمان...» فساد الهدوء المكان بسرعة غريبة ثم كررت المرأة هذه الكلمات السبع فجلس الأطفال ينصتون وكأن المرأة ملكت آذانهم ثم واصلت الحديث وروت قصة. في ذلك اليوم أردت أن يكون لي مثل تلك القوة، قررت أن أكون راوية قصص، أو على الأصح قبلت فكرة أن أكون راوية حيث إني كنت أروي القصص منذ أن كنت طفلة

ولكني لم أعرف حتى ذلك اليوم أن في رواية القصص فائدة، فلمدة أربعين عاماً كانوا يقولون عني إني كذابة. لقد كان الناس يرون في كتابة القصة نوعاً من الكذب ولكن عندما اتخذت من ذلك الكذب مهنتي أصبحوا يسمونني «راوية».

كان ياما كان في قديم الزمان أميرة تعيش في مملكة بعيدة فجاءها الجنرال واستولى على عرشها فهربت إلى مملكة أخرى، وكان الملك يبحث عن الزواج فذهبت الأميرة وطرقت أبواب القصر وطلبت أن يراها الملك، وكانت ترتدي ملابس رثة ولما كلمت الحراس بلسان فيه سحر أشفقوا عليها وحملوها إلى الملك فاستأذنته في الحديث ولما روت له حكايتها أحس الملك بآلامها وجمالها فرأى فيها ملكة لقلبه ولعرشه ولكنه اشترط أمرين اثنين: أن تكون ملكة قلبه من دم الملوك وأن تكون بكراً، ثم فتح الملك لها أبواب قصره، وبينما هي نائمة دخل الملك عليها ووضع صندوقاً صغيراً تحت فراشها ثم خرج وأخذ ينظر من فوة في الجدار، ولما كان نوم الأميرة في تلك الليلة عسيراً، كانت تتقلب في سريرها فأحست بالصندوق تحت ظهرها فأزاحت بالفراش ووجدت الصندوق الصغير ففتحته ووجدت فيه شيئاً ممدداً. حين لم تعرف ما هو تأكد الملك من براءتها وحسن خلقها دخل عليها وجلس إلى قدميها وطلب منها الزواج فرفضت بشدة

وصاحت: كيف أتزوج من رجل حقير ينظر خلسة إلى امرأة من وراء جدار؟

لا شك أنكم تريدون معرفة ما حدث بعدها، هل تريدون معرفة نهاية الحكاية؟ ولكن الحياة قصة لا تنتهي، ترى هل عادت تلك الأميرة إلى قصرها؟ هل تحول الملك إلى ضفدعة؟ تلك هي الأسئلة التي يطرحها الإنسان العادي، أما الناقد فسوف يتساءل بالطبع عما تقصده الراوية، إلى ما يرمز السرير؟ وهل الكاتبة متأثرة بغارثيا ماركيز؟ وهذا هو ما أسميه الأدب القصصي. إن القصة تحمل القارئ إلى بعد آخر من الواقع، عالم... فالسرير ليس سريراً والضفدعة ليست بضفدعة.

لقد جئت من بلد يكثر فيه رواة القصص، ففي دول العالم الثالث - حيث يكثر عدد الأميين ويقل عدد الذين يستطيعون شراء الكتب - فإن الرواة يروون حكاياتهم في الأسواق، ويلقي الشعراء قصائدهم من على المنابر. إن في ذلك حماية للذاكرة الجماعية، لكن تلك الثقافة الشفهية بدأت تأخذ سبيلها إلى الزوال بعد تطور وسائل الإعلام الجديدة. ولكن مهنة الرواة ومفسري الأحلام لم تختف، لقد تحول الرواة والمفسرون إلى كتّاب. كنت أتساءل دائماً: لماذا يأخذ كتّاب القصة في بلدي مكانة خاصة، ففي أوروبا وأمريكا الكاتب هو مجرد كاتب مهما

صادفه النجاح ولكن في أمريكا اللاتينية يمكنك أن تصبح رئيساً للجمهورية لو كنت كاتباً جيداً. إن صوتك مسموع في كل مكان، ولسوف يستشيرونك في كل الأمور... هذا بالطبع لو كنت رجلاً أما المرأة فهي خلق آخر.

دعني أحاول الإجابة على هذا السؤال..

منذ خمسة قرون، عندما وصل الأسبان والبرتغاليون إلى هذه القارة حدث تصادم بين حضارتين، المملكة المسيحية من جهة والثيوقراطية الهندية من جهة أخرى. لقد قام الرجال الذين جاءوا بعد كريستوف كولومبس بأكبر مذابح عرفها التاريخ، لقد مات الملايين في الأسر بعد أن دُمرت مدنهم، ثم جاء ملايين آخرون من بلدان كثيرة من العالم هاربين من فقرهم ومن حكامهم فأحضروا معهم عاداتهم ولغاتهم، وكذلك ذكرياتهم وآلامهم، ثم اختلط هؤلاء بالسكان الأصليين فأنجبوا أناساً ذوي قدر مأساوي وخيال لا حدود له. يسمينا الجميع أمريكيين لاتينيين ولكن مجتمعنا ليس مجتمعاً متناسقاً، وقارتنا حديقة متعددة الأزهار يُصاب الذي يدخلها بالدوار، فعندما يأتي السائح إلى هنا ويأخذ في تصوير الناس والشوارع ثم يعود إلى بلده، لا يستطيع هناك أن يميز بين البلدان التي رأى، إنه لا يعرف في أي بلد أخذ تلك الصورة، أتلك فنزويلا؟، الأرجنتين؟ تشيلي؟ ترى في أي بلد أُخذت تلك الصورة؟ إنه لا يجد الإجابة،

سيقول فقط في أمريكا اللاتينية، وقد يرجع ذلك لسبب واحد هو أننا في أمريكا الجنوبية احتفظنا بثقافتنا، وفي هذه النقطة نجح الكتّاب والشعراء والفنانون فيما فشل فيه السياسيون، لقد استطاع الكتاب والشعراء أن ينسجوا في مخيلتهم ماضياً وكان ذلك يظهر في كتاباتهم - وبطريقتهم الخاصة - فيروون ويكتبون تاريخ أمريكا اللاتينية للعالم ويكتبون عنا لنا.

إني أحب المخطوطات الطويلة والمعقدة وكذلك أحب قوة القصة القصيرة في التعبير، والإثنان يختلفان، ففي الرواية يخلق الكاتب جواً من خلال التفاصيل وهو ينسج علمه الروائي مثلما تنسج العاملة بساطاً مفعماً بالألوان، أما القصة القصيرة فهي سهم لا يحق للكاتب أن يرميه إلا رمية واحدة، عليه أن يختار الاتجاه الصحيح والسرعة الصحيحة وعليه أن يشد القوس بقوة مناسبة، في القصة القصيرة أنت لا تملك الوقت ولا المكان لارتكاب الخطأ، كل الأخطاء تظهر. فإن لم تكتب الجملة المناسبة منذ بداية القصة فلك أن تنسى قصتك، لا فائدة في مواصلة الكتابة، وأنت إذا «اشتغلت» القصة كثيراً فقد تفقد القصة صفاءها وكذلك ذلك الأريج الذي يجعل مخيلة القارئ تعلو في الأجواء. في الرواية يحتاج الكاتب إلى الصبر وإلى الوقت وإلى التركيز وكذلك لعين قادرة على اكتشاف التفاصيل

وهذا لا يحتاجه كاتب القصة القصيرة، ما يحتاج كاتب القصة القصيرة هو الإلهام وحسن الطالع.

لقد اجتمعنا هنا للحديث عن القصة القصيرة فاعذروني إن قلت لكم إني لست خبيرة في هذا الموضوع، فالقصة القصيرة كما تعلمون أدب عسير الممارسة وأنا لم أكتب غير مجموعة قصصية واحدة والله أعلم مدى المعاناة التي قابلت، ولا أظن أنني سأعيد التجربة من جديد. القصة القصيرة هي أقرب إلى الشعر منه إلى الرواية، ألا ترون أننا لا نتذكر غير القليل من القصص القصيرة التي قرأنا؟ فكروا في ذلك، لقد قرأنا الآلاف من القصص القصيرة ولكن كم قصة نستطيع أن نتذكر؟

دعوني أتحدث عن تجربتي في القصة، وسوق أستعمل واحدة من قصصي القصيرة كمثل. أول قصة في مجموعتي هي قصة «كلمتين»، والقصة تتحدث عن امرأة تنتقل لتروي القصص، دعوني أقرأ الفقرة الأولى منها:

لقد عاشت باسم بيليزا كريبسكلاريو، لا لأنهم سموها هكذا يوم ميلادها ولكن لأنها فكرت طويلاً قبل أن تجد لنفسها هذا الاسم. لقد كانت تكسب قوتها من بيع الكلمات. لقد عبرت البلاد من جبالها الباردة حتى شواطئها الساخنة، وكانت تتوقف في الأسواق المشمسة حيث تضع أربعة أعمدة تغطيها بمظلة من

القماش تحميها من الشمس والمطر عندما تروي حكاياتها، كانت تبيع كلماتها بثمن بخس، كانت تروي أبيات الشعر من الذاكرة بخمسة سنتات وتدخل التحسينات على الأحلام بسبعة وتكتب رسائل الحب بتسعة، أما إذا أردت كلمات تذم بها عدواً لئيماً فإن ذلك سيكلفك اثني عشر سنتاً. وكانت أيضاً تبيع القصص، ولم تكن قصصها مجرد كلمات، بل كانت قصصاً حقيقية تسردها دفعة واحدة من البداية حتى النهاية ودون أن تنسى كلمة واحدة، هكذا استطاعت الرواية أن تنقل الأخبار من مدينة إلى أخرى. وأينما كانت، وما إن تبدأ الحديث حتى يتجمع الناس حولها، وهكذا عرف الناس بعضهم البعض.

ولعلكم تجدون في هذه الفقرة مفاتيح للمجموعة ولأفكاري في القصة القصيرة. وأرى في طريقة بداية القصة ما يشبه بدايات حكايات جدتي، لقد كانت جدتي تقدر على السرد بطريقة غير عادية وفي سهولة بالغة وأنت لا تستطيع إلا أن تصدقها. وأول واجب على كاتب القصة هو أن يجعل قصته قابلة للتصديق، على الكاتب أن يحسن صناعة «الكذب»، فالكاتب كذاب ولكنه صادق في قلبه. كانت جدتي قادرة على جعل اللامعقول معقولاً وفي طريقة شاعرية وعلى قول ما لا يمكن أن يقال، وهي لم تنقص من شأن مستمعيها قط، ولم تدخل في الثرثرة، كانت تهمل التفاصيل وتذهب إلى ما هو ضروري

للرواية، وكانت تعتمد على التلميح وعلى مخيلة المستمع في خلقها للجو القصصي. لقد ظنت جدتي أن العالم غريب وأن على الراوية أن ينقل الأحداث بإخلاص لا أن ينقل أفكاره إلى الآخرين أو أن يجد تفسيراً لظاهرة ما. كانت جدتي تضع روحها في كل قصة ترويها وأردت أن أضع ذلك في شخصية بيليزا كريبسكلاريو بطلة قصة «بائعة الكلمات»، لقد كانت بيليزا مثل جدتي... تشد السامعين من أكتافهم ولا تتركهم حتى تنتهي من حكايتها.

كان عمل بيليزا كريبسكلاريو هو جمع الحكايات، لقد كانت تطارد القصص، وتعبر البلاد لجمع الأحاديث والأخبار، وأحاول أنا أن أفعل مثل بيليزا، إني أستمع وأكتب بعضاً مما أسمع على ورقة، وعندما عملت في الصحافة كنت أسأل: «ماذا حدث؟ ماذا حدث؟»، أما الآن فإن السؤال قد أصبح «لماذا حدث هذا؟» وعندما أحاول أن أبحث عن الأسباب أكون قد انتهيت من القصة.

لكل كاتب طريقته في الكتابة ولكل حيلته، لقد كتبت القصة ثلاثة عشر عاماً ولم أتعلم إلا القليل. عليّ أن أبدأ من الخربشة، ولابد أن أخترع في كل مرة كل شيء، ولكنني أحاول الاحتفاظ بطريقة معينة في كتابة القصة القصيرة، القصة تتحدث دائماً عن التغير. ليس ثمة قصة حقيقية لا يحدث فيها تغير...

يحدث الحدث فيؤدي ذلك إلى تغير في شخصية من الشخصيات، قد تكون تحولات الشخصية بطريقة غير مباشرة ولكنها تغيرات على أية حال. في القصة القصيرة المعاصرة يأخذ المكان أهمية كبيرة ولكن التغير طفيف للغاية، وأنا لا أستطيع كتابة مثل هذه القصص، إنني أحتاج إلى الحبكة، إنك تقرأ أن شخصاً ما يمشي على الشاطئ، ثم يمشي على الشاطئ، ثم يمشي على الشاطئ، وتجده بعد ثلاثين صفحة مازال يمشي، هذه هي القصة القصيرة، عندما أقرأ هذا كم أتمنى أن يخرج سمك القرش ليلتهم هذا الذي يمشي لكي نتخلص منه. لكن للأسف ليس ثمة أسماك قرش في مثل هذه القصص.

وعندما أعرف نقطة التحول في الشخصية التي أتحدث عنها تأتي نهاية القصة بيسر وبطريقة طبيعية. إني أفضل الكتابة عن زمان ومكان غير محددين إلا إذا احتاج السرد إلى تحديد المكان والزمان، وهذا نادر عندي. وأنت عندما لا تحدد الزمان ولا المكان فإن هذا يعطي للقصة جانباً أسطورياً، وفي مجموعتي القصصية ثمة أجواء تلمح لأمريكا اللاتينية ولكنني لم أستعمل أسماء أماكن ولا أزمنة معينة، فكانت تحركات بيليزا بين الجبال الباردة والشواطئ الدافئة وفي زمن حرب أهلية لم أذكر اسمها.

إن ذلك يدفع القارئ على اختراع بيئة معينة ويتخيل أية

حرب أهلية تحركت أثناءها بيليزا، فالمكان هنا ليس مهماً، المهم هو تلك الكلمتان السريتان التي وشوشتهما بيليزا في أذن الجنرال، الكلمتان اللتان ظلتا تطاردانه حتى استسلم إلى سحر القصة، وكل جملة في القصة تعمل عى وصف ذلك التحول.

في القصة القصيرة أنت لا تملك الوقت لتحل تطور الشخصيات، يحتاج القاص أن يحضرهم للحياة في عدة كلمات، ودون حاجة للوصف، أحاول توضيح سمات الشخصيات من خلال أفعالها، فمثلاً الوصف الوحيد لبيليزا كريبسكلاريو يتم عندما تنحني لتوشوش الكلمتين في أذن الجنرال: «**شم الرجل رائحة قطة جبلية تخرج منها، وأحس حرارة ملتهبة تخرج من شفتيها، وسمع من شعرها همساً رقيقاً وأحس بتنهد النعناع يهمس في أذنه**». لم أصف الرواية بأكثر من هذا. لكن القارئ سيتخيل أن ساقيها قويتان من المشي الطويل عبر البلاد ويدل سلوك المرأة على أنها في شبابها وأنها تحمل الإصرار فيما تفعل وأنها «جلفة»، أما الباقي فيعتمد على مخيلة القارئ.

وبنفس الطريقة يتم وصف الشخصيات الثانوية اعتماداً على الدور الذي تؤديه في القصة، في قصتي كان للجنرال يد يمنى يدعى المولاتو، ما إن يظهر في القصة حتى نكتشف أنه سريع في استعمال سكينه وأنه مخلص للجنرال لأن ذلك مهم لما

سيأتي بعدها في القصة. أحاول في القصة القصيرة أن أتجنب فقدان الخيط الذي يربط بين الأحداث وأحاول ربط العقدة بإحكام. وأرى الرواية مثل شجرة التين فروعها كثيرة وأوراقها وارفة وأكلها كثير، أما القصة القصيرة فلابد أن تكون نحيلة ومستقيمة ورشيقة مثل نخلة، تأتي القصة القصيرة عندي كوحدة كاملة يجب أن أعرفها قبل أن أبدأ في كتابة الجملة الأولى منها.

يحتاج الكاتب العزلة للكتابة، وهو في حاجة للابتعاد عن ضوضاء هذا العالم، فالكتابة عمل فردي وخاص ويحتاج القاص ترك كل شيء إلا الطاقة الإبداعية التي تدفعه إلى الكتابة. إن القاص يدخل وحده إلى عالم القصة الغريب. عندما أبدأ في الكتابة أحتاج إلى التركيز، أجلس وأستمع إلى أنفاسي عدة دقائق فأحس بالدم يسري في عروقي وأفرغ عقلي من الشوائب وكأنني في صلاة، أشعل بعدها شمعة وكأنها تحية لملهمي وللملائكة وللأرواح وللذكريات التي تأتي إلي. إن الشمعة عندي رمز أرى به ما هو خلف وأبعد من الحقائق، وككاتبة علي أن أنظر إلى الأحداث من زاوية غير عادية لأتمكن من الدخول إلى عالم الأسرار وأن أكتشف ما هو خفي وأن أسكتشف كهوف العقل البشري الأشد ظلمة، ظننت أن الشمعة تضيء لي السبيل.

على «الكمبيوتر» أشرع في كتابة أول جملة، أحاول أن

تخرج الجملة الأولى من أعماق قلبي لا من عقلي لأن الجملة الأولى هي التي ستعطي جو القصة. عندما كتبت قصة «جاءنا باراباس من البحر» لم أكن أعرف من هو باراباس ولا لماذا جاء من البحر، لكن فجأة بدأت الأحداث تدور حول باراباس، والجملة الأولى هي برزخ أعبره إلى مكان وزمان القصة الذي فيهما أقابل الشخصيات، وبعد الجملة الأولى تترعرع القصة وحدها، فلو حاولت أن أدفعها إلى النمو تقف وتخونني الشخصيات أو تهرب مني وأفقد كل رغبة في الكتابة وأحس أنني أتخذ اتجاهاً خاطئاً، لابد أن أترك القصة تتحرك وحدها، عليّ أن أثق في تسلسل الأحداث وفي غريزتي وقدراتي وكذلك حسن الطالع.

عندما تكتب تمتع بالكتابة، انس الكتب والنقاد، واتبع قلبك، تمتع باللعبة وغامر، وافتح عقلك فليس ثمة أحد خلف ظهرك يقرأ أخطاءك.

قال أحدهم مرة إن الرواية للمجتمع مثل الأحلام للفرد، فعلى المستوى الفردين نحتاج الأحلام لنطلق سراح العقل، فالذي لا يحلم يدخل في الجنون، ونحن نريد القصص لكي نفسر العقل الجماعي، فالبشرية ترغب في فهم نفسها واستكشاف القوة الخفية التي تتحكم في البشر، إنه السر في الكتابة، وفي الكلمة المكتوبة سحر لم تعرفه البشرية بعد، لقد استعمل الإنسان الكلمات وعلى مدى العصور لكن الكلمة تظل

مثل جواد بري لا يروّض، ومثل الأحلام لا تتبع إلا قوانينها الخاصة.

لقد قضيتُ طفولتي في المطبخ أستمع إلى الطاهيات وهن يروين القصص وإلى المذياع الذي كان ينقل لنا الروايات والمسرحيات، وملأت الكتب أوقات فراغي ثم حلت الشاشة الفضية مكان الحكايات، لا يستطيع أحد تخيل أهمية المسلسلات المرئية في بلدي، إن الرجال يتركون أعمالهم لمشاهدتها وتهمل الأمهات أولادهن عندما يظهر البطل على الشاشة، ويسمح أرباب العمل عادة للعمال بالخروج من العمل مبكراً لكي يتمكنوا من مشاهدة الحلقة الأخيرة من المسلسل، لا أحد يكلم بالهاتف أثناء البث. الكل يؤخر الأعراس والمآتم لو صادف وقتها أحد المسلسلات.

أتذكر مسلسلاً كان معروفاً في الستينات وكان عنوانه «نينو»، لم يكن يتحدث مثل المسلسلات الأخرى عن مليونير يقع في حب شابة يتيمة وفقيرة، كان «نينو» جزاراً وكانت صديقته مدرِّسة ولكنهما لم يقبلا بعض إلا بعد 275 حلقة، ولقد أعيد بث تلك القبلة تسع مرات بعد طلب المشاهدين وتحدثت الأخبار عن تلك القبلة وحصل المسلسل على جائزة بسبب ذلك.

ثمة سر يجعلنا نكتب القصص، إن الكاتب يستعمل

مخيلته ليدخل في عقل القارئ ويجعله يستسلم لقراءة القصة حتى النهاية – ليستسلم لسحر الأدب، في القصة تباح الأشياء شرط أن تكون منطقية فتشد انتباه القارئ، والكثير يظن أن شخصيات مثل سكارليت أوهارا أو العم توم هي شخصيات حقيقية، وأنا قد أشك في وجود جدتي ولكني لا أشك في وجود كلارا ديل فالي وهي الجدة في أولى رواياتي.

يسألني الناس كم من الحقيقة في كتاباتي وكم أخترع، في الواقع لم أعد أستطيع رؤية الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال، تقول أمي إني أحسن الكذب وهي لا تتذكر شيئاً مما أقول من ذكريات، لا أعرف ماذا حدث لذاكرتي؟

قرأت قصة في كتاب لإدواردو غاليانو، وهي قصة عن الكتابة أحبها كثيراً، تقول القصة:

كان ثمة رجل عجوز يعيش في عزلة عن الناس، وكان العجوز يقضي جل وقته في الفراش، فجاءت الإشاعة تردد أن لديه كنزاً في بيته، فدخل عليه اللصوص ذات يوم ولكنهم لم يجدوا غير صندوق في القبو فأخذوه وعندما فتحوه وجدوا أنه مفعم برسائل الحب التي وصلت طوال حياة العجوز ولم يكن به نقود، فأراد اللصوص حرق الرسائل ولكن قال أحدهم أرجعوا الرسائل لصاحبها، ولكنهم قرروا أن يبعثوها له واحدة واحدة،

رسالة في كل أسبوع، ومنذ ذلك اليوم أصبح العجوز ينتظر ظهر كل يوم اثنين ساعي البريد، وكان قلب العجوز يخفق بقوة في كل مرة يمد له ساعي البريد برسالة، وكان العجوز يقرأ كل رسالة بشغف وكأنه يعيش قصة حب جديدة(**).

ألا ترى هنا مكانة الأدب؟ فاللصوص هم الكتّاب، يأخذون من الواقع أشياء يحولونها إلى شيء جديد. لقد كانت الرسائل سجينة في صندوق العجوز منذ سنين، وكانت الرسائل ميتة فبعث اللصوص فيها الحياة وأخذوا يحركون قلب العجوز في ظهر كل يوم اثنين، وذلك خير ما في الكتابة: البحث عن الكنوز الخفية وبعث الحياة في القلوب المتعبة.

وهكذا تكون الرواية أقرب إلى الواقع من الآداب الأخرى، والقصة الجيدة ليست القصة التي تحمل إثارة في الأحداث بل تلك التي تدعو القارئ لاستكشاف ما هو خفي في الأشياء. إن الأعمال الروائية الجيدة توقظ الضمائر وتجمع الناس وتنشر وتدفع على التغيير رغم أن ذلك لم يكن هدف الكاتب الأول، وما يدفع الكاتب هو شيء بسيط: الحاجة الملحة لرواية الأحداث.

(**) تذكرنا هذه القصة برواية حديثة لأحد الكتاب الفرنسيين وهي عن رجل يقترب من الموت فيكتب آلاف رسائل الحب يعطيها لصديق له ويطلب منه أن يبعث بعد موته تلك الرسائل فرادية، هكذا تنتظر الأرملة من زوجها الميت كل يوم رسالة في شغف.

ورواية الأحداث هي تجربة عضوية مثل الأمومة، إنه شغف يغير الوجود، وفيه شعور بالنشوة، لقد ساعدتني الكتابة في طرد الآلام التي في داخلي فحولت هزيمتي إلى نصر، ومنذ أن بدأت الكتابة منذ ثلاثة عشر عاماً أصبحت أطارد الحكايات وأحس كأنني أسرق من الآخرين أحداثهم فأكتبها ولعلي أتذكر قصيدة كتبها بابلو نيرودا تعبر عن رغبة الكاتب في أن يكون جزءاً من تجربة الآخرين.

يقول نيرودا:

أعطني لحياتي

حياة الآخرين

وأعطني كل أحزان العالم

وأنا سأحولها إلى أمل

أعطني كل السعادة

ظاهرها وباطنها، وكيف تكون سعادة

إن لم يعرفها الآخرون

إني سوف أخبرها

أعطني العناء اليومي

لأن ذلك هو قصيدتي

النقد الإيكولوجي

مايكل برانش(*)
Michael Branch

ترجمة
معين رومية

مقدمة المترجم:

يعد النقد الإيكولوجي ecological criticism **أو اختصاراً** ecocriticism **اتجاهاً حديثاً جداً نشأ تحت تأثير امتداد الدراسات البيئية إلى حقول الفلسفة والعلوم الإنسانية بعد أن اقتصرت ردحاً من الزمن على العلوم الطبيعية. ويمكن أن نقيس مدى جدة هذا الاتجاه إذا علمنا أن المؤتمر الأول حول العلاقة بين البيئة (بالمعنى المعاصر للكلمة) والأدب عقد في العام** 1997 **وانبثقت عنه الرابطة الأمريكية لدراسة البيئة والأدب.**

(*) مايكل برانش michael Branch: أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة فرجينيا. ومن الرواد في حقل النقد الإيكولوجي.

كانت الإيكولوجيا ecology قد ظهرت كفرع علمي من البيولوجيا في أواخر القرن التاسع عشر في سياق التشعب المتزايد للتخصصات المعرفية والناجم عن نجاحات الثورة العلمية وتوالي اكتشافاتها في الميادين كافة. وقد أبدع هذا المصطلح العالم الدارويني الألماني أرنست هايكل عام 1886 مستخدماً الكلمة الإغريقية oikos (منزل الأسرة)، ونقل الدلالة إلى (منزلنا – الأرض Earth – Household) وكانت الإيكولوجيا تعني عنده دراسة العلاقات التي تربط داخلياً أعضاء منزلنا الأرض. وفي العام 1909 استخدم عالم البيولوجيا البلطيقي جاكوب فون يوكسكل لأول مرة مصطلح البيئة environment التي تعني الوسط المحيط بالكائن الحي، وسرعان ما استقر التعريف الأكاديمي للإيكولوجيا باعتبارها العلم الذي يدرس العلاقات المتبادلة بين الكائن الحي وبيئته.

وعندما نشأت الحركات البيئية في ستينات القرن العشرين، استندت إلى معطيات الدراسات العلمية الإيكولوجية وإلى وقائع التدهور البيئي كي تدعو إلى ضرورة الحفاظ على البيئة وصونها ومعالجة مشكلاتها ونتائجها، كالتلوث والتصحر واستخدام المبيدات... إلخ. وقد استطاعت هذه الحركات لفت الانتباه إلى خطورة هذه المسائل وساهمت من خلال نشاطاتها في نشوء وعي بيئي أولي بأهمية العلاقة بين الإنسان والبيئة

المحيطة به، لكن، وبالرغم من الجهود والمطالبات فد تفاقمت المشكلات البيئية وازدادت حدتها مع الزمن وبرز منها ما هو جديد وشديد الخطورة، كلقب الأوزون وارتفاع درجة حرارة الأرض...، مما يتعدى في تأثيره النطاقات المحلية والإقليمية ليهدد كوكب الأرض كمكان صالح للحياة. وبدا أن الأزمة البيئية هي في حقيقتها أزمة في العلاقة بين الإنسان والبيئة (عالم الطبيعة).

وقد بدأت الدراسات تتوالى، منذ ثمانينات القرن العشرين، وتنصبّ على الوجوه المختلفة للعلاقة بين الإنسان والبيئة مستندة إلى المفاهيم الأساسية التي يقدمها علم الإيكولوجيا، فيرى تيار الفلسفة الإيكولوجية أن الأزمة العالمية الراهنة على الصعيد البيئي تقتضي نقداً للنموذج الإرشادي الذي انحدر إلينا من القرن الثامن عشر والتاسع عشر ومازال يوجّه مسيرة العلم والتكنولوجيا والثقافة العربية ويؤثر على بقية العالم، وأنه ينبغي استبداله بنموذج إرشادي إيكولوجي يضع الطبيعة وتنوع أشكال الحياة في مركزه وينسب لهما قيمة ذاتية intrinsic value مستقلة عن نفعهما للبشر. وعلى غرار ذلك، تطرح الإيكولوجيا العميقة deep ecology، التي صاغ أسسها الفيلسوف الروحي آربي نايس، أسئلة جذرية حول طراز حياتنا المعاصرة وما يستنبطه من نظرة إلى العالم متسمة بالمادية

والنمو الموجه نحو التصنيع والاستهلاك. ويعبر علم النفس الإيكولوجي عن الصلة بين علم النفس والإيكولوجيا متمثلة في مفهوم الذات الإيكولوجية التي ينبغي على التربية أن تساهم في تعزيزها. أما تيار النسوية الإيكولوجية ecofiminism فيرى أن استغلال الطبيعة والهيمنة عليها قد ترافق مع استغلال النساء اللواتي تماهين مع الطبيعة عبر العصور.

وقد حذت الدراسات الأدبية حذو الفروع المعرفية الأخرى وظهر النقد الإيكولوجي متأخراً نسبياً. والمقالة التي نقدمها هنا تعالج بعضاً من جوانب هذا النقد.

النص المترجم

يلاحظ آرثر لاف جوي Arthur Lovejoy، في دراسته عن البدائية في العصور القديمة، أن أحد أكثر العوامل غرابة ونفوذاً ودواماً في الفكر الغربي يتمثل في استخدام مصطلح «الطبيعة Nature» للتعبير عن معيار القيم الإنسانية، أي تلك المطابقة بين الخير وبين «ما هو طبيعي» أو «ما يحدث وفقاً للطبيعة». لكن، وعلى الرغم من إعادة التقويم المتواترة للطبيعة كمعيار للقيمة، فإنه كان ثمة القليل من الاتفاق حول ما يشكّل «الطبيعي» كما هو الحال مع ما يشكّل «الخير». وفي تشديده حول الالتباس البالغ لمصطلح «الطبيعة»، يؤكد لاف جوي بدقة على أن «مجال دلالة

المصطلح يغطي مفاهيم ليست متمايزة عن بعضها بعضاً وحسب، بل ومتناقضة في مضامينها...». وباعتبار المعاني الستة والستين للطبيعة التي يقدمها لاف جوي كدليل على تعدد معاني «الطبيعة»، يكون من السهل أن نقدّر قيمة المفهوم الوسطوي عن كتاب الطبيعة، وبالفعل، ليس ثمة نص آخر قُرئ على نطاق واسع، وكان فهمه قليلاً، وجرى التوسل به غالباً، وكان قابلاً لدعم مجالات التأويلات المتسلطة عليه من قبل الحاجة والخيال البشريين، وفي معناها المعياري، ذلك المعنى الذي مازلنا نعتقد وفقاً له أن ما هو «حق» يكون مرتبطاً بقوة مع ما هو «طبيعي»، قد تكون الطبيعة من الناحية الواقعية أحد أقدم المنتوجات الثقافية. وكل واحد من المعاني الستة والستين التي يقدمها لاف جوي يمثل فرعاً من جيدالوجيا الفكرة، وكذلك لحظة في تاريخ بنائنا للبيئة وعلاقتنا بها. تهتم هذه المقالة، وعلى نطاق واسع، بالمعنى السابع والستين للطبيعة، أي بما تمثله الفلسفة الإيكولوجية eco-philosophy المعاصرة من تطور هام في ارتقاء أفكارنا حول الطبيعة، وبالكيفية التي ينعكس فيها الوعي الإيكولوجي في النظرية والممارسة الأدبيتين المعاصرتين.

بالطبع، إن ما أدعوه الفلسفة الإيكولوجية ecological philosophy هو بذاته كوكبة من الأفكار المعقدة وأحياناً المتناقضة، وبالمعنى السابع والستين الذي نتحدث عنه ليس

سوى مناخ فكري مثير ينبثق ضمنه وبوضوح مفهوم جديد عن علاقتنا مع الطبيعة، وعلى الرغم من أن العلم الإيكولوجي قد ازدهر في أواخر القرن العشرين، فإن المضامين الميتافيزيقية للإيكولوجيا هي المسؤولة أولاً عن الاهتمام الأحدث عهداً وغير المسبوق بالفكر الإيكولوجي. ففي الأعوام العشرين الأخيرة وحسب، دخل إدراك هذا التفكير إلى الوعي العام في أمريكا، وفي الأعوام العشرية الأخيرة وحسب، بدأنا جدياً في تطوير ومناقشة المضامين الأخلاقية والفلسفية للإيكولوجيا، وفقط في عدة الأعوام الأخيرة بدأت الثقافة الأدبية، وتحت رعاية «النقد الإيكولوجي ecocriticism» في اسكتشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري. في هذا البحث سوف أستخدم مصطلح «الفلسفة الإيكولوجية» بمعناها الأوسع كي أصف المحاولات الحالية المتمركزة حيوياً biocentrist التي تسعى لتشذيب علاقتنا بالبيئة وتعديل تصورنا الحالي عن البيئة ضمن النص وكنص. باختصار، تصف «الفلسفة الإيكولوجية» مقاربة للطبيعة والأدب مصاغة إيكولوجيا، وهي مقاربة تُخضع للتساؤل سيطرة التصورات المتمركزة بشرياً anthropocentric عن البيئة.

بدأ الفكر الفلسفي الإيكولوجي للتو في ممارسة تأثير على الطريقة التي يجري بها إبداع النصوص الأدبية وتأويلها وتعليمها. وتتزايد انتقادات الفلسفة الإيكولوجية للعلوم الإنسانية

لجهة عدم استجابتها النسبية للقضايا البيئية، وثمة اعتراف متعاظم بالحاجة إلى تعليم بيئي في كل مجالات العلوم الإنسانية. ومع استمرار تنامي الحساسية تجاه المشكلات البيئية، ترسخ النقد والنظرية الأدبية ما تزايد عكسهما لهذه الحساسية في السياقات السياسية والاجتماعية ذات الصلة، وكقياس للحساسية الجمالية لثقافتنا واستجابة للظروف المتغيرة لحياتنا، فقد بدأ الأدب أيضاً في إثبات اهتمامه البيئي المتزايد.

ولكن، ثمة أسباب أقدم وأكبر وراء الوعي البيئي على الدراسات الأدبية، فعلى الرغم من أن التفكير الفلسفي الإيكولوجي يبدو أحياناً غير مسبوق، إلا أن هناك تراثاً هاماً لمثل هذا التفكير ضمن مجال الفن الأدبي. أولاً، إن الأسئلة حول الدور المتميز للبشر في المخطط الكوني قد شغلت الخيال الأدبي دوماً، والاهتمامات بالحفاظ على علاقة قوية بالطبيعة أو تجديد هذه العلاقة كانت حاضرة في أدب كل الثقافات سواء كرمز أو كموضوع. على سبيل المثال، عندما تفتتح مسرحية الملك أوديب بمشهد الوباء المنتشر في الأرض، ويبدأ الكتاب المقدس بمشهد طرد آدم وحواء من حديقة الفردوس، وتبدأ الكوميديا الإلهية عندما يكون دانتي مستغرقاً في البرية الفاسدة للغابة المظلمة، فنحن نفهم من ذلك كله أن اللياقة الأخلاقية للسلوك الفردي يتم تصورها مجازياً بلغة سلامة وتوازن الطبيعة. ثانياً، لقد صارع

الأدب دوماً أسئلة القيمة المتوافقة مع ذلك التي تسألها الفلسفة الإيكولوجية. على سبيل المثال: هل ينبغي تقدير البشر كمخلوقات الله كما يقترح ميلتون أو كمخلوقات الطبيعة كما يقترح روسو أم كمخلوقات الثقافة التي يقترح هنري جيمس؟ هل ينبغي الخشية من الحالة البرية wilderness كما في تأويلات البوريتانيين للكتاب المقدس أم ينبغي دراستها علمياً كما هو الحال مع عقلانيي التنوير أم ينبغي إجلالها كما هو الحال عند الشعراء الرومانسيين؟ ثالثاً، لقد عنى الأدب دوماً بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان. على سبيل المثال، إن إنكلترا الجديدة New England عند فروست والمسيسبي عند فوكنر هي موضوعات subjects أعمالهم أكثر من كونها مجرد خلفيات settings لها، فالإحساس القوي بموضعة الانفعال يتولد عن تقارب النطاقين الطبيعي والفني، ذلك النوع من أدب الإقليم الحيوي bioregional literary الذي يعيد عبره الكاتب خيالياً سُكنى موضع محدد. رابعاً، ثمة مقدار ضخم من الأدب تعامل بشكل صريح مع الطبيعة، سواء بغرض التأمل في مكانتنا كبشر ضمنها أو لاستكشاف جمالها والتعبير عنه بصرف النظر عن الاعتبارات البشرية. لقد ولد كل من الأدب والفلسفة الإيكولوجية من لقاء بين الطبيعة والثقافة. فكل منهما يستكشف بعمق وغالباً ما يتساءل بعمق عن العلاقات بين البشر وبيئاتهم الطبيعية.

إذا كانت إعادة التأويل المستمرة للعلاقة بين الطبيعتين، البشرية وغير البشرية، شكلت مقوماً هاماً للفن الأدبي، فإن ما هو أكثر سحراً يتمثل في أن الوجه الآخر كان صحيحاً تماماً؛ لقد مارس الأدب تاريخياً، نفوذاً هائلاً على مفاهيمنا المتغيرة عن المنظومات الطبيعية وعن دورنا ضمنها. فقد زود هوميروس عصره برؤية للطبيعة باعتبارها مرحلة يمثل فيها الآلهة والأبطال دراما كونية. وصاغ أفلاطون وأرسطو على التعاقب الأفكار الكلاسيكية عن كمال الطبيعة وعن مكانة الإنسان في النظام التراتبي لها. وقدمت أعمال الكتّاب الهلينيين، بما فيهم فيرجيل وهوراس، لأول مرة فكرة أن الطبيعة توجد كمعتزل هادئ بعيداً عن الضواحي المصطنعة للمدينة، وفي العصور الوسطى نشر المؤلفون، من أوغسطين إلى الإكويني، النظرة المسيحية الأصولية عن الطبيعة كحامل لمغزى أولي وكدليل ملموس على التصميم الإلهي. وسرّع كتّاب عصر النهضة وأوائل القرن السابع عشر، مثل بيكون وديكارت، في انبثاق النظرة الحديثة إلى العالم بإطرائهم السيطرة البشرية على القوى الطبيعية. وفي القرن الثامن عشر ساعد شعر روبرت برنز والتاريخ الطبيعي لجيلبرت وايت في تأسيس مواقف من الطبيعة أكثر تجانساً مع عصر العقل. في القرن التاسع عشر، قاد الأدب الرومانسي الأوروبي والإنكليزي والأمريكي، من غوتة إلى ووردورث إلى إيمرسون، النقد الموجّه إلى نظرة الثقافة الصناعية المسيطرة نحو الطبيعة

باعتبارها مجرد سلعة. وفي القرن العشرين، صدرت الأصوات الأكثر بلاغة في دعوتها لرؤية إيكولوجية للطبيعة من أدباء شديدي التنوع مثل د. هـ. لورنس وألدوس هسكلي وجون موير وإدوارد آبي.

ولأن الأدب أشرط على الدوام فهمنا الفلسفي للطبيعة، فإن النظرية والممارسة الأدبيتين لهما أيضاً دور في تشكيل تصوراتنا الثقافية عن البيئة، بالفعل، حتى المقولات الجمالية التي نفهم بواسطتها مشاعرنا تجاه الطبيعة، كالجميل والفاتن والجليل والمشهدي والبري، قد عُرّفت على نطاق واسع من خلال استعمالها في السياقات النقدية والأدبية. فبالنسبة للإغريق الأوائل، كان العمل الفني ذاته الاستعارة المركزية عن الطبيعة. وبرؤيته من وجهة نظر نظرية أدبية فلسفية إيكولوجية، فإن النص الأدبي ربما يشبّه فعلياً بمنظومة إيكولوجية ecosystem؛ فهو كلية وظيفية يتم إنجاز أغراضها من خلال التكامل بين عناصرها المقوّمة، وإن تعقيدها اللافت ليس له غرض وحيد، بل ربما يقال إنه يوجد لأجل تنوع من الغايات في وقت واحد، فهو يعرّف إلى حد ما عبر تفاعلاته مع النصوص والسياقات الأخرى، ونحن باستمرار نبحث فيه لمعرفة من نحن وكيف نحيا في هذا العام، وفي أحسن حالاته، يحتوي حميمية سر لا يوصف قابع وراءه، وبدقة، بما أن الأدب قد وفّر في الغالب الرابطة بين السياقات

المتشابكة للطبيعة والثقافة، فإن الأفكار الجديدة للفلسفة الإيكولوجية حول علاقتنا بالبيئة قد بدأت بالتأثير على مقارباتنا النقدية للنصوص الأدبية.

وكمثال على الحميمية النامية بين النقد الأدبي المعاصر والحساسية البيئية المعاصرة، ربما نعتبر بإيجاز بعضاً من التماثلات المثيرة بين الفلسفة الإيكولوجية والنظرية الأدبية ما بعد البنيوية، تشتق معظم هذه التشابهات من المقدمة الأساسية للفلسفة الإيكولوجية حول الترابط الشامل interconnection، والذي غالباً ما تراه النظرية ما بعد البنيوية كتناص intertextuality، يموضع الفلاسفة الإيكولوجيون القيمة في الكليات الطبيعية وفي العلاقات التبادلية التي تشكّلها؛ وعلى نحو مشابه، يموضع ما بعد البنيويين، مثل فيش Fish، المعنى meaning في سياق مجتمع خطاب محدد، وينكرون وجوده بشكل مستقل عن مثل هذا السياق. وعندما يذكر سوسور أن معنى الكلمات يوجد فقط كتابع لاختلافها عن كلمات أخرى، فهو يعزز بذلك الرأي الجدالي للإيكولوجي بول شيبارد الذي يقول بأن العلاقات بين الأشياء حقيقية كالأشياء. وعندما يؤكد أنه يتم إنجاز الدلالة علائقياً من خلال لعبة الدوال، فهو يشارك دعوى الفيلسوف الإيكولوجي نيل إيفرندن بأن الذات تُبدع بواسطة منظومة من الدوال الطبيعية بحيث إنه ليس ثمة شيء كفرد، بل

فقط فرد في سياق. وعندما يتحدث بارت عن الذات السيميوطيقية كهوية تُكتب بواسطة منظومة اللغة، فإن نقاشه يشبه توسيع الإكسيولوجي البيئي ج. بايرد كاليكوت لمفهوم «الذات العلائقية relational self» ككينونة غير - أنوية non-egoistic تعرّف بواسطة نموذج المجال الطبيعي الذي تتجسد فيه. وسواء تعلق الأمر بالسياق اللغوي أو سياق المنظومة الإيكولوجية، فليس ثمة عنصر فردي قد يُفهم بمعزل عن السياق المولِّد والمحدِّد للكلية المنظومية.

إذا كانت القيمة تتوضع علائقياً في العلاقات التبادلية بين مكونات المنظومة الإيكولوجية، وإذا كان المعنى يتوضع علائقياً في التناص بين الكلمات وتأويلات الكلمات، فنستطيع أن نرى أن الفلسفة الإيكولوجية والنظرية ما بعد البنيوية يشتركان أيضاً في التساؤل العميق حول معايير اليقين الموضوعية. فكما تذكّرنا الفيزياء الحديثة والأنثروبولوجيا، إن الموضوعية، ببساطة، هي طريقة في وصف وهم الملاحِظ حول المركزية أو السلطة authority. لقد اعتمد الفكر الغربي تقليدياً، وبقوة، على الفصل المفكَّك للملاحظ عن الملاحَظ كما يثبت ذلك بقوة ديالكتيك فلسفتنا وميتافيزيقا علمنا، وعلى الرغم من أن هذا الجهد الديكارتي والكانتي قد رسّخ قسمة الذات/ الموضوع باعتبارها نمطنا المفضل في الإدراك، فإن نظريات الفلسفة الإيكولوجية والنقد

الأدبي قد وضعت هذه الإبستمولوجيا الثنوية dualistic epistemology موضع الهجوم، في النظرية ما بعد البنيوية، يؤكد على الخطاب السياقي على أن القراءات تتوضع في تنوع من السياقات التأويلية، وعلى أن تأويلاتنا للنصوص الأدبية تُبنى علائقياً أكثر مما تتكشف هيرمينوطيقياً. وكما يقترح هارولد بلوم، فإن المعنى الأوسع لنص أدبي يتحدد بواسطة كل من علاقة التناص بينه وبين النصوص الأخرى، والمفاوضة البين – ذاتية intersubjective negotiation للمعنى بين تأويلات متنوعة للنص. والأكثر فائدة هنا، هو التوسيع الذي قدمه رولان بارت لعلاقة القارئ – النص لتشمل جميع جوانب التجربة. عندما نكون، كما هو حال أغلب القراء، جائعين للمعنى، وميالين إلى تأويلات محددة ومتأثرين بتنوع من الافتراضات الشخصية والاعتقادات والرغبات، عندها كيف ننفصل عن «النص» الأنطولوجي؟ ألا نكتب النص، بطريقة ما، عندما نقرؤه، تماماً كما نخلق التجربة بينما نعيها؟ وفقاً لما بعد البنيويين، فإن موضع المعنى الأدبي يكمن لا في القارئ ولا في النص، بل يكمن على نحو محدد، في التأويل السياقي للاثنين.

ترغب الفلسفة الإيكولوجية، كما النظرية النقدية، في تحريرنا من وهم الفكرة التي تقول بأن تأويلاتنا ربما تكون صحيحة موضوعياً، وتلح بدلاً من ذلك على أننا ندرك تنوعاً من

التأويلات ينبغي للمعنى أن يخضع ضمنها للمفاوضة. في الواقع، تتحدى الفلسفة الإيكولوجية افتراض الموضوعية الذي بواسطته أوّل «القراء» البشر نص (كتاب) الطبيعية. وكمثال بسيط على ذلك، لنعتبر شجرة ما، فبالإضافة إلى أنها تزودنا بالورق وهو الوسط المادي الذي نكتب هذه المقالة عليه، فإن الشجرة تمثل أيضاً وسيلة لغذاء النمل الأبيض ووسيلة للطير في الملجأ الآمن، ووسيلة للتربة في الحماية من الحث والانجراف إلى البحر. إذا ما أوّلنا الشجرة كي تعني فقط دولارات أو أثاثاً أو وقوداً خشبياً، فإننا بذلك «نسيء قراءة» الشجرة بتجاهل تنوع من السياقات الأخرى التي تحدد معناها وقيمتها. ولعل ما هو أكثر أهمية، أننا نكون قد فشلنا في إدراك أننا، وبلغة السيميوطيقيا، في الوقت ذاته «نكتب» الشجرة و«نُكتب» بواسطتها. إذا ما عملنا وفق تأويلنا للشجرة كدال على الدولارات فقط، على سبيل المثال، فإننا نعيد كتابة نص الطبيعة دلالياً ونحن، إذن، نفعل ذلك بطريقة تبدّل قابلية للطبيعة لأن «تكتبنا». لذلك، تعكس الفلسفة الإيكولوجية النظرية الأدبية في دعوتها إلى الإقرار بأن المعنى والقيمة يتحددان من خلال نماذج المفاوضة للعلاقة التبادلية أكثر مما يتحددان من خلال مزاعم الموضوعية.

يمكن إذن، أن نرى كلاً من الفلسفة الإيكولوجية والنظرية

ما بعد البنيوية كاعتراضين على نوع محدد من السلطة. تحاجج النظرية بأن هذه السلطة الجائرة تنبع عن الاعتقاد بـ «الحضور»، بينما ترى الفلسفة الإيكولوجية أن مصدر هذه السلطة هو المركزية البشرية. وقد عنى النقاد الماركسيون والنسويون والتفكيكيون جميعاً بانتقاد «ميتافيزيقا الحضور»، أي الافتراض بأن «الشيء ذاته» يكون حاضراً أمامنا وبذلك ربما يُعرف بطريقة مباشرة موضوعية ومطلقة. «الحضور» عند دريدا، «العمى والبصيرة» عند دومان، «التنوير» عند هوركهايمر وأدورنو، «هيرمينيوطيقا الشك» عند ريكور، «مجتمع الصورة الشاملة والمراقبة» عند فوكو، «الخطاب الأبوي» عند المذهب النسوي، هذه جميعاً تتحدث عن أزمة إدراك للسلطة. ووفقاً لهؤلاء الباحثين، إن الافتراض الإبستمولوجي حول إمكانية المعرفة المطلقة هو الذي يضمن علاقات الهيمنة والاستغلال.

باختصار، تهدف النظرية ما بعد البنيوية إلى «تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي»، وهي ترغب في استبدال خطاب السيادة بأنواعه جميعاً وإحلال الخطاب السياقي محله والذي تمثله أفضل ما يمكن تعددية الأصوات. بالنسبة لدريدا، يتم إنجاز هذا الأمر عبر «اللعب الحر»، أي التفاعل اللامتناهي للدوال، أي «تمزيق الحضور». في التفكيك الذي يقدمه دريدا، يُنظر إلى إبطال مركزية الذات البشرية (أو بشكل أدق إلى عدم

التمركز) على أنه أساسياً إعتاق «توكيد يقرر اللا-مركز بأكثر من كونه فقداناً للمركز». وعلى نحو مشابه، يجادل فوكو بأن فكرة «الإنسان»، على الأقل وإلى حد بعيد باعتبارها تشير إلى مركز معزول للسلطة والقيمة، هي بنية تاريخية عتيقة ينبغي أن يخلفها معنى سياقي للهوية أكثر اتساعاً.

يمكن مقارنة ما سبق مع حافز نراه بوضوح في رغبة الفلسفة الإيكولوجية في الاستعاضة عن المركزية البشرية بتوكيد لقيمة الكليات المنظوماتية الإيكولوجية. «الإيكولوجيا العميقة deep ecology» عند نايس. و«الإيكولوجيا عبر الشخصية» عند فوكس، و«المقاومة الإيكولوجية» عند رودمان، و«فلسفة الإيكولوجيا» عند كافلوي، و«أخلاق الأرض المستدامة» عند ميلر، جميعها تنصب على أزمة إدراك السلطة، وفقاً لهؤلاء الفلاسفة الإيكولوجيين، سببت المركزية البشرية استغلالاً وهيمنة جائرين للعناصر الأخرى في مجتمع المنظومات الإيكولوجية. تكمن نسخة الفلسفة الإيكولوجية من «تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي» في مقاومتها الأخلاق البطليموسية النابعة من نظرية للقيمة متمركزة بشرياً. فالنظرة إلى العالم المتمركزة إيكولوجياً، كما هو حال النماذج التي نشرتها نظرية ما بعد البنيوية، ثورية بما أنها تبحث عن كسر التراتبية الراسخة وعن إعادة توزيع السلطة والقيمة بين كل عناصر المنظومة، أو نسبتها إلى الفعالية

التكاملية لتلك المنظومة ككل. تنظر الفلسفة الإيكولوجية أيضاً، وكما هو حال النظرية الأدبية، إلى إبطال مركزية الذات البشرية كنوع من التوكيد و«إعتاق الحياة» يفضي إلى إدراك العلاقة التبادلية أكثر مما إلى نموذج هيمنة. وبذلك ربما يُنظر إلى المساواتية الإيكولوجية، إذن، كنوع من الخطاب السياقي مع الطبيعة. بالفعل، يقترح منظور الفلسفة الإيكولوجية أن النظرية الأدبية والفلسفة البيئية المعاصرتين تعملان غالباً كضربين متجانسين للموضوع ما بعد الحداثي ذاته حول العلاقة التبادلية السياقية.

إذا كانت الاهتمامات الفلسفية الإيكولوجية وثيقة الصلة بمتطلبات النظرية الأدبية المعاصرة، فربما نسأل كيف تتجلى هذه الاهتمامات في الممارسات النقدية؛ ما هي حالة النقد الأدبي المصاغ إيكولوجياً اليوم؟ بلا ريب، حظي الأدب الأمريكي الريفي بقدر كبير من الاهتمام النقدي، ولكن فقط في عدة الأعوام الأخيرة نما الاهتمام بالثقافة التعليمية التي ترى الطبيعة أكثر من كونها مجرد ميدان للنشاط البشري، أو عالماً أخضر يلجأ إليه البشر للهروب من أعباء حياة الرشد، وحديثاً جداً، بدأ الباحثون المهتمون بالمقاربات الإيكولوجية للأدب في الانتظام تحت راية «النقد الإيكولوجي». تقدم الناقدة الإيكولوجية تشيرلي

بورغيس غلوتفيلتي التعريف المباشر التالي لانبثاق هذه المقاربة النقدية:

«.... يتخذ النقد الإيكولوجي موضوعاً له الترابطات بين الثقافة الإنسانية والعالم المادي بين البشري وغير البشري، والنقد الأدبي الإيكولوجي هو ذلك الفرع من النقد الإيكولوجي الذي يركز على نحو خاص على العناصر الثقافية، اللغة والأدب وعلاقتهما بالبيئة، إنه موقف نقدي يضع إحدى قدميه في الأدب والأخرى على الأرض».

حاولت غلوتفيلتي أن تفسر سبب تأخر النقد الأدبي في الاستجابة للتفكير البيئي، وقد ضمّت نقاداً مثل سكوت ساندرز وغلين لوف في اقتراحها بأنه ينبغي دمج التبصّر الإيكولوجي في مقاربتنا للنصوص الأدبية.

لقد حفّز كثير من النقاد الإيكولوجيين إدخال الإيكولوجيا إلى الدراسات الأدبية عبر اكتشافهم مزايا تراث كتابات الطبيعة nature writings الأمريكية. ويشير مصطلح «كتابات الطبيعة» حالياً إلى محصول وافر من الأدب الذي يتخذ الطبيعة أو العلاقة بين الطبيعة البشرية وغير البشرية بؤرته الأولى. وكفرع في العلوم الإنسانية، تشكلت الدراسات الأدبية تقليدياً بواسطة تنوع من الافتراضات المتمركزة بشرياً حول مركزية البشر في إضفاء

الشرعية والسلطة على النصوص الأدبية. وتحت تأثير الفكر الفلسفي الإيكولوجي الذي يدخل حالياً الميدان الأكاديمي عبر فروع معرفية كثيرة، يستخدم الباحثون الأدبيون حالياً كتابات الطبيعة لتفحص الافتراضات عينها التي أفضت إلى إهمالها النقدي، ولأنه من الصحيح أن النص الأدبي، كما هي المنظومة الإيكولوجية الطبيعية، يتكوّن من نسيج متناغم (أوركسترالي) للعلاقات التبادلية، ينبغي علينا أن نتوقع تماماً أن الأعمال الأدبية التي تنشغل بالمنظومات الطبيعية تمتلك الكثير لتعلمنا إياه حول الأدب وحول الطبيعة أيضاً.

وفي الوقت الذي يكافح فيه النقد الإيكولوجي من أجل تعريف ذاته كفرع دراسي، فإنه يولّد تنوعاً من المقاربات البيئية الواعدة، وأحياناً المتباعدة جداً، للدراسات الأدبية، يحاجج بيتر فريتزل في مؤلفه كتابات الطبيعة وأمريكا: مقالات في النمط الثقافي (1995) بأنه يجب النظر إلى الكتابة كنشاط عضوي organic activity، أو كنتاج للحاجات البيونفسية للعضوية البشرية، ويزعم و. روس وينتيرود في كتابه «بلاغة أدب الآخر (1990) أن تفضيلنا «لأدب الخيال» قد دفعنا إلى تبخيس الثراء الجمالي والغذائي لما يدعوه «أدب الواقعة». ويستخدم سكوت سلوفيك في كتابه التماس الوعي في كتابات الطبيعة الأمريكية (1992) علم النفس البيئي environnental psychology كي

يتفحص الوعي البيئي والأساليب التي يستخدمها كتّاب الطبيعة لإحداث هذا الوعي بين قرائهم. وقد اقترح نقاد مثل كارين وارين، باتريك مورفي، وجيم تشيني أساليب مثيرة يمكن من خلالها لمنظورات النسوية الإيكولوجية ecofominism النقدية أن تعزّز الحساسية الفلسفية الإيكولوجية نحو الدراسات الأدبية عموماً. وثمة توكيد متنام على المضامين التدريسية للممارسة الأدبية النقدية الإيكولوجية. وحديثاً، أعد سكوت سلوفيك وتيريل ديكسون كتاباً تدريسياً لمقرر الإنشاء بعنوان الوجود في العالم: مختارات بيئية للكتّاب، ويوثّق الكثير من المدرسين تجارب ناجحة باستخدام الكتابات البيئية في الإنشاء وفي مقررات الأدب. وعلى نحو إضافي، يوحي التأسيس الحديث لرابطة دراسة الأدب والبيئة The Association For Study of Literature and Envitonmenet بأن الفكر الفلسفي الإيكولوجي الذي يقف الآن على عتبة الدراسات الأدبية قد بدأ يمارس تأثيره على الطريقة التي يرى بها الأدب البيئة وكذلك على الطريقة التي نرى فيها، كنقاد، البيئة في الأدب وخارجه.

وكمقاربة متميزة في ممارسة النقد الأدبي، يولي النقد الإيكولوجي انتباهاً متزايداً للتمثيلات الأدبية للطبيعة، وهو حساس للتواكلات interdependencies التي ترسخ المؤلف أو الشخصية أو العمل الأدبي ضمن المنظومة الطبيعية، تزيح هذه

المقاربة التركيز النقدي من العلاقات الاجتماعية إلى العلاقات الطبيعية، وتنظر إلى الفرد كعنصر في المنظومة الإيكولوجية وفي نماذج التنظيم البشري. وتقيّم هذه المقاربة عالياً الإحساس الأدبي بالمكان، ليس كوسط بل كتعبير عن الارتباط بسياق طبيعي محدد أو كاغتراب عنه. وكذلك تمتحن معمارية العلاقة التبادلية بين الأدب والشكل العضوي. وتنتظر من الأدب أن يقدم تأملاً حول العلاقة بين الطبيعتين البشرية وغير البشرية، وأن يقترح الأساليب التي ربما تكون كفيلة بإعادة تأويل هذه العلاقة أو إصلاحها، إنها مقاربة تكاملية intergrative أكثر منها اختزالية reductive، بمعنى أنها تتطلع إلى إثبات كيف أن عناصر النصوص الأدبية تعمل سوية، أكثر مما تتطلع إلى تحليلها بشكل منفصل، تُطبَّق هذه الخاصية الكلانية أيضاً علي النقد ذاته الذي غالباً ما يكون بينمناهجياً interdisciplinary على نطاق واسع في بنائه لسياقات التأويل. وباعتباره أقل من معظم فروع العلوم الإنسانية في تمركزه البشري، يفترض النقد الإيكولوجي أن الطبيعة كموضوع للأدب هي بمثل ثراء البشر، وهو لذلك أقل احتمالاً لأن يهمّش أدب الطبيعة باعتباره غير جدير بالانتباه النقدي. باختصار، يرى النقد الإيكولوجي أن النص الأدبي متجسد في، ومتصل مع، السياق الطبيعي، وهو ينصب على معنى الانتماء الذي يحاول الفنان أن يرسّخه ضمن

مجتمع الطبيعة ويتولى جدياً كلاً من النتائج الروحية للطبيعة والعواقب الأخلاقية لانتهاكها.

يقترح الإضفاء الحالي للإيكولوجيا على الدراسات الأدبية، وبوضوح، إمكانية تطبيق واسعة للنموذج الإرشادي الإيكولوجي ecological paradigm على النظرية والممارسة النصية. وفي ميادين العلوم الإنسانية كافة، تعيد التغيرات التي يُنادى بها حالياً، وبقوة، تذكر فكرة الشاعر روبنسون جيفر حول «غير البشرية Inhumanism»، والتي وصفها كإزاحة للتركيز من الإنسان إلى غير الإنسان، أي نبذ الأنوية البشرية والاعتراف بجاذبية ما يتجاوز البشري. إن الانتقال إلى «ما بعد الإنسية byond humanism»، أي إلى خطاب مصاغ إيكولوجياً على نحو أكبر، سوف يُفعم بالحيوية دون ريب إحساسنا بالعلاقة مع كل من الطبيعة والنص وسوف يفضي بنا إلى إعادة تفحص مضامين تصوراتنا الحالية عن البيئة. سوف ينتفع النقد الأدبي من تماسه مع الفكر الإيكولوجي، وربما تقدر الأجيال المستقبلية من القراء الإنجازات الأدبية من Walden إلى أحلام قطبية شمالية Arctic Dreams، في المقام الأول، كبشائر للوعي البيئي وكنصب ثقافية للحكمة الإيكولوجية.

بانتظار ذلك، ينبغي على النقد الإيكولوجي أن يواجه

بانفتاح ما يراه من مضامين إيجابية وسلبية لعلاقته اللافتة مع النظرية الأدبية ما بعد البنيوية، فمن جهة، ربما يُرى تحدي الفلسفة الإيكولوجية لميتافيزيقا «حضور» المركزية البشرية باعتباره تحريراً أساسياً. وكما في النظرية ما بعد البنيوية، التي يُرى فيها المعنى «مبعثراً ومنتثراً على طول السلطة الكاملة للدوال»، تفهم الفلسة الإيكولوجية المعاصرة القيمة باعتبارها متوضعة علائقياً، ومنتشرة في كامل النسيج المترابط للمنظومة الإيكولوجية أو الكلية الكوكبية. ومن جهة أخرى، أعتقد أن ثمة اتجاهاً محفوفاً بالمخاطر يكون فيه التأجيل اللامحدود للمعنى عند ما بعد البنيوية، على خصام مع روح الاهتمام البيئي. فبالرغم من كل شيء، إن الباحثين في الطبيعة وأدبها التمثيلي أكثر اهتماماً بهدف المذهب البيئي في التحرر من الإتلاف من هدف المذهب التفكيكي في التحرر من المعنى. إذ بينما تستبدل الفلسفة الإيكولوجية نموذج المركزية البشرية التراتبي برؤية لمجتمع طبيعي غير متمركز إيكولوجياً، فإن قليلاً من النقاد الإيكولوجيين سوف يسلّمون بأن الطبيعة في النهاية ليس لها معنى محدد، أو أن المنظومة الطبيعية يمكن أن توصف بأنها، ببساطة، «اللعب الحر» اللامتناهي لدوالها، على العكس من ذلك، إن المفاهيم المعيارية من قبيل القيمة الجوهرية intrinsic value وحقوق الأشياء تثبت أن الفلسفة الإيكولوجية المعاصرة تحتفظ باعتبار أصلي لحوامل محددة للمعنى والقيمة.

يوجد النقد الإيكولوجي في كوكبة واحدة، وغالباً ما يتأرجح متردداً بينهما، مع الحركات الفكرية ما بعد الحداثية للنظرية الأدبية ما بعد البنيوية والفلسفة الإيكولوجية المعاصرة، ولكي يقدم النقد الإيكولوجي إطاراً ذا معنى للباحثين في الأدب والبيئة، على النقاد الإيكولوجيين أن يصارعوا مفارقة بسيطة ربما نصفها كما يلي: الطبيعة هي في الوقت ذاته بناء ثقافي وواقع راسخ، عندما كتب أرسطو وفرجيل وأوغسطين وداروين عن الطبيعة فقد عنوا بالمصطلح أشياء متباينة جداً، وكما تذكّرنا دوماً المعارك السياسية الحالية حول استخدام الأراضي، فليس ثمة إجماع حول تعريف الطبيعة حتى في سياق لحظتنا التاريخية. ولكن، إذا كانت «الطبيعة» لا شيء أكثر من «دال» ملتبس أبداً، أي منتوج ثقافي لغوي يكون موضوعاً للتعريف (وعادة للانتفاع به) من قبل النوع البشري، فكيف لنا أن نقدّر معناها وقيمتها حق قدرهما؟ ماذا حول الطبيعة التي «في الخارج هناك»، ذلك العالم الطبيعي الواقعي الذي نعيش حياتنا فيه، وجميع نقاشاتنا لأفكار من قبيل «ميتافيزيقا الحضور» تجري على نحو ضروري ضمه؟ كيف لنا أن نعلم متى يشكّل تلاعبنا المتواصل بالدال «الطبيعة» خطراً غير مقبول أخلاقياً على كوكبنا وعلى تعدد الأنواع التي يغذيها؟

سوف أحاجج بأنه يجب على النقد الإيكولوجي أن يكون

أكثر إرادة في التعلم من ارتباطاته مع النظرية ما بعد البنيوية، لكن أيضاً ثمة خطر في أي انتحال غير نقدي لفكرة أن العالم الطبيعي هو «مجرد نص»، أي نموذج من الدوال الملتبسة القابلة كلياً للتلاعب بها من قبل «القراء» و«الكتّاب» البشريين. وعلى الرغم من أن ما بعد البنيوية تدّعي غالباً نزع مركزية أنواع محددة من السلطة، إلا أن اقتراحها «المدمِّر» بأن العالم مصنوع بطريقة ما بواسطة الكلمات، قد يُنظر إليه ببساطة على أنه التجسيد الأخير للمركزية البشرية في محاولتها لاستخدام القدرة الكلية للغة بغية الحفاظ على البشر في مركز نموذجنا الكوني. وباعتباره التأويل السابع والستين للطبيعة في النص والفكر النظري، ينبغي على النقد الفلسفي الإيكولوجي أن يحاول رسم نهج بعيداً عن علاقتنا المدمرة ثقافياً وذاتياً مع العالم الطبيعي. إن نجاح هذه المغامرة سوف يعتمد على قدرتنا على فعل ما قام به Ahab في رواية ملفيل عندما جوبه بالحاجب المتجعد للحوت. وكأعضاء في كل من المجتمع الأدبي literary community والمجتمع الحيوي biotic community، يجب أن ندرك أن العالم الطبيعي يوجد لأجل أغراض تتعدى أغراضنا الخاصة.

* * *

علم النفس والأدب

كارل جوستاف يونغ
C. G. Jung

ترجمة
سمير حمارنة

مراجعة
جمال مقابلة

من الواضح أن علم النفس هو دراسة «العمليات النفسية *Psychic Processes*»، ويمكن حشد كل طاقاته لأداء مهمة دراسة الأدب؛ لأن النفس الإنسانية هي الرحم لجميع أشكال العلوم والفنون. وقد نتوقع من البحث النفسي، بالمقابل، شرح تشكّل العمل الفني وتفسيره، ومن ناحية أخرى، الكشف عن العوامل التي تجعل من الشخص فنّاناً مبدعاً. وبذلك يجابه عالم النفس مهمتين منفصلتين ودقيقتين، وعليه الاقتراب منهما بطرق مختلفة اختلافاً جذرياً.

في حالة العمل الفني علينا التعامل مع منتوج النشاطات النفسية والعقلية المعقدة – ولكن مع منتوج واضح يكون ذا هدف محدد وتشكّلات تتسم بالوعي والإدراك، وفي حالة الفنان علينا التعامل مع الأدوات العقلية والنفسية ذاتها. ومنذ اللحظة الأولى علينا محاولة استعمال التحليل النفسي لتحقيق فنّي واقعي ملموس، وأن يتم تحديده بشكل مؤكد، أمّا في الحالة الثانية فيجب أن نحلل الإنسان الحي والخلاّق بوصفه شخصية فريدة من نوعها.

ومع أن هذين التعهدين متصلان بعلاقة وثيقة ذات استقلال متداخل، فلا يمكن لأحدهما تقديم التفسيرات التي كان يبحث عنها الآخر أو منحها، ومن الممكن استنتاج الاستنباطات حول الفنان من العمل الفني وبالعكس، ولكن هذه الاستنتاجات لا تعتبر حاسمة أو نهائية. وفي أحسن الأحوال يمكن اعتبارها، على الأغلب، نوعاً من الحدس أو التخمينات والظنون. إن معرفتنا علاقة «غوته» الخاصة مع أمه تلقي بعض الضوء على هتاف «فاوست» التعجبي؛ «الأمهات! الأمهات! كم من الغرابة تبدو في هذه الأصوات»!

ولكن هذا الأمر لا يمكّننا من معرفة كيف استطاعت علاقته بأمه إنتاج مسرحية فاوست نفسها، ودون شك نستطيع أن نلمس في«غوته» الرجل اتصالاً عميقاً بين الاثنين.

ولسنا أكثر نجاحاً في استنتاج الاتجاه المعاكس، فلا يوجد أي شيء في «خاتم النيبلونغز» *The Ring of the Nibelungs*، يمكّننا من التعرف على، أو الاستنتاج، أن «واغنر» كان يحب أن يلبس الثياب النسائية بين فترة وأخرى، مع أن الاتصالات المخفية موجودة بين الأبطال الذكور في عائلة «نيبلونغز»، وأن هنالك ميلاً مرضياً نحو الأنوثة في شخصية الرجل «واغنر».

إن الوضع الحالي لتطور علم النفس لا يسمح لنا بإقامة تلك الاتصالات السببية العنيفة التي نتوقعها من العلم، إننا في حقل الغرائز والانعكاسات اللاإرادية النفسية – الجسمانية نستطيع فقط العمل والتأثير بثقة في فكرة السببية. وابتداءً من النقطة التي تبدأ بها الحياة النفسية والعقلية، أي في مستوى أكثر تعقيداً – يجب على العالم النفسي أن يشبع رغباته، وأن يمد نفسه بسلسلة واسعة من الأوصاف والأحداث والتصوير الحيوي للنسيج والخيوط المشكّلة للعقل في جميع تعقيداته المنهلّة والمثيرة. وبعمل هذا، عليه أن يحجم عن اختيار أو تعيين أي طريقة نفسية، وإذا لم تكن هذه هي حال الأمور، ويستطيع عالم النفس إقناع الآخرين بالاعتماد عليه في كشف الارتباطات السببية ضمن عمل فني، وبطريقة الخلق الفني، فإنه في هذه الحالة سيترك دراسة الفن دون أرض يقف عليها ويساعد على

تقليصها لتصبح فرعاً خاصاً من علومه الخاصة. وليكون عالم النفس متأكداً من ذلك عليه أن لا يتخلى عن مطالبته بالاستطلاع وتأسيس علاقات سببية في أحداث نفسية معقدة. ولعمل ذلك سيكون الأمر إنكار الحق لعلم النفس في الوجود. ومع ذلك لا يمكنه أن يجعل من هذه المطالبة أو الادعاء أمراً إيجابياً جدياً بالمعنى التام للكلمة، لأن المظهر الخلاّق للحياة الذي يجد أنقى التعبيرات من خلال عمل الفن يُحير ويُربك جميع المحاولات عند لحظات التشكّل العقلاني.

وأي ردة فعل للحوافز قد يتم شرحها من الناحية السببية. ولكن الفعل الخلاّق، الذي يعتبر التناقض أو التضاد المطلق لعملية ردة الفعل، سيحاول تجنب إدراك الفهم الإنساني أو معرفته، يمكن القيام بوصفها فقط من خلال تجلياتها وظهورها للعيان، ويمكن إدراكها والإحساس بها بشكل غامض، ولكن لا يمكن فهمها بشكل كامل.

إن علم النفس ودراسة الفن صنوان وتوأمان لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، ولا يمكن لأي منهما أن يُبطل الآخر أو أن ينسخه. ومن المبادئ المهمة في علم النفس أن الأحداث النفسية يمكن استنباطها باستمرار.

إنه مبدأ في دراسة الفن أن المنتوج النفسي بحد ذاته يعدّ أمراً مستقلاً بنفسه – بغض النظر عن العمل الفني أو

الفنان أو الكاتب ذاته في عملية التساؤل، كلا المبدأين يعدان مجديين على الرغم من النسبية التي تكتنفهما.

العمل الفني: The work of art

هنالك اختلاف جوهري أساس في كيفية فهم الموضوع ما بين طريقة عالم النفس في دراسة عمل أدبي، وما بين تلك الدراسة التي يقوم بها الناقد الأدبي. فما يعتبر ذات أهمية وقيمة حاسمة بالنسبة للأخير – الناقد الأدبي، قد يكون خارجاً عن الموضوع وليس ذات أهمية بالنسبة للأول – عالم النفس. إن النتاج الأدبي الذي يتمتع بجدارة مشكوك بها، قد يحظى على الأغلب باهتمام بالغ لدى عالم النفس. فعلى سبيل المثال، إن ما يُسمى بـ «الرواية النفسية» – *Psychological novel*، تعد بكل المعايير بالنسبة لعالم النفس قطعة أدب مُجزية مثلها مثل تلك القطع الأدبية التي تخاطب العقل. وعلى وجه الإجمال، فإن رواية كهذه، تشرح نفسها، أنجزت عملها الخاص بها من التفسير السيكولوجي والنفسي، ويستطيع عالم النفس القيام بعمله النقدي والتوسع في عمله تجاه هذا المنحى. والسؤال المهم هنا هو: كيف أن مؤلفاً معيناً استطاع كتابة رواية ما؟ يبقى سؤالاً دون إجابة، ولكنني أرغب في الاحتفاظ بهذه المشكلة العامة للجزء الثاني من مقالتي.

إن الروايات الأكثر جدوى ذات الثمار الصالحة للقطاف بالنسبة لعالم النفس هي تلك الروايات التي لم يكتب بها المؤلف أي تفسيرات أو شروح نفسية لشخصياته، وبذلك يفسح مجالاً أمام التحليل والتفسير. الأمثلة الواضحة على هذا النوع من الكتابات هي روايات «بينويت» – Benoit، وفي الرواية الإنجليزية في نمط «رايدر هاغرد» – *Rider Haggard* أو أسلوبه، بما في ذلك المزاج الذي سُخِّر في عمل «كونان دويل» – *Conan Doyle*، والذي يستنتج منها أن أكثر الروايات التي تبقى حية في الذهن الجماعي للجمهور، هي القصة البوليسية.

وأما رواية «موبي ديك» Moby Dick، للكاتب «ملفل» *Melville*، التي أعتبرها أعظم رواية أمريكية، فهي أيضاً تأتي ضمن هذا التصنيف من الكتابات. تعتبر رواية مثيرة، ومن الواضح أنها تخلو من العروض السيكولوجية النفسية، وهذا بالتحديد ما يهم عالم النفس في الأعمال الأدبية. إن حكاية كهذه مبنية على خلفية عملية من الافتراضات السيكولوجية الضمنية، التي لا يكون المؤلف واعياً إياها وعلى دراية بها، تكشف عن نفسها، نقية وغير مزيفة، وذات بصيرة نقدية.

وفي الرواية السيكولوجية، بالمقابل، فإن المؤلف نفسه يحاول إعادة تشكيل مادته الكتابية؛ ليرفعها من مستوى المادة الخام للأفكار الطارئة ذات الاحتمالات غير المتوقعة إلى المستوى

المشع والمتألق لطريقة العرض السيكولوجية – وهو إجراء على الأغلب يغلف الأهمية السيكولوجية للعمل ويخفيها عن النظر. وبالنسبة لروايات من هذا النوع، يحاول العلماني أن يؤيد علم النفس بها، بيد أن الروايات من النوع الآخر تتحدى عالم النفس؛ لأنه الوحيد القادر على منحها المعنى الأعمق.

كنت أتكلم حول موضوع الرواية، ولكنني أتعامل مع حقيقة سيكولوجية غير مقيدة بهذا الشكل الأدبي أو الفني الخاص، ونقابل تلك الحقيقة أيضاً في أعمال الشعراء ونُجابه بها عندما نقارن الجزء الأول والجزء الثاني من مسرحية فاوست. إن مأساة – الحب لدى «غرتشن» تقوم بتفسير ذاتها، لا شيء هنالك يمكن لعالم النفس أن يضيفه إليها أكثر مما قد كان قاله الشاعر بأجمل الكلمات وأرق التعبيرات. وأما الجزء الثاني بالمقابل فهو بحاجة إلى الشرح والتفسير. إن الثراء المذهل في المادة الخيالية قد ساعد على إرهاق قوى الشاعر التشكيلية، بحيث يصعب إيجاد أبيات شعرية تفسر ذاتها، بل على العكس من ذلك فإن كل بيت من الشعر تقريباً بحاجة إلى تفسيرات متعددة يحتاج إليها القارئ. إن الجزأين كليهما من عمل «فاوست» يصوران النقيضين المذكورين كليهما أيضاً للتمييز السيكولوجي الموجود بين الأعمال الأدبية.

ولكي نستطيع توكيد هذا التمييز، سأحاول أن أدعو

الأسلوب الأول من الخلق والإبداع الفني بـ «السيكولوجي»، والآخر بـ «الرؤيوي» – Visionary. أما الأسلوب السيكولوجي فيتعامل مع مواد مشتقة من حقل الضمير الإنساني – على سبيل المثال، من دروس الحياة، ومن الصدمات العاطفية، ومن خبرة العاطفة والانفعالات، ومن أزمات القدر الإنساني – بشكل عام – وجميعها تشكل حالات الوعي الإنساني، وأحاسيس الإنسان بشكل خاص، لقد تم تمثُّل هذه المواد نفسياً لدى الشاعر، وقام برفعها من أماكنها العامة إلى مستوى الخبرات الشعرية، وأعطيت التعبير الذي يُرغم القارئ على طلب المزيد من الوضوح والعمق في النظرة الإنسانية بمحاولة جلب ما أمكن لوضعه في ضميره؛ لأمور يتغاضى عنها ويتجاوزها، أو أنه يحس بها فقط بنوع من الشعور الباهت بعدم الارتياح.

ويتسم عمل الشاعر بأنه شرح وتفسير وإضاءة لمحتويات الوعي والإدراك، لخبرات الحياة الإنسانية التي يتعذر تجنبها، بكل أشكال الفرح والحزن المتواتر بشكل أبدي. وهو لا يترك شيئاً لعالم النفس، ما لم نتوقع من الأخير أن يشرح الأسباب التي جعلت «فاوست» يقع في حب «غريتشن»، أو تلك التي حدت بغريتشن لقتل طفلها، إن أفكاراً رئيسة كهذه هي التي تشكل بمجموعها خبرة الإنسان، وتكرر نفسها ملايين المرّات وتكون مسؤولة عن الرتابة المطردة في محكمة – الشرطة وعن قانون

العقوبات الجزائية، لا يحيط بها أي نوع من الغموض؛ لأنها جميعاً تقوم بتفسير نفسها.

هنالك أعمال أدبية لا تحصى ولا تُعد تخص هذه الطبقة؛ الروايات العديدة التي تتعامل مع الحب، والبيئة، والعدد الكبير من القصائد الشعرية الغنائية، والمسرح التراجيدي والكوميدي، ومهما يكن شكلها فإن عمل الفن السيكولوجي دائماً يأخذ مادته من الحقول الواسعة لوعي الخبرة الإنسانية – من صور الحياة الأمامية، ولقد أسميت هذا النوع من الخلق الفني بالسيكولوجي؛ لأنه بحيويته هذه لا يسمو على حدود الجلاء والوضوح السيكولوجيين ولا يتجاوزهما، كل شيء يتضمنه – من الخبرات والتعبيرات الفنية– يعود إلى حقل المفهوم. وحتى الخبرات الأساسية نفسها، مع أنها غير عقلانية، فلا يوجد شيء غريب، بل على العكس، إنها تلك التي قد عُرفت منذ بداية الزمن – العاطفة ونتيجتها القدرية، خضوع الإنسان للقدر، وطبيعته الأبدية الخالدة بما فيها من جمال ومخاوف.

إن البون الشاسع والعميق بين الجزء الأول والثاني من "فاوست" يشير إلى الفرق بين الأسلوبين السيكولوجي والرؤيوي لجماليات الخلق والإبداع، الأسلوب الآخر يعكس جميع الشروط الموجودة في السابق. وأما الخبرة التي تقوم بتزويد المادة بالتعبيرات الأدبية فلم تَعُد مألوفة، إنها شيء ما غريب يشتق

وجوده من المنطقة الخلفية لعقل الإنسان – وهذا يقترح حالة اللاّتكون الزمني التي يصعب سبر غورها، وهي التي تفصلنا عن عصور ما قبل الإنسان، أو تصور لنا عالماً إنسانياً خارقاً من المغايرة والتباين بين النور والظلام، إنها خبرة أصلية وبدائية تتفوق وتتجاوز الفهم الإنساني، ولذلك فإن فهمه يتعرض لخطر الموت والاستسلام. إن قيمة الخبرة أو قوتها تبان من ضخامتها، تنشأ من أعماق لا يحدها الزمان، تتسم بالغرابة والبرودة، متعددة الجوانب ذات براعة عظيمة وخيال متنافر. وهنالك عيّنة من السخف والرعب تمثل هذه الفوضى الأبدية (الخيانة ضد الإنسانية) *Treason against humanity*، ونقتبس من كلمات «نيتشه» «تنفرج متباعدة إرباً متجاوزة المقاييس الإنسانية للقيم وللأشكال الجمالية». إن الرؤية المزعجة للأحداث الوحشية الخالية من أي معنى، التي تتجاوز مفهوم الشعور الإنساني وإدراكه بكل الطرق، تجعل المطالب والرغبات الأخرى تؤثر في طاقات الفنان أكثر مما تقوم به الخبرات في طليعة الحياة. وهذه لا يمكنها أن تمزق وتنزع الستارة التي تغلف الكون وتغطيه، وهي لا تتجاوز الحدود الإنسانية، ولهذا السبب تم تشكيلها وإعدادها لمطالب الفن، بغض النظر عن حجم الصدمة التي يمكن أن تحدثها على الأفراد، ولكن الخبرات البدائية تشق حجب المعرفة من الأعلى إلى الأسفل، على الستارة المرسومة عليها

صورة لعالم منظّم، وتسمح لومضة تضيء في أعماق اللاّتكون الذي لا يُسبر غوره للأشياء التي لم تُصبح بعد. هل هي رؤية عوالم أخرى، أم هي من غموض الروح، أو من بداية الأشياء قبل وجود الإنسان، أو من أجيال المستقبل التي لم تولد بعد؟ لا نستطيع القول إنها أي واحدةٍ من هذه ولا نستطيع نفي ذلك.

التشكل - وإعادة التشكل:

الروح الأبدية الخالدة هي الزمن الأبدي الذي مضى:

نجد رؤية كهذه في «راعي هيرماس» *The Shepherd of Hermas*، في «دانتي»، في الجزء الثاني من فاوست، وفي وفرة الشهوة في «ديونيزيوس» لـ «نيتشه»، وفي «خاتم نيبلونغز» لـ «واغنر»، ولدى «شبتلر» في «الربيع الأولبي» *Olympischer Fruhling*، وفي شعر «ويليام بليك»، وفي كتاب "الأبثروثوماكيا للراهب «فرانسيسكو كولونا» *Monk Francesco Colonna* وفي كتابات «جاكوب بوهم» *Jacob Boehme* «تمتمات فلسفية وشعرية» *Philosophic and poetic stammerings*، وفي طريقة مشددة وأكثر تحديداً، تقوم الخبرة البدائية بتزويد المادة لدى «رايدر هاجرد» *Rider Haggard* في «حلقة –الرواية» *Fiction Cycle* التي يبحث فيها عن حقيقة كلمة «هي» *She*، ويفعل نفس الشيء بالنسبة لـ «بينويت» – *Benoit*، بشكل رئيسي في

«الأتلنتايد» *L`Atlantide*، وبالنسبة لـ «كوبن» *Kubin* – في كتاب «الصفحة الأخرى» *Die Andere Seite*، وبالنسبة لـ «ميرينك» *Meyrink* في كتاب «الوجه الأخضر» *Das Gruene Gesicht*، وهو كتاب علينا أن لا نقلل من أهميته أو قيمته البارزة – وبالنسبة لـ «غوتز» *Goetz* في كتاب «مملكة دون مكان» *Das Reich ohne Raum*، وبالنسبة لـ «بارلاخ» *Barlach*، في كتاب «اليوم الميت» *Der Tote Tag* ويمكن أن تمتد هذه القائمة إلى المزيد من الكتب والأسماء المشابهة.

وفي تعاملنا مع الأسلوب السيكولوجي لعملية الخلق والإبداع الفني، لسنا بحاجة لأن نسأل أنفسنا مم تتكون المادة أو ما الذي تعنيه لنا؟ ولكن هذا السؤال يفرض نفسه علينا في اللحظة التي نصلُ فيها إلى الأسلوب الرؤيوي للخلق والإبداع، نصاب بالدهشة، نرجع إلى الخلف، مرتبكين، نلبس أقنعتنا الواقية بحذر وربما أحياناً بقرف – ونطالب بمزيد من التعليقات والتفسيرات، والشروح.

يتم تذكيرنا بأشياء يومية غير ذات أهمية، كالحياة الإنسانية، ولكن تكون أكثر ميلاً إلى الأحلام، ومخاوف الليل، وأعماق العتمة المنعزلة في عقولنا التي نحس بها أحياناً وندركها بهواجس الريبة والشك. إن جمهور القراء لمعظم الأجزاء يرفض

هذا النوع من الكتابة – إذا كان مثيراً للإحساس بطريقة غير مصقولة، حتى إن الناقد الأدبي يشعر بالإحراج من جراء ذلك.

حقاً لقد ساعد «دانتي» و«واغنر» في تمهيد الطريق نحو فهم هذه الكتابة، ففي حالة «دانتي» تم حجب الخبرة الرؤيوية بالمقدمة حول الحقائق التاريخية. وبالنسبة لـ «واغنر» بالأحداث الأسطورية – بحيث إن التاريخ والأسطورة شكّلا أحياناً المواد التي كتب بها هذان الشاعران، ولكن لا أحد منهما يجعل القوة المحركة والأهمية العميقة تظهر بين خبايا كتاباته، هذه الأشياء تظهر في الخبرة الرؤيوية لديهما، وبالنسبة لـ «رايدر هاجارد» يعد، على العموم، مخترع الرواية، وحتى بالنسبة له فإن القصة بشكل رئيس هي وسيلة إعطاء التعبير لمواد كتابية ذات أهمية، ومهما بدت القصة أكبر حجماً من المحتوى، فإن الأخيرة تتفوق من حيث الأهمية على سابقتها.

ويبدو الغموض بالنسبة لمصادر المادة في أسلوب الإبداع الرؤيوي أمراً غريباً، والنقيض الدّقيق له هو ما نجده في الأسلوب السيكولوجي للإبداع، وأحياناً يقودنا الشك لنعتقد أن هذا الغموض يظهر عن سبق إصرار وتخطيط. ونعتقد بشكل طبيعي – وتشجعنا السيكولوجية الفرويدية على الاعتقاد بذلك – أن هنالك خبرة شخصية عالية المستوى تشكل أساس هذه الظلمة الهائلة. ونحن نأمل بذلك أن نفسر هذه الومضات الغريبة

من الفوضى، وأن نفهم لماذا يبدو أحياناً كما لو أن الشاعر قد أخفى عنا خبرته الأساسية عن سبق إصرار وتخطيط، هنالك خطوة فقط تبعدنا عن هذه الطريقة في النظر إلى المسألة وهي طريقة العرض التي نتعامل معها بفنية تتسم بالمرض والعُصابية – وهي خطوة تم تسويغها على أنها مادة الخلق والإبداع الرؤيوي الذي يُظهر سمات معينة نجدها في خيالات المجنون الجامحة، والعكس أيضاً صحيح، غالباً ما نكتشف في النتاج العقلي لدى الأشخاص الدهاة ثروة في المعاني التي نتوقعها على الأغلب في أعمال العباقرة، إن عالم النفس الذي يتبع «فرويد» يميل إلى اعتبار الكتابات التي تطرح الأسئلة بوصفها مشكلة من مشكلات علم الأمراض، وعلى افتراض أن الخبرة الشخصية أو الغريزية، تشكل أساس ما ادعوه «بالرؤية الأصلية» – وهي خبرة لا يمكن قبولها بالوعي الاستشرافي – سيحاول عالم النفس أن يقيم وزناً لصور الرؤية الذهنية الغريبة بتسميتها الرموز – المخفية، وافتراض أنها تُمثل محاولات الإخفاء للتجربة الأساسية، وهذا الأمر حسب نظرته، قد يكون خبرة في الحب الذي قد تُعد الأخلاق والجمال متضاربة فيه مع الشخصية بشكل عام، أو على الأقل مع روايات معينة في العقل الواعي والمدرك، وليتمكن الشاعر ومن خلال «الأنا» *Ego*، من أن يكبت هذه الخبرة، حتى يتعذر التعرف عليها، إن جميع المستودعات

التي تضم الخيال المرضي قد بدأ استعمالها، ومزيداً على أن محاولة إحلال الحقيقة في الرواية، وبما أنها ليست مقنعة، يجب أن تتكرر في مجموعة طويلة من المضامين الخلاّقة، وهذا يشرح انتشار الأشكال الخيالية؛ كل ما هو وحشي، وشيطاني، وضخم، ومنحرف، فمن جهة تعتبر هذه بدائل عن الخبرة غير المقبولة، ومن جهة أخرى تساعد في إخفائها.

ومع أن نقاش شخصية الشاعر ونزعته النفسية يخصص لهما وبشكل تفصيلي الجزء الثاني من مقالتي هذه، فإني لا أستطيع أن أتجنب اختيار نظرة فرويد هذه حول رؤيوية عمل الفن وخصوصاً في النقاش الجاري. فهي قد أثارت اهتمامات ذات قيمة واضحة، إذ تعتبر المحاولة الوحيدة المعروفة التي قد شُكلت لتعطي تفسيراً «علمياً» لمصادر المواد الرؤيوية، أو لتشكيل نظرية العمليات النفسية التي تشكل أساس هذا الأسلوب الغريب للإبداع الفني، أفترض أن نظرتي الخاصة للسؤال ليست معروفة بشكل جيد أو مفهومة بشكل عام، وهذه ملاحظة تمهيدية، وسأحاول الآن تقديمها بشكل مختصر.

إذا بالغنا في الإصرار على اشتقاق الرؤية من خبرة شخصية، فعلينا أن نعامل النمط السّابق بوصفه شيئاً ثانوياً – أو تعويضياً عن الواقع، والنتيجة تكون أننا ننزع الرؤية عن نوعيتها البدائية ولا نراها إلا أحد أعراض الظاهرة، وما تفتأ هذه

الفوضى الحبلى بالتقلص إلى درجة الإزعاجات النفسية، وبهذا الإفصاح عن الأسباب والدوافع للمسألة نشعر بالثقة والتأكيد مرة أخرى، ونرجع ثانية إلى صورتنا نحو عالم متناغم في الدقة والتنظيم. وبما أننا نتسم بالعملية والعقلانية، فلا نتوقع من العالم أن يكون مثالياً متكاملاً، ولكننا نقبله دائماً ببعض الشوائب والعيوب التي لا يمكن تجنبها، ونحن نطلق عليها أحياناً أسماء كالأمراض والأمور غير الطبيعية، ونراها أمراً مسلماً به، وأن الطبيعة الإنسانية غير معفاة منها.

إن الإظهار المخيف لأعماق اللاّتكون ولججه التي لا يُسبر غورها، والتي تتحدى الفهم الإنساني قد تم طردها واستبعادها بوصفها وهماً، واعتبر الشاعر ضحية الخداع، وحتى بالنسبة للشاعر، فإن خبرته البدائية كانت «إنسانية – جميعها مغالاة في الإنسانية»، إلى درجة معينة بحيث لم يستطع مواجهة معناها، ولكن كان عليه إخفاؤها عن نفسه.

وأعتقد أننا سنقوم بعمل إيجابي عندما نجعل الأمور جلية واضحة بالنسبة لجميع ما تضمنته طريقة تقدير الإبداع الفني الذي يتكون من خلال تقليله إلى عناصر شخصية. علينا أن نرى بوضوح الاتجاه الذي تقودنا إليه، الحقيقة – هي أنها تُبعدنا كثيراً عن الدراسة السيكولوجية لعمل الفن، وتجابهنا بالنزعة النفسية للشاعر نفسه. إن الأخير يقدم مشكلة مهمة، هذا الأمر

لا يمكن نكرانه، ولكن العمل الفني يعدّ شيئاً يتسم بالحقيقة، ولا يمكننا إبعاده عن أذهاننا، وإن تساؤلات الشاعر الهامة حول شعره إذا ما كان عملاً خلاّقاً – أو أنه محض عمل تافه، أو غطاء، أو مصدر معاناة أو تحقيق لمنجزات معينة – هذه الأمور لا تعنينا كثيراً في هذه اللحظة، إن جُلَّ اهتمامنا يتركز على تفسير العمل الفني من الناحية السيكولوجية. ومن أجل هذا الضمان فإنه من الضروري أن نولي جلَّ الاهتمام للخبرة الأساسية التي تشكله – أي الرؤية، وعلينا على الأقل أن ننظر إلى المسألة بجدية واضحة بما يخص الخبرات التي تشكل الأساليب السيكولوجية للإبداع الفني، ولا يوجد أدنى شك لدى الجميع أن كليهما حقيقي وجاد، ويبدو الأمر كما لو أن الخبرة الرؤيوية كانت شيئاً بعيداً عن الإنسان العادي، وأنه لهذا السبب نجد صعوبة في تصديق أنها حقيقية، ويدور حولها اقتراح من الميتافيزيقا الغامضة، وهناك أيضاً إيمان بالقوى الخفية ومدى القدرة على إخضاعها للسيطرة البشرية، بحيث نشعر أن هناك من ينادينا ويدعونا للتدخل باسم حصافة التفكير التي تتسم بالنوايا الطيبة. واستنتاجنا في هذا المنحى أنه من الأفضل أن لا نأخذ مثل هذه الأمور بكثير من الجدية، ما لم يرجع هذا العالم مرة أخرى إلى جهل الخرافات، وبالطبع قد يكون لدينا ولع ونزوع نحو سحر الغموض، ولكننا نطرد الخبرة الرؤيوية بوصفها نتيجة للفنتازيا

الثرية، أو الحالة الشعرية – أي بمعنى آخر، بوصفها نوعاً من الشهادة الشعرية المفهومة سيكولوجياً.

هنالك شعراء معنيون يشجعون هذا التفسير ليضعوا مسافة مأمونة بينهم وبين عملهم، و«شبتلر» *Spitteler*، على سبيل المثال، يصر بشكل جريء على أن الأمر سيّان فيما إذا قام الشاعر بغناء «الربيع الأولمبي» *Olympian Spring*، أو بالنسبة للفكرة الأساسية «أيار موجود هنا!» *May is here!*، الحقيقة هي أن الشعراء بشر، وأن ما يجب أن يقوله الشاعر حول عمله غالباً ما يكون بعيداً عن الكلمة الأكثر ألقاً وإشراقاً في الموضوع، والمطلوب منا إذن ليس أقل من الدفاع عن الخبرة الرؤيوية ضد الشاعر نفسه.

لا يمكننا أن ننكر أننا نمسك برجع الصدى لخبرة حب أولية في رواية «راعي هيرماس»، وفي «الكوميديا الألهية» *Divine Comedy*، وفي دراما «فاوست» خبرةً تم اكتمالها بالرؤية، لا يوجد هنالك سبب أو حجة لافتراض أن الجزء الثاني ينكر أو يخبئ الخبرة الإنسانية العادية من الجزء الأول، ولا مسوغ لنا لافتراض أن "غوته" كان عادياً عندما كتب الجزء الأول، ولكنه كان مصاباً في عقله بحالة عصابية عندما قام بتأليف الجزء الثاني.

يمكن اعتبار «هيرماس»، و«دانتي»، و«غوته»، ثلاث

خطوات لسلسلة متعاقبة من الزمن تغطي قرابة ألفي عام من التطور الإنساني، وفي كل حالة منها لا نجد قصة الحب الشخصية متصلة بالخبرة الرؤيوية الأكثر وزناً حسب، إنها بصراحة تابعة لها كذلك. وفي قوة هذا الدّليل الذي زوّدنا بالعمل الفنّي ذاته الذي يطرح سؤال حالة الشاعر النفسية، علينا الاعتراف بأن الرؤية تمثل خبرة أكثر عمقاً وتأثيراً من العواطف الإنسانية.

وفي الأعمال الفنية التي تكون من هذه الطبيعة نفسها – علينا أن لا نخلط بينها وبين شخص الفنان – لا يمكننا الشك بأن الرؤية، خبرة بدائية حقيقية، بغض النظر عما يمكن أن يقوله تجار العقل. والرؤية ليست شيئاً ما مشتقاً أو ثانوياً، ولا هي من أعراض شيء آخر. وإنه لأمر حقيقي أن التعبير الرمزي هو تعبير عن شيء ما موجود بحد ذاته ولكنه معروف على نطاق محدود، إن قصة – الحب هي خبرة معاناة حقيقية، والفكرة نفسها تنطبق على الرؤية، لا حاجة لنا لتقرير إذا كان محتوى الرؤية مادياً، أو نفسياً، أو ذات طبيعة ميتافيزيقية، وبحد ذاتها تملك الحقيقة النفسية، وهذه ليست أقل حقيقة من الحقيقة الجسمانية المادية، العاطفة الإنسانية تقع ضمن مجال خبرة الوعي والإدراك، بينما موضوع الرؤية يقع وراء ذلك، من خلال مشاعرنا نختبر ما هو معروف، ولكن حدسنا يشير إلى أشياء

مجهولة ومخبأة – وبطبيعتها الخاصة تعتبر أسراراً. وإذا ما أصبحت هذه واعية، فإنها تتراجع وتختبئ عن سبق إصرار وتخطيط، ولقد دعيت منذ فترات زمنية بعيدة بالغامضة والخادعة. وهي تختبئ من تمعن الإنسان وكثرة تدقيقه، وهو أيضاً يخبئ نفسه منها لأنه "يخاف من الشياطين" *Deisidaemonia*، ويحمي نفسه بترس العلم وسلاح العقل، لقد وُلدت استنارة الإنسان من الخوف، فهو يؤمن في وضح النهار بكون منظم، ويحاول تعزيز هذا الإيمان ضد مخاوفه من الفوضى المحيطة التي تزعجه أثناء الليل، فماذا لو كان هنالك قوة حية يكمن مدى فعلها خلف عالمنا اليومي؟ هل هنالك احتياجات إنسانية تعتبر خطيرة ولا يمكن تجنبها؟ هل هنالك شيء ما أكثر هدفاً أو غرضاً من الإلكترونات؟ هل نُضلل أنفسنا بالتفكير بأننا نستطيع أن نأمر أرواحنا؟ وهذا الذي يسميه العلم «النفسي»، لا يعتبر فقط علامة استفهام تم حصرها بشكل عشوائي داخل الجمجمة، ولكنه باب يفتح على العالم الإنساني من عالم خلفه، يسمح للقوى والطاقات الغريبة التي يصعب الاستيلاء عليها، أن تعمل على الإنسان وعلى حمله على أجنحة الليل، من مستوى الإنسانية المشتركة إلى تلك التي تعتبر أكثر من نداء داخلي شخصي! عندما نأخذ بعين الاعتبار الأسلوب الرؤيوي للإبداع الفني، فإنه يبدو كما لو أن قصة الحب قد

ساعدت بوصفها نوعاً من التخلي والانعتاق -كما لو أن الخبرة الشخصية لم تكن شيئاً مهماً سوى أنها عبارة عن مقدمة استهلالية للكوميديا الإلهية.

ليس خالق هذا النوع من الفن ومبدعه هو الوحيد الذي له علاقة بجانب الظلام في الحياة، ولكن أيضاً العرّافون والأنبياء، والقادة والمستنيرون. ومهما يكن معتماً هذا العالم الليلي، فإنه لا يعتبر غير مألوفٍ لنا بشكل كامل. لقد عرفه الإنسان منذ غابر الزمان– هنا، وهناك وفي كل مكان، وبالنسبة للإنسان البدائي في أيامنا هذه، تعتبر جزءاً بدهياً من صورته نحو الكون. نحن فقط الذين أنكرناه بسبب مخاوفنا من الخرافة والميتافيزيقيا، ولأننا نكافح من أجل بناء عالمٍ واعٍ يكون آمناً بحيث يسهل التعامل معه بقانونه الطبيعي ومصالحه المشتركة. ومن وقت لآخر يقع نظر الشاعر على عالم – الليل – الأرواح، والشياطين، والآلهة، وهو يعلم أن القصدية تتجاوز الغايات الإنسانية بإعطائه أسرار الحياة، والشعور الاستباقي بالحس الداخلي لأحداث يستحيل إدراكها، وبشكل مختصر، إنه يرى أشياء من عالم الغيب فيدب الرعب في نفوس المتوحشين والبرابرة.

منذ البدايات الأولى للمجتمع الإنساني وما بعد ذلك، فإن جهود الإنسان لإعطاء التلميحات الغامضة شكلاً ملزماً قد تركت آثارها، حتى في الرسومات الصخرية المنحدرة في «روديسيا»

في العصر الحجري القديم، وجنباً إلى جنب مع صور مذهلة نابضة بالحياة لحيوانات مختلفة، ظهرت أنماط لصور تجريدية – صليبين داخل دائرة. ولقد ظهر هذا التصميم في كل منطقة حضارية، واليوم لا نجدها فقط في الكنائس المسيحية، ولكن في المعابد التبتية أيضاً. إنها ما يُسمى بدواليب – الشمس، ويرجع تاريخها إلى زمن عندما لم يفكر أحد في الدواليب بوصفها أجهزةً ميكانيكية، ولا يمكن أن يكون لها مصدر في أي خبرة من خبرات العالم الخارجي. وهذا أقرب إلى الرمز الذي يشير إلى أحداث خارقة للطبيعة، تغطي خبرة من العالم الداخلي، ودون أدنى شك تمثل نفس المشهد الحيوي الأقرب إلى الحياة مثل وحيد القرن الشهير والعصافير النقارة فوق ظهره.

لا يوجد حضارة بدائية لم تمتلك نظاماً سرياً من أنظمة التعليم، وفي العديد من الثقافات تم تطوير هذا النظام بشكل كبير. مجالس الرجال والطوطم الذي يرمز للعشائر أو المجموعات البشرية تحتفظ بتدريس الأشياء المخبأة التي تبتعد كثيراً عن وجود النهار – أشياء منذ الأزمنة البدائية، التي كانت دائماً تشكل خبراته الحيوية. وتم نقل المعرفة إلى الأجيال الجديدة في طقوس المعرفة. وكان العالم الإغريقي – الروماني يمارس نفس الطقوس الشعائرية، وإن الأسطورة الثرية في

العصور القديمة هي أثر واضح لخبراتٍ كهذه في المراحل المبكرة للتطور الإنساني.

ولذلك فإن الأمر المتوقع من الشاعر هو اللجوء إلى الأسطورة ليعطي خبرته التعبير الأكثر ملاءمة. إنه من الخطأ الفاحش أن يفترض بأنه يعمل بمواد مستعملة بشكل مسبق. إن الخبرة البدائية الأولى هي مصدر إبداعه، ولا يمكن سَبْر غورها، ولذلك تتطلب خيالاً أسطورياً ليعطيها الشكل المناسب. وبحد ذاتها لا تقدم كلمات أو صوراً خيالية، لأنها رؤية تشاهد «كما في الزجاج، بالعتمة» إنها محض شعور سبقي لإحساس داخلي يحاول جاهداً إيجاد تعبير. إنه مثل الزوبعة الدوّامية التي تصل وتجرف بطريقها كل شيء، وتحمله عالياً بشكل يمكن رؤيته، وبما أن ذلك التعبير المعين لا يمكن أن ينضب من إمكانات الرؤية، ولكنه يظهر ثراءً في المحتوى، وعلى الشاعر أن يمتلك مخزوناً ضخماً من المواد إذا أراد أن يبوح ببعض من أحاسيسه الحميمة. وعلاوة على ذلك، عليه اللجوء إلى الخيال واللغة المجازية التي تتسم بالصعوبة، والمليئة بالتناقضات؛ ليمكنه التعبير عن المفارقات القدرية العجيبة لرؤيته، إن الأحاسيس السبقية لدى "دانتي" قد تدثرت بخيالات تساعد على زخم التقدم لسلسة الأحداث في «الجنة والنار» Heaven and Hell.

وعلى «غوته» تفعيل «بلوكسبرغ» والمناطق الجهنمية

السفلى في العصور الإغريقية القديمة، وأما «واغنر» فيحتاج إلى المجموعات البشرية الكاملة في الأسطورة الشمالية الجرمانية، وإلى رجوع «نيتشه» إلى الأسلوب التسلسلي الهرمي ليعيد خلق العرّاف الأسطوري في الأزمنة القديمة وتشكيله، وأما «بليك» فيخترع لنفسه أشكالاً يصعب وصفها، و«سبيتلر» يستعير أسماء قديمة لمخلوقات جديدة من صنع الخيال. ولم نلاحظ في هذه السلسلة الكاملة أي خطوة متوسطة مفقودة ابتداءً من الأمور المهيبة الجليلة التي يصعب وصفها وانتهاءً بالأمور المهينة ذات الطابع الرديء.

لا يستطيع علم النفس فعل أي شيء لتوضيح الخيال الملون باستثناء جمع المواد لغرض المقارنة وتقديم المصطلح لإثراء النقاش. وحسب هذا المصطلح، فإن كل ما يظهر في الرؤية هو اللاوعي الجمعي. وما نعنيه باللاوعي الجمعي هو تلك النزعة النفسيّة الخارقة للطبيعة التي تشكلت بوساطة القوى الوراثية، ومنها تطورت قوة الوعي. نجد في البناء المادي للجسم آثاراً لمراحل مبكرة من مراحل التطور، وقد تتوقع من الروح الإنسانية أن تنسجم في تشكلها مع قانون التطور الإنساني. والحقيقة أنه في حالة كسوف الوعي – كما في الأحلام، وفي حالات التخدير، وفي حالات الجنون – يظهر على السطح منتجات نفسية أو محتويات معينة تظهر جميع سمات المستويات المختلفة البدائية

للتطور النفسي. الخيالات نفسها أحياناً تكون ذات صفة بدائية قد نفترض فيها أنها مشتقة من تدريس قديم ذي طابع سرّي. إن الموضوعات الأسطورية المتدثرة في لباس عصري تظهر لنا مراراً. وما يعد ذا أهمية خاصة في دراسة الأدب لهذه التجليات من حالة اللاوعي الجمعي أنها تعتبر تعويضاً عن موقف الإحساس بالإثم. أي بعبارة أخرى يمكن استحضار حالة من الوعي ذات جانب – أحادي، غير سوية، أو خطيرة إلى حالة التوازن بطريقة هادفة بشكل واضح. نستطيع رؤية هذه الطريقة بأحلامنا بوضوح في مظهرها الإيجابي، وفي حالات الجنون فإن الطريقة التعويضية غالباً ما تكون واضحة، ولكنها تأخذ الشكل السلبي. هنالك أشخاص على سبيل المثال، أغلقوا أنفسهم عن العالم من حولهم ليكتشفوا يوماً ما إن أسرارهم الأكثر حميمية قد تم كشفها والتحدث حولها من قبل الناس جميعاً.

وإذا أخذنا «فاوست» لـ «غوته» على سبيل المثال وتركنا جانباً إمكانية أنها تعتبر تعويضاً عن موقف الوعي لديه، فإن السؤال الذي علينا الإجابة عنه هو التالي: بأي علاقة يمكن أن نربطها بالنسبة لمفهوم الوعي في زمنه؟ الشعر العظيم يكتسب قوته من حياة الجنس البشري، وبالتالي فإننا نفقد معناه بشكل كامل إذا حاولنا اشتقاقه من عوامل شخصية. عندما تصبح حالة اللاوعي خبرة حية ويصار إلى استعمالها بوصفها نظرة

في حالة الوعي في ذلك العصر، فعمل الفن هو ذلك الذي يحتوي على ما قد يسمى حقيقة رسالة إلى الأجيال القادمة من الرجال. وهكذا، فإن «فاوست» يلمس منطقة معينة في روح كل ألماني. وكذلك فإن شهرة «دانتي» خالدة، بينما فشلت «راعي هرماس» في تضمين شرائع «العهد الجديد» وقوانينه. كل فترة زمنية لها نزعتها وانحيازها، أحكامها السبقية المعينة واعتلالاتها النفسية، العهود الزمنية تشبه الأفراد، لها حدودها في استشراف الوعي، ولذلك تتطلب تعديلاً تعويضياً. وهذا يتأثر بحالة اللاّوعي الجمعي، بحيث إن الشاعر، والعرَّاف، أو القائد يسمح لنفسه بأن يتم توجيهه بوساطة الرغبة غير المتوقعة في زمنه، ويدلنا على الطريق بوساطة الكلمة أو الفعل، لتلك المكتسبات التي يتلمسها ويتوقعها كل فرد، بغض النظر عن طبيعة تلك المكتسبات أكانت خيّرة أم شريرة، فيها شقاء ذلك العهد الزمني أو دماره.

إنه من الخطورة بمكان أن يتكلم المرء عن زمنه؛ لأن ما يمكن الرهان عليه في الحاضر يعتبر بعيداً عن الاستيعاب، ولذلك فالقليل من التلميحات لابد أن تكون كافية في هذا المجال، إن كتاب «فرانسيسكو كولونا» «التأثير المغناطيسي» في الحب المتعدد *Hypnerotomachia Polyphidi*، ويسير مجرى أحداث الكتاب على شكل حلم، هو تمجيد للحب الطبيعي للعلاقة الإنسانية دون أي تأييد معنوي للانغماس الوحشي في الأهواء

والرغبات، ويضع جانباً سر الزواج المسيحي المقدس. كُتب هذا الكتاب عام 1453م، أما «رايدر هاجرد» الذي تزامنت حياته مع ازدهار العصر الفيكتوري، فيتناول هذا الموضوع ويتعامل معه بطريقته الخاصة؛ ولا يروي الأحداث هنا على هيئة حلم، ولكنه يسمح لنا أن نشعر بتوتر الصراع الأخلاقي. وأما «غوته» فيقوم بحياكة فكرة «غرتشن» – «هيلين» – «ماتر جلوريوسا» ويشبهه بالخيط الأحمر في نسيج «فاوست» المزدان بالرسوم والصور الملونة، وأما "نيتشه" فيعلن موت الإله، و«شبتلر» يحوِّل الصورة الشاحبة والشمعية للآلهة إلى أسطورة الفصول. ومهما كانت أهمية أولئك الشُعراء، فإن كل واحد منهم يتكلم بصوت الآلاف وعشرات الآلاف، متنبئاً بالتغييرات التي تطرأ على الوعي في عصره.

2 - الشاعـــر:

يشيد الخلق والإبداع الإرادة، التي تحتوي على سر، يمكن لعالم النفس أن يصف كلاً من هذه التجليات والظهور بوصفها طرائق مختلفة، ولكنه لا يستطيع إيجاد حل للمشكلات الفلسفية التي تطرحها. ويعتبر الإنسان المبدع لغزاً وأحجية يمكننا الإجابة عنها بطرق مختلفة ومتعددة، ولكن دائماً دون جدوى.

حقيقة لم يخترع علم النفس الحديث من العودة بين الفينة والأخرى إلى السؤال عن الفنان وفنِّه. اعتقد «فرويد» أنه وجد حلاً من خلال إجراء اشتقاق العمل الفني من خبرات الفنّان الشخصية، والحقيقة أن هنالك إمكانيات معينة تقع في هذا الاتجاه؛ لأنه كان هنالك إدراك بأن العمل الفني شكل عُصابي، والذي يمكن إرجاعه إلى تلك العقد الموجودة في الحياة النفسية التي نُسميها بالمركبات. لقد كان اكتشاف «فرويد» العظيم بأن العُصابية لها أصلها السببي في الحقل النفسي – إنها تكتسب أصلها ومنبعها من الحالات العاطفية ومن خبرات الطفولة الحقيقية أو الخيالية. وكان متأكداً من أتباعه، مثل «رانك» و«شتيكل»، فقد قاما بتبني خطوط استعلامية ذات علاقة وبذلك حققا نتائج مهمة، ولا يمكننا إنكار أن نزعة الشاعر النفسية وميله يتخللان عمله ويخترقانه من الجذر إلى الفروع، ولا يوجد هنالك أي شيء جديد في الرواية التي تقول بأن العوامل الشخصية تؤثر إلى حدٍّ كبير على اختيار الشاعر وعلى استعمال مواده. وعلى أي حال فإن السمعة الحسنة والثقة يجب أن تعطى لمدرسة "فرويد" لإظهارها كيفية المدى الطويل الذي وصله ذلك التأثير وكيفية الطرق الغريبة التي يتم بها التعبير.

يتخذ «فرويد» العصابية تعويضاً عن وسيلة الشكر والعرفان المباشرة. ولذلك فإنه يعتبرها شيئاً غير ملائم – غلطة،

ومراوغة، وعُذر، جهل إرادي متعمد. وبالنسبة إليه فإنه يعد مكمن ضعف ما كان يجب أن يكون. وبما أن العصابية بجميع مظاهرها، ما هي إلاّ حالة تشوش وانزعاج وأكثر ما فيها من سلبية أنها دون معنى أو عقلانية، فقلة من الناس تجازف في قول أشياء حسنة بها.

ويمكن جلب العمل الفني إلى حالة التساؤل التقاربي مع العصابية عندما يعد شيئاً ما يمكن تحليله في حالات كبح الشاعر وقمعه. وبمعنى آخر تجد نفسها بصحبةٍ جيدة، لأن الدين والفلسفة يعاينان بالمنظور نفسه حسب علم النفس الفرويدي. ولا يمكن رفع اعتراض إذا ما تم الاعتراف أن هذا الفهم لا يساوي شيئاً أكثر من توضيح تلك المحدّدات الشخصية التي لا يمكن تصور العمل الفني بدونها. إن الخصوصيات الشخصية التي تزحف نحو عمل الفن ليست جوهرية، في الواقع، فكلما كان علينا التأقلم مع هذه المزايا الخاصة غير المألوفة، كانت المسألة أقل من مسألة فنية.

ما هو جوهري في العمل الفني هو ارتفاعه فوق عالم الحياة الشخصية، وأنه يتكلم من روح الشاعر وقلبه بوصفه إنساناً، إلى روح الجنس البشري وقلبه. المظهر الشخصي يعد تحديداً – بل خطيئة – في عالم الفن. وعندما يكون شكل «الفن» شخصياً بصورة خاصة، فإنه يستحق التعامل معه كما لو أنه

كان عُصاباً. ويمكن أن يكون هنالك جدوى في الفكرة التي طرحت من قبل المدرسة الفرويدية التي تقول إن جميع الفنانين دون استثناء يعتدون نرجسيين- أي بمعنى أنهم أشخاص متخلفون ذوو مزايا وسمات طفولية تميل نحو الشهوة - الذاتية، هذا التعبير يعد ذا جدوى، بالنسبة للفنان بوصفه إنساناً، وهذا الأمر ليس له علاقة بالإنسان بوصفه فناناً، وضمن قدرته فناناً فهو لا يعد شهوانياً - ذاتياً، ولا هو متغاير/ مختلف شهوانياً، ولا يعد شهوانياً بأي معنى. إنه يعد موضوعياً وبعيداً عن الشخصانية - وحتى غير إنساني - لأنه بوصفه فناناً يعتبر نفسه في عمله، ولا يعتبر نفسه إنساناً.

كل فنان مبدع ينطوي على شخصيتين، أو هو توليفة وتركيبة من استعدادات وقابليات متناقضة، فمن جانب يعد إنساناً ذا حياة شخصية، ومن جانب آخر يعد عملية خلاّقة غير شخصية.

وقد يكون إنساناً سليماً أو مريضاً، فعلينا النظر إلى وضعيته النفسية لنجد المقررات لشخصيته. ولكن يمكننا فقط فهمه في قدرته بوصفه فناناً بالنظر إلى إنجازاته الخلاّقة. نقوم بغلطة مهمة إذا حاولنا شرح نمط الحياة لرجل إنجليزي (جنتلمان)، أو ضابط بروسي، أو كاردينال حسب شروط العوامل الشخصية، فالرجل الجنتلمان، والضابط، ورجل الدين

يؤدون أدوارهم وأعمالهم ضمن أدوار غير شخصية، وإن تركيبتهم النفسية مؤهلة من قبل موضوعية غريبة وغير مألوفة. وعلينا الإذعان والتسليم بأن الفنان لا يعمل بقدراته الرسمية–التضاد الأقرب هو الأقرب للحقيقة. وهو على أي حال يشبه النماذج التي أسميتها في منحى معين؛ لأن الميل أو النزعة المحددة فنياً تحتوي على ثقل هائل من الحياة النفسية الجماعية التي تعد شيئاً مخالفاً لما هو شخصي. الفن نوع من الحوافز الفطرية التي تسيطر على الإنسان وتجعله كالآلة لديها. وليس الفنان شخصاً ممنوحاً إرادة حرة وباحثاً عن غاياته وأهدافه، لكنه إنسان يحقق أهدافه من خلال الفن. وقد تكون لديه حالات نفسية وإرادة، وأهداف شخصية، لكنه بوصفه فناناً فإنه كذلك "إنسان" ذو أحاسيس مرتفعة –إنه «رجل جماعي أو جمعي» – يحمل ويشكل اللاّشعور، والحياة النفسية للجنس البشري. ولإنجاز هذه المهمة الصعبة فإنه يجعل الحياة جديرة بالعيش من جهة الإنسان الطبيعي الاعتيادي.

وبما أن الأمور كذلك، فليس من الغريب أن يكون الفنان حالة ممتعة ومثيرة للانتباه بشكل خاص أمام عالم النفس الذي يستعمل الطرق التحليلية في علم النفس، ولا يمكن النظر إلى حياة الفنان إلا على أنها مليئة بالصراعات، لأن هنالك قوتين تحتربان في داخله – الإنسان الطبيعي الاعتيادي الذي يشتاق

إلى السعادة، والرضى، والعيش بأمان، وهنالك بالمقابل العواطف القاسية، التي لا ترحم الخليقة، والتي قد تتمادى إلى أبعد الحدود لكي تدوس على كل رغبة إنسانية وتلغيها.

وكقاعدة فإن حياة الفنانين تعد بالنسبة إليهم حياة غير مرضية بشكل كبير – ليس بمعنى أنها مأساة تراجيدية – بسبب عقدة النفس على المستوى الإنساني والمستوى الشخصي، وليست تدبيرات قوى فوقية وشريرة. نكاد بصعوبة نجد استثناء للقاعدة التي تقول إن على الإنسان تقديم أثمن ما يملك للهبة الإلهية التي وضعها في النار الخلاّقة. يبدو أن كل واحد فينا قد مُنح منذ ولادته نوعاً معيناً من الطاقة. والقوة الأكبر في تركيبتها سيتم الاستيلاء عليها ومصادرتها، وجميع القوى الأخرى ستحاول احتكار هذه الطاقة، تاركة النزر القليل جداً منها غير ذي قيمة لنحصل عليها. وبهذه الطريقة يمكن للقوة الخلاّقة استنزاف النبض والدفع الإنساني إلى درجة معينة بحيث على "الأنا" الشخصية أن تطور جميع أنواع الصفات الشريرة – القسوة وعدم الرحمة، والأنانية، والبطلان والغرور – وحتى كل نوع من أنواع الرذيلة، لكي تحافظ على شرارة الحياة وتصونها، وتحافظ على نفسها من ثمَّ من الحرمان الكامل.

إن الشهوة – الجنسية لدى الفنانين تشبه تلك الموجودة لدى الأطفال غير الشرعيين والمهملين، الذين عليهم منذ نعومة

أظفارهم حماية أنفسهم من التأثيرات الهدّامة للناس الذين لا يملكون حباً تجاههم – الذين يطورون صفات شريرة لغرض معين، وبعد ذلك يحتفظون بأنانية مركزة لا يمكن قهرها، ويبقون طوال حياتهم أطفالاً لا حول لهم ولا قوة، أو يقومون بانتهاك القانون أو القواعد الأخلاقية. كيف يمكننا الشك بأن الفنّ هو الذي يشرح الفنّان ويفسّره ، وليست حالة القصور الأخلاقي والعقلي والصراع في حياة الفنان الشخصية؟ هذه ليست سوى النتائج المأسوف عليها، وهي حقيقة أنه فنّان – أي أنه إنسان، وقد كان منذ ولادته مدعواً إلى عمل أضخم من ذلك العمل البشري البائد والعادي.

القدرة الخاصة تعني استهلاك ضخم للطاقة في اتجاه معين، مع قناة متساوقة ومترابطة مع جانب آخر من جوانب الحياة.

لا يعني الكثير بالنسبة للشاعر عندما يعرف أن عمله مولود، ينمو، ويترعرع معه، أو أنه يفترض أنه بالتفكير يخرجه وينتجه من العدم والفراغ. إن فكرته حول المادة لا تغير حقيقة أن عمله الخاص يتفوق عليه بالنمو كما يتفوق الطفل في نموه على والدته. إن الطريقة الخلاّقة لديها صفة أنثوية، وإن العمل الخلاّق ينبع من أعماق اللاشعور – ويمكننا القول من عوالم الأمهات. وكلما تسود القوة الخلاّقة، فإن الحياة الإنسانية تُحكم وتُشكل

باللاشعور على أنه شيء مخالف للإرادة النشطة ومغاير لها، وأما «الأنا» الواعية فتنجرف بتيارات سرِّية تحت الأرض، بما أنها ليست سوى ملاحظ للأحداث لا حول له ولا قوة، وأما العمل الجاري فيصبح قدر الشاعر الذي يقرر تطوره النفسي. لم يكن «غوته» هو الذي خلق «فاوست»، ولكن «فاوست» هو الذي خلق «غوته». وما «فاوست» إلاّ عبارة عن رمز! وبهذا فأنا لا أعني أنه مجاز رمزي يشير إلى شيء ما كل ما فيه أمرٌ مألوف، ولكنه تعبير عن شيء ما ليس معروفاً بشكل واضح، ولكنه مع ذلك يعيش داخلنا بعمق. وهناك شيء ما يعيش في روح كل ألماني، وقد قام «غوته» بمد يد العون للمساعدة في ولادته. هل يمكننا تخيل أي كاتب آخر سوى كاتب ألماني لـ «فاوست». ولكتاب «هكذا تكلم زرادشت؟» كلاهما يتلاعب بالألفاظ مردداً الصدى بروح ألمانية - «خيالٌ بدئي/أصلي»، كما أسماه مرة «جاكوب بوركهاردت» صورة لطبيب الإنسانية أو معلمها. إن صورة النموذج البدئي الأصلي للرجل الحكيم، المخلّص أو الشافي، مدفونٌ في حالة سبات وسكون داخل اللاّشعور الإنساني منذ فجر الحضارة الإنسانية، ويتم إيقاظه حين تصبح الأزمنة مشوشة ومضطربة وحين يجابه المجتمع الإنساني خطأً فاحشاً.

عندما يضل الناس طريق الخير، يشعرون بحاجة إلى دليل أو معلم أو حتى طبيب. إن هذه الصور والرموز البدئية

الأصلية عديدة، ولكنها لا تظهر في أحلام الأفراد أو في أعمال الفن حتى يتم استدعاؤها إلى الوجود بوساطة التمرد على وجهة النظر العامة ومشاكستها. عندما يتم تصوير الحياة الواعية بأنها أحادية – المنحى وأن موقفها خاطئ، عندئذ يتم تنشيطها وتفعيلها، وقد يقول الإنسان، وبطريقة «حدسية» – ويأتي على الضوء في أحلام الأفراد وفي رؤى الفنانين والعرّافين، وبذلك يعيدون حالة التوازن النفسي للحقبة التاريخية.

بهذه الطريقة فإن عمل الشاعر يقابل الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولهذا السبب فإن عمله يعني له شيئاً أكثر من قدره الشخصي، دون الأخذ بعين الاعتبار إذا كان يعي ذلك أم لا. وبما أنه يعدّ أداةً لعمله بشكل جوهري، وتابعاً له، فلا يوجد هنالك أي سبب لنتوقع منه القيام بتفسير عمله. لقد قدَّم أفضل ما عنده وما بداخله بإعطائه الشكل الأفضل، وعليه قد ترك التفسير للآخرين وللمستقبل. إن العمل الفني العظيم يشبه الحلم، ومع وجود جميع أشكال الوضوح الظاهر، فإنها لا تشرح نفسها ولم تكن أبداً جلية وواضحة. في الحلم لا يمكن القول: «يجب عليك»، أو «هذه هي الحقيقة».

يقدم صورة تشبه إلى حدٍّ بعيد الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبتة في النمو، وعلينا نحن استنباط استنتاجاتنا الخاصة إذا واجه إنسان كابوساً أو حلماً مرعباً، هذا يعني إما

أنه استسلم كلياً للخوف، أو أنه قد أعفى نفسه من الخوف، وإذا ما حلم بالرجل العجوز الحكيم، فهذا قد يعني أنه يميل نحو الأسلوب التدريسي التعليمي، وأنه دائماً يفكر بالانتظار والاستفادة من وجود المعلم. وبطريقة رقيقة فإن المعنيين كليهما هنا للشيء نفسه، وكما نلاحظ عندما نكون قادرين على أن ندع عمل الفرد يؤثر فينا كما أثر في الفنان، ولنفهم معناه، يجب أن نسمح له أن يشكلنا كما شكله في السابق.

عندئذ نفهم طبيعة خبرته. ونلاحظ أنه قد صاغ أو شكّل القوى الشافية والمخلصة للنفس الجماعية التي تشكل أساس الوعي بكل عزلتها وأخطائها المؤلمة، التي اخترقها من خلال رحم الحياة والتي سينطمر جميع البشر في جوفها، والتي تمنح وتنقل ذلك الإيقاع المتناغم والمتكرر العام للوجود الإنساني، وتسمح للفرد الاتصال بأحاسيسه وبنضاله من أجل البشرية،

إن سر الخلق والإبداع الفني وفعالية الفن توجد من خلال رجوعنا إلى حالة المشاركة السرية الباطنية – إلى ذلك المستوى من الخبرة التي تقول إن الإنسان هو الذي يعيش وليس الفرد، وإن خير الإنسان وسعادته أو مخاوفه بشكل مفرد ليست أموراً مهمةً أو ذات جدوى، ولكن ما يهم تحديداً هو الوجود الإنساني بشكل عام.

وهذا هو السبب الكامن وراء أن كل عمل فني كبير يعدّ

عملاً موضوعياً وبعيداً عن الشخصانية، ولكن ليس الفن الأقل عمقاً هو الذي يحركنا جماعات وأفراداً. وهذا أيضاً يبين لنا كيف أن حياة الشاعر الشخصية لا يمكن أن تكون جوهرية بالنسبة لفنه – ولكن على الأغلب إما أن تساعده على أو أن تعيقه عن عمله المبدع الخلاّق. قد يسير في طريق «النزعة المادية» *Philistine*، أو قد يكون مواطناً جيداً، أو إنساناً سوداوياً، أو أحمق أو مجرماً. وقد تكون سيرته الشخصية أمراً محتماً وممتعاً، ولكنها جميعاً لا تستطيع تقديم شرح لحالة الشاعر أو تفسير لها.

تعليـق

كان «كارل جوستاف يونغ» (1875-1961) تلميذاً لـ«فرويد» وتحت رعايته، ولكنه انفصل عن تعاليم أستاذه عام 1913 ليقوم بتطوير مدرسته الخاصة به في التحليل النفسي. كان الخلاف الرئيسي بين الرجلين حول طبيعة الشهوة الجنسية «الليبدو»؛ Libido، فقد اعتقد «يونغ» أنها كانت أكثر من دوافع جنسية. وكان "يونغ" يفترض بشكل مسلم به وجود اللاّوعي الجمعي: على سبيل المثال؛ الذاكرة العرقية التي يتوارثها جميع أعضاء الأسرة الإنسانية، وتربط الإنسان العصري بجذوره البدائية. ولقد ظهر اللاوعي الجمعي جلياً في تواتر حالات معينة،

وقصص، وصور وأشكال، تدعى «الطراز البدئي/ النموذج الأصلي» *archetypes* «المتبقيات النفسية لخبرات لا عد لها ولا حصر من النوع نفسه». إن «النضج النفسي» *psychological maturity* أو ما يسمى (التشخص) – العملية التي يطور بها الفرد «شخصيته الخاصة» *Individuation*، يستلزم اعتراف الفرد وقبوله عناصر النماذج الأصلية لطرازه البدئي، التي قام «يونغ» بصياغتها ضمن الاصطلاحات الوصفية: «الصورة المنعكسة»؛ *Shadow* و«شخص الرواية»؛ *persona* و«الميل»؛ *anima* وهي الثالوث الذي يمكننا مقارنته لدى «فرويد» بـ «الهو»؛ *Id* و«الأنا»؛ *ego* و«الأنا العليا»؛ *Super-ego* والخطأ في هذا المنحى يقود إلى تصور أو إسقاط عصابي لعناصر غير معترف بها للنفس على العناصر الأخرى.

لقد كان علم النفس لدى «يونغ» وبطرق متعددة، أكثر تجانساً وملاءمة، للعقل الأدبي، مما كان لدى «فرويد»، لكن ليس بالضرورة أنه كان أكثر تأثيراً منه، لقد كان «فرويد» دائماً يعد نفسه عالماً تجريبياً، وكان ينظر إلى العلم بوصفه خطراً يهدد القيم الأدبية، وذلك منذ المرحلة الرومانسية وما بعدها.

كان «يونغ» أكثر تعاطفاً من «فرويد» مع الأمور الرؤيوية، والدينية، وحتى التقاليد السحرية، وكان مستعداً لتجيير موضوع الادعاءات الأدبية لتجسد المعرفة – تلك المعرفة التي تتسم بشكل

خاص بالحيوية بالنسبة للإنسان المعاصر العلماني الذي يتسم بالغربة، وقوله يؤكد أن فنه هو الذي يشرح حالة الفنان، وليست الصراعات الناقصة في حياته الشخصية. من الواضح أنه [يونغ] أكثر قرباً من الناحية الروحية إلى تراث إيليوت والموهبة الفردية من الكتاب الخلاقين من أتباع «فرويد» وكتّاب أحلام اليقظة. اتصلت نظرية "يونغ" في اللاوعي الجمعي بأسلوب سلس مع الدراسة الأنثروبولوجية حول الأسطورة البدائية والطقوس القديمة التي أول ما ظهرت في إنجلترا على يد جيمس فريزر في عمله «الغصن الذهبي»؛ The Golden Bough (1890-1915) الذي بذل جهداً فأثر تأثيراً قوياً في الكتاب العصريين أمثال «ت.س. إيليوت» و«د.هـ. لورنس»، وانبعاثاً من هذا الالتحام الأدبي والأنثروبولوجي والنفسي تشكل نوع من النقد الأدبي، الذي من خلاله صارت قوة الأعمال الأدبية وأهميتها، أو الأداب الوطنية، أو مجمل العملية الأدبية، يتم شرحها على أساس العودة إلى الأفكار الرئيسة ذات النماذج الأصلية، والصور الذهنية، والأنماط القصصية وتكرارها، لقد كان «يونغ» نفسه حريصاً على الإشارة إلى أن هذا الفهم كان أكثر اتصالاً ببعض أنواع الأدب من غيرها، ولم تكن التأكيدات دائماً ذات علاقة بالمعايير الأدبية للقيم.

* * *

قصائد من ألبانيا

بسنيك مصطفى(*)
Besnik Mustafaj

ترجمة
عبداللطيف
الأرناؤوط

(*) ولد الشاعر الألباني «بسنيك مصطفى **Besnik Mustafaj**» عام **1958**م في مدينة «بيرم تسوري **Bajram Curi**». وبعد أن أنهى دراسته الابتدائية والثانوية فيها.. تابع دراساته العليا في جامعة «تيرانا **Tirana**» وتخرّج في كلية التاريخ والفلسفة [قسم اللغة الفرنسية].
وعمل صحفياً في جريدة «صوت الشعب» وبعد انفضاضة عام **1991**م.. تسلّم منصب سفير ألبانيا في باريس ثم أصبح وزير خارجية ألبانيا.

من أعماله الشعرية:

1 – بواعث شبابي، صدر في عام 1978.

2 – عتبة الصيف، صدر في عام 1985.

3 – وجه رجل، صدر في عام 1987.

طفـلي والبحـر

طفلي، ولأول مرة رأى البحر
لا أدرك الشعور الذي انتابه
لكني عرفت أنه كان مندهشاً
نسي بعض كلمات
سكن بين ذراعي لحظات
ولما أراد أن يتفوّه
لمحتُ شفتيه ترتجفان
وينظر إليّ..

*

أجهش بالبكاء
تركته يبكي...
فقد أحببت قطرات دموعه
لم تكن دموعه تلك.. عادية
بل كانت دموع غضب

*

طفلي.. الذي لا يستطيع السير
لديه الشجاعة أن يقارن البحر بنفسه
لديه الجرأة على التحدي.. والحياة، والموت

* * *

المشنوقون من قريتي

عذّبوهم مدة طويلة

قلعوا أظفارهم

شقوا أوردتهم

مسحوا بذرات الملح جراحهم

قال أحد الأشخاص:

لن يموتوا ماداموا يلمسون الأرض

ولما علقوهم على حبال المشانق في الحقول

وتحررت أرجلهم في الفضاء

امتدت باتجاه الأرض

لكنها لم تلامس التراب

وهكذا.. جمدت أجسادهم من البرد

* * *

الصمــود

أيتها الغربان التي تمزق لحم جسدي
تحت هذه السماء الصافية
أرغب أن أرى أمي
زوجتي.. أولادي
لقد أمسكني أحد الأصدقاء من ذراعي..

*

غدا جسدي تحت رحمة الغربان
ونفسي تندفع إلى هاوية
هناك.. سأدفن آلامي
آلامي الممتزجة بدموعي
وتحاول الغربان سحل عينيَّ
كي أصبح ضريراً

*

أتأمل طويلاً.. وأضمد جراحي
أقف ثانية.. وأتابع مسيرتي

أعرف جيداً..

أن حلماً ينتظرني

في آخر المطاف.

لا.. لن أموت

قبل أن ألتقي أفراد أسرتي

* * *

أغنيــة للفتيــات

في حياتهن، أسرار عديدة

لا تستطيع الكلمات التعبير عنها

أحاديث.. تمنيت أن أسمعها

أحاديث متقطعة

تدور في فراغ

حول كلمة واحدة

كإعصار ريح لا يمكن السيطرة عليه

بين تلك الأحاديث

أسرار.. وأشياء خفية

قد نخجل من البوح عنها

قد تكون مستحيلة

*

تبقى كلمة..

لا نريد لمشاعرنا وأفكارنا

أن تولد ميتة

لذا.. ستكون هذه الأغنية قوية

لمساعدة الفتيات..

* * *

قصائد

أمبرتو صابا

Umberto Saba

إيطاليا

ترجمة

رضوان السائحي

شتـــاء

ليـــل.

شتاء كاسح

بلطف ترفعين الستار وتنظرين.

يرتعش شعرك المتوحش،

بهجة مفاجئة تمدد عينك السوداء:

ما رأيته – صورة لنهاية العالم –

تريح قلبك في حميمية أكثر

تدفئه وتهدئه

يخاطر رجل فوق بحيرة متجمدة

تحت فانوس منتصب.

بســـــاط

عن أشياء أجمل من الحياة
كنت تبحثين طويلاً.
فتاة صغيرة في رسمها الشاحب،
من يدري أية انفلاتات،
تبصرينه من جديد في مكانه

كما من قبل
كان قصر ألف ليلة وليلة مفتوحاً
لكنك لا تدخلينه،
لا ذلك الذي يتيه معك مقتفياً آثارك
ولا السلال تبهجك بفواكهها
التي يحملها الطفل مبتسماً
الفردوس المفقود
الذي تتجنبه العين
تعشقه أكثر
هو أجمل بساط

وحـــــدي

وحدي، لا أسمع أين
أي نداء من الأصدقاء المتفرقين بلا جدوى
الكراهية تلمع كقطعة ثلج.
وأفكر..
أنني سأراك هذا المساء
أنت التي أحب

أفكر: في النهار الذي يكشف
في الظل الذي يحجب
أنجزت الكثير
تهت كثيراً
كي أقول لنفسي في سلام
بضع كلمات.

* * *

أخـــــوة

حلمت،

وجدته في الصبح

كانت العصافير تتكلم

أو ربما أنا تكلمت، أنا الإنسان،

تحولت إلى عصفور

قالت:

نحن ذوي المنقار اللطيف

نحب الفواكه ذات النكهة الطيبة

ولدنا جميعاً من بيضة

وبالضبط حلم طفل

صغير.

* * *

قصائد

جاك بريفير

Jacques Rrévert

فرنسا

ترجمة

صالح الدمس

لك أنت يا حبي

ذهبت إلى سوق الطيور
واشتريت عصافير
لك أنت
يا حبي
ذهبت إلى سوق الزهور
واشتريت وروداً
لك أنت
يا حبي
ذهبت إلى سوق الخردة
واشتريت سلاسلاً
سلاسلاً ثقيلة
لك أنت
يا حبي
ثم ذهبت إلى سوق العبيد
وبحثت عنك
ولكني لم أجدك
يا حبي

عائليـة

الأم تغزل الصوف

والابن يحارب

والأم ترى كل هذا طبيعياً

والأب، ماذا يصنع الأب؟

إنه ينجز المشاريع

زوجته تغزل الصوف

ابنه يحارب

وهو يهتم بالمشاريع

والأب يجد كل هذا طبيعياً

والابن، والابن

ماذا يجد الابن؟

إنه لا يجد شيئاً، لا شيء البتة

أمه تغزل الصوف، أبوه يهتم بالمشاريع وهو يحارب

عندما سينتهي من الحرب

سيهتم بالمشاريع مع أبيه

الحرب تتواصل، الأم تواصل الغزل
الأب يواصل مشاريعه
الابن قتل، إنه لن يواصل
الأب والأم يذهبان إلى المقبرة
ويجدان أن هذا أمراً طبيعياً
الحياة تستمر، الحياة مع الصوف والحرب والمشاريع
المشاريع، الحرب، الصوف، الحرب
المشاريع، المشاريع، المشاريع، والمشاريع
الحياة مع المقبرة

* * *

فطـــور الصبـــاح

صب القهوة

في الفنجان

صب الحليب

في فنجان القهوة

وضع السكر

في القهوة بالحليب

بالملعقة الصغيرة

حرك

شرب القهوة بالحليب

أعاد وضع الفنجان

دون أن يكلمني

أشعل

سيجارة

صنع دوائر

بالدخان

وضع الرماد
في المنفضة
دون أن يكلمني
دون أن ينظر إلي
انتصب واقفاً
وضع
قبعته على رأسه
وارتدى
معطفه الشتائي
لأن الجو كان ممطراً
ثم انطلق
تحت المطر
دون كلمة
دون أن ينظر إلي
وأنا أمسكت
رأسي بين يدي
وبكيت

بربـــــــرا

تذكري بربرا
كان المطر ينزل دون توقف على براست في ذلك اليوم
وأنت تسيرين مبتسمة
مشرقة، خلابة، منسابة
تحت المطر
تذكري بربرا
المطر ينزل دون توقف على براست
التقيت بك في نهج سيام
كنت تبتسمين
وأنا أبتسم أيضاً
تذكري بربرا
أنت التي لا تعرفينني
تذكري
في ذلك اليوم
لا تنسي

رجل محتم تحت حائط مسقوف

صاح باسمك

بربرا

فجريت نحوه تحت المطر

منسابة، خلابة، مشرقة

وارتميت في يديه

تذكري هذا بربرا

ولا تؤاخذينني إذا سميتك بالمفرد

أقول أنت لكل الذين أحبهم

حتى لو أني لم أرهم إلا مرة واحدة

أقول وإن كنت لا أعرفهم

تذكري بربرا

لا تنسي

ذلك المطر الهادئ المسرور

على وجهك السعيد

على هذه المدينة السعيدة

ذلك المطر على البحر

على الترسانة

على سفينة أوسان

آه بربرا

كم هي قبيحة الحرب

كيف حالك الآن

تحت هذا المطر من الحديد

من نار الفولاذ والدم

والذي كان يضمك بين يديه

بشغف

هل مات، أم اختفى أم مازال حياً

آه بربرا

المطر ينهمر دون توقف على براست

كما كان ينزل من قبل

ولكن ليس مثله، كل شيء فسد

إنه مطر حداد مرعب محزون

ولم تعد هناك من عاصفة
من حديد الفولاذ والدم
هنالك بكل بساطة سحب
تشق السماء كالكلاب
كلاب تختفي
مع الماء فوق براست
وتذهب بعيداً جداً عن براست
التي لم يبق منها شيء

* * *

قصائد
من
تتارستان

ترجمها
إلى الإنجليزية

خالد بن محمد
الصغيّر

خصال الفارس المقدام

عبدالرحيم يتياز أمياني(*)
Cabderrabim Utyz Imyani
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

أيها الفارس المقدام، المتطي صهوة جوداه
دع أمتك تشهد أمجادك لتحظى بالإجلال والتقدير
مُدّ يد العون لجيرانك الذين يعانون الفقر
فشيمتك الكرم وإسداء الخير

كن وفيًا بوعدك، ممتثلاً لأوامر دينك
لا تجعل من خصالك إهانة الآخرين لأسباب صغيرة

(*) ينتمي الشاعر **عبدالرحيم يتياز أمياني** المولود في عام 1754 إلى عائلة أنجبت العديد من علماء الإسلام، وقد ولد في مدينة قريبة مما يعرف الآن بمدينة تشستوبول في تاترستان. وقد أمضى معظم حياته متنقلاً بين دول آسيا إلى أن عاد في آخر حياته إلى بلده حيث قام بالتدريس في أحد المدارس المحلية إلى أن توفي في عام 1789 في مدينة تيماش.

لا تدع شفتيك تنطقان بالكلمات السيئة، لا تدع الكذب يجد طريقه نحوك

تذكر دوماً أن الابتسامة أفضل جواب لأية مشكلة

لا تفتخر بفضلك على أقرانك

فالجمال لا يبقي أثره طويلاً وإنما يزول سريعاً، ثم ماذا...؟

عندئذ أكثرَ ما تتمناه أن تُعمّر يوماً أو يومين ليس أكثر

وحينئذ سيتحلل بدنك، وتكون طعماً للدود وهذه نهاية المطاف

* * *

للحبيبة «صاحبة الجمال»

عبدالجبار كانديلي(*)
Cabdeljabbar Kandaly

ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

دعوت لك وكان فكري منجذباً نحوك
وشعرت حين خشوعي بالقرب منك
نظمت كلماتي في أبيات رقيقة
أتمنى أن تقرئيها يوماً ما
حبيبتي المتلألئة بشكل منفرد
حبيبتي الرقيقة الجميلة: «صاحبة الجمال»
هيامي بك أفقدني صوابي وعقلي
وها أنا ذا أقدم روحي فداءً لك

(*) ولد الشاعر **عبدالجبار كانديلي** في عام 1797 في منطقة سامارا في روسيا، ويجيد اللغة الروسية وعدد من اللغات المحلية، ولا يتوفر الكثير عن مشوار حياته سوى أنه درّس في عدد من المدارس، وأمضى سنوات في السجن.

حلمي الجميل: لماذا تحاولين الابتعاد عني
مهما بعُدت المسافات لا يحلو لي سوى سماع همسات صوتك الأخّاذ
دعي اللآلئ تخرج من ثغرك الوضاح
فصوتك العذب يبعث البهجة في نفسي

أنت بمثابة فاكهة مزدانة بالذهب
فصورة جمالك الساحر تحرق قلبي
أشعر بالإرهاق ولم أعد قادراً على الاحتمال
فالمسافات بيننا باتت تزداد اتساعاً

* * *

الأجيـــال

جاري رحيم(*)
Garai Rahim

ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

استنشق جدي
غبار الأرض التي قام بحرثها
ولم يحتفظ يوماً بقوته
قام بحرثها بكل قوة وعنفوان
حتى سقط مغشياً عليه من الإعياء

كرّس حياته للأرض التي أحبها
عشقه لها جعله يمضي حياته زارعاً لها
حتى رحل عن الدنيا

قام والدي بحرث الأرض
بحنان ومحبة

لم يفتّ من عزمه صوت الرعد المجلجل
القادم من السماوات العالية

سقط لوحده في الميدان
بعد أن قتله الأعداء
وبعد أن عانق الأرض التي حرثها
قبل أن يتخطفه القدر
أسالت الأرض عرقي
الدافئ المنساب من حاجبِي

أشعر أن الوقت قد حان
لكي أبذر
وأحرث

القطرة الأولى

موسى جليل(*)
Musa Jalil
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

المطر قادم من مسافات بعيدة في السماء العالية
إن جسم الأرض العاري قد مزقه المحراث
والبذور تم تنظيفها وتخزينها، والسلات قد أُعدت
والقرية متحفزة للبذر

رأيت أخيراً والدي على العتبة
كُنت أنتظر سماع صوته
فأجبته نعم

(*) ولد **موسى جليل** عام 1906 في منطقة اورينبورق وهو أحد أشهر الشعراء والكتاب المسرحيين التتاريين. وقد حكم عليه بالإعدام لقيادته حركة المعارضة السرية من منفاه في ألمانيا، وقبل قتله قام بكتابة كتابه المشهور الموسوم بـ" كتاب موابيت" والذي شرح فيه معاناته التي مر بها.

عندها أشار عليّ بالمضيّ
بعيداً عن الحظيرة فهناك سبب للابتهاج

اسودت الأرض خلف الحظيرة
وبرزت الشقوق المتعرجة في الطريق

وأخذ النسيم البارد يداعب وجوهنا
وأزال الغبار عن طريقنا
ونخيل ممتدة على مد النظر.. نظر والدي إلى السماء
ثم ابتسم وكان سرّه معروفاً:
إنها بشارة خير ,أيها الابن الصغير
فالمحصول سوف يثمر
إذا سقطت الأمطار قبل البدء في الزراعة

* * *

الحرب مصممة على اصطيادي

صبغة حكيم(*)
Sibgat Hakim

ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

كثيراً ما صحوت من نومي بسبب حلم مزعج
أصحو والذعر يتملكني
لست في مقتبل العمر وحالي الآن ليست جيدة
إني أتساءل لماذا تصر الحرب على اصطيادي؟

أعطيت للحرب جُلّ عنفواني
وهي التي قضت على الكثير من الأنفس التي كان من الممكن
أن تكون حرة طليقة

(*) يعد الشاعر **صبغة حكيم** المولود في عام 1911 أحد أشهر شعراء التتار الحربيين. وقد نال في السنة التي توفي فيها جائزة السوفييت المسماة بـ « شاعر أهل تتارستان».

ولكن هل كان ذلك كافياً لسد رمقها
إني أتساءل: لماذا تصرّ الحرب على اصطيادي؟

قد افاقت الأرض التي عاشت هذه المشهد المرّوع
هذه الأحلام المزعجة لم توحِ بما يبعث على الأمل
لا تباشير تجعل أرواحنا مستقرة مطمئنة
إلى متى لن يكون هناك سلام على هذه الأرض

* * *

الصداقة

عبدالرحيم يتياز أمياني
Gabderrhahim Uyz Imyani

ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

عِنْدَما تمتلك بيتاً فلا تحتقر أولئك الذين لا يمتلكون
عندما يمتدح الناس حكمتك، إياك أن تشعر بالفخر لكونك حكيماً

ليس عيباً أن تسأل عندما لا تعرف
وعليك ألا تشجب أولئك الذين يريدون رفع اسمك عالياً

إنما يجب أن تعرف أولئك الذين يسعون للإفساد
اعلم أن النميمة والاستنكار يجعلان من صديقك خصماً لك

عندما يشي أحدهم بحضرتك فلا تعرْها انتباهك
ويجب أن تقطع عُرى الودّ والصداقة مع اللئام

لا تجعل الوشاية ديدنَك وتجنب أن تشيَ بالآخرين
فلا شيء يمكن أن نجنيه من الاستماع إليها

وحين تسدي خدمة لأمرٍ ما في هذه الدنيا تأكدْ أنه
سيردّ يوماً لك ما أسديت له من نعمة

وتأكد أنك متى ما قمت بعمل سيّئ
فسيجلب لك الحسرة والقدر السيّئ

وعندما يتطاول أحدهم عليك امتنعْ عن الردّ عليه
فنبرة التسامح تخلّد باب الصداقة بينكما
ففي زماننا الذي يخون فيه القدر
يمكننا دوماً علاج الشرّ بالحكمة والشجاعة

* * *

بُنْيَةُ الأرنب

مونيكا دال ريو(*)
بولندا
ترجمة
محمد صالح بن عمر

لقد ارتجّت قاعة العرض بمسرح تونس البلدي من قوة الهتاف والتصفيق، فانكببت لتوي على كنّشي لأسجل انطباعاتي الأولية. فقد علمتني التجارب أن لمثل تلك التقييدات العجلى فوائد جمة حين أروم، فيما بعد، كتابة مقال جيد. وذلك لأن عدة تفاصيل تمّحي بعد انقضاء الأحداث، كما أن النظر يفقد الكثير من حرارته، إلى حد أن يخيل إلى القارئ أن كاتب المقال لم يتابع الحدث البتة.

لنواصل إذن... عاصفة من الهتاف... العازف على البيانو يدخل وهو

(*) روائية وقصاصة ورسامة وعازفة على البيانو. مولودة بفرصوفيا (بولندا)، صدرت لها رواية بعنوان «مغامرات المفتش دجين» (فرصوفيا 1996)، ومجموعة قصصية عنوانها «وإذا لم تكن الحياة سوى حلم» (فرصوفيا 1998) وقد ترجمنا هذا المؤلف الثاني إلى العربية وأصدرناه سنة 2002 بتونس، كما نشرت للمؤلفة أقاصيص أخرى مترجمة إلى لغة الضاد بجريدة «أخبار الأدب» (القاهرة) وجريدة «الأسبوع العربي» (دمشق) وجريدة «العرب» (لندن) ومجلة «رحاب المعرفة» وجريدة «الحرية» وجريدة «الصحافة» (تونس).

يجرر قدميه بعض الشيء كما يفعل كل أهل مهنته. ينحني بكل نصف قامته الأعلى، يزداد الهتاف حدة. ترتسم على وجهه المتأمل تكشيرة شبيهة بابتسامة... المساء... حفل العزف... القاعة ملأى إلى النصف فقط. على كل، المنظمون قد أطالوا في تأخير الإعلان عن ضربة البداية، أملاً في قدوم المزيد من الجمهور. أما هو فقد عيل صبره وهو ينتظر في حجرته منذ أكثر من ساعة، لكن الآن ينبغي أن يبدأ الحفل...

يداه النحيفتان المدربتان ترتفعان مثل طائرين كاسرين يتهيآن للانقضاض على فريستها، الرأس منتصب بكل حزم فوق لوحة المفاتيح، ها هي ذي الأصوات الأولى للغز.

– ... بُخنة الأرنب... إذن ما هي القطعة التي تناولتها؟

– ... أخيراً، هل تظن أن هذا الأرنب يكفينا نحن الأربعة؟

هكذا، إذن، كانت تجلس ورائي اثنتان من ربات البيوت المواظبات على الحضور. كانت الأصوات العجيبة نصف الملونة لصوناتة شوبارت (Schubert) المتصاعدة، كما لو أنها منبعثة من قبر، تصيب الحاضرين بقشعريرة باردة وقد اختلطت بقزقزة الكراسي غير المريحة وتدافع المتأخرين وثرثرة المرأتين.

– ... والآلية؟

– ... المسألة تختلف حسب ما يُعد للأكل... فعلاً، القطعة الأمامية أصغر.

موجات من المتأخرين تصل من جديد. العازف يتألم في صمت. وشوبارت أيضاً دون أدنى شك. السيدة ذات القفطان الأحمر تواصل إجلاس القادمين في أماكنهم. ورغم أن القاعة لم تكن مليئة إلا إلى النصف فقد كان كل واحد منهم يطالب بالجلوس في المقعد المعيّن له، متسبباً أحياناً في إزعاج عدة أشخاص ومحْدثاً جلبة إضافية بقزقزة الكراسي، كان شوبارت يلقي بوساطة العازف لألحانه، ذلك الذي أخذ منه الغضب كل مأخذ، أسئلة وجودية تتجدد مع مرور الزمن، فإذا الجواب الوحيد عنها هو التالي:

– لابد من أن آتيك لأرى هذا الأرنب وإلا فإني سأمر مرة أخرى بمغازة «مونوبري»، لأن الأمر يتعلق – كما ترين – ببخنة...

– نعم، معك كل الحق.

أخيراً انتهت القطعة الأولى، العازف ينسحب مؤقتاً تصاحبه عاصفة من الهتاف يستحقها وهو يرفع قدميه عالياً، كما لو أنه يريد أن ينفصل عن هذا الواقع المحزن

– وإذا زيّناها بغطاء فرنسي؟

- الغطاء يتماشى أكثر مع التحلية... لا تنسي أنها بُخنة أرنب!...

يعود متلفّعاً بالجمّازة نفسها الشبيهة بغطاء البضائع، رغم الحرارة الجهنمية. صوناتة بيتهوفن (Beethoven) «ضوء القمر» بعثت في نفوسنا الانشراح بفضل ألوانها العميقة الداكنة. موجات أخرى من المتأخرين لاتزال تتوالى. لقد أخطأت حين آملت أن يكونوا قد شغلوا أماكنهم أثناء عزف الصوناتة الأولى لشوبارت، إذ لم يحصل من ذلك شيء، طقطقة الأحذية ذات الأعقاب العالية تتوغل بكثير من النشاز وسط رنين الأصوات العميقة المتساوية التي تحدثها يد العازف اليسرى، الكراسي تصر من جديد، تصاحب صريرها الغمضمات الرتيبة للطباخين.

- ... بُخنة الأرنب... بالصلصة... بالأسفند...

أي قطعة؟ ينبغي ألا ننسى إننا أربعة...

ياله من قلق!... بدأ يأخذني النعاس، العازف على البيانو يتظاهر بأنه لا يرى ولا يسمع شيئاً. بل إنه في بعض الأحيان يشارك الجمهور في ضرب من اللعب بالتجاوب مع رنين أجراس الهاتف المحمول. صار الحفل أشبه ما يكون بلعبة تبادلية. جمع جديد من المتفرجين يملأ شيئاً فشيئاً قاعة المسرح.

– ألو؟

– إنه الهاتف مرة أخرى.

العازف يحاول ثانية الهروب فيغادر الركح محني القامة ذراعاه وجمازته الفضفاضة تتدلى في ارتخاء. ابتسامته باهتة وجعي. أفهمه جيداً. بعد استراحة قصيرة شرع في عزف بعض الألحان لشوبان (Chopin).

بدت القاعة أكثر هدوءاً ماعدا ثرثرة ربتي البيت اللامباليتين، بعض النغمات المعزوفة بالأوتار الغليظة بالغة الأهمية. وبخنة الأرنب هذه التي أضحت الآن جزءاً لا يتجزأ من شوبارت و«ضوء القمر» وحتى من شوبان. النغمة الختامية التي تتوج المقطوعة و... في الوقت نفسه بخنة الأرنب، تبدو، على كل، شديدة السرعة. كما لو أن الفنان يريد إنهاء عزفه في أقصر وقت ممكن. ومع ذلك فلم يكن – فيما يظهر – منزعجاً من الضجيج الذي يحدثه الجمهور. لابد أنه متعود على ذلك، الائتلاف الختامي يرن على نحو يوشك أن يكون انتصارياً. بعض الأصوات تتعالى، مطالبة إياه بالإعادة القاعة متعطشة إلى سماع المزيد من الألحان. كل الحاضرين وقفوا ومضوا في هتاف طويل. الأرانب في حالة افتتان.

* * *

قال جان بيار (Jean Pierre) وقد بدت عليه علامات القلق: هل تظن أن العزف كان ناجحاً؟ لقد وجدت صعوبة في السيطرة على الرنين.

فصاح به مدير أعماله: عُدْ إلى الركح فإن الجمهور يطلبك. ياله من نجاح باهر! إنه انتصار حقاً. صباح غد سنقرأ بلا شك، مقالاً تنويهياً، لقد رأيت الصحفي بين الجمهور.

فأجابه العازف وقد سرّه ما رأى وسمع وهو يمسح عرقه بمنديل كبير، كما لو أنه رياضي فرغ لتوّه من سباق شاق: ممتاز!

– لا تنس خاصة وليمة الغداء التي سينظمها غداً مواطنونا.

فأجاب بشيء من الدعابة: لا تشغل نفسك بهذا الأمر فإني لا أفكر إلا فيه. وفي المساء؟ ماذا سنفعل؟

– نحن مدعوان من منظمي هذه السهرة لتناول كأس عصير على شرفك.

* * *

بعد أن قطعا مسافة قصيرة على متن «ليموزين» مديرية أنيقة جداً وجدا أنفسهما في بيت ضخم مزدان بالتحف الأثرية

واللوحات الرائعة. ربة البيت حيّتهما ببرودة داعية إياهما إلى الجلوس حالاً في قاعة الاستقبال.

قال جان بيار متعجباً وقد كان ينتظر أن يلتقي بالجمهور أو على الأقل بمجموعة منه: كيف هذا؟ لسنا سوى أربعة؟

فهمس مدير أعماله مشيراً برأسه نحو زوجة المدير التي كانت منهمكة في إعداد الطعام بالمطبخ: كلا إننا خمسة.

قال المدير لمساعده: يمكن القول إن ميزانيتنا قد حققت تحسناً مهماً هذه الأشهر الستة الأخيرة.

– لي مع ذلك بعض المقترحات الإضافية لو سمحتم.

– عفواً عفواً... بكل تأكيد... وهذه السيارة؟... كيف نجحت في حل هذا المشكل؟

– لقد نصحتنا السيدة كلار (Claire) بالتوجه إلى السيد روبار (Robert). وهو ما فعلناه حالاً. وبعد تلك الزيارة...

تدخّل العازف باحتشام:

– أوه! أرى أن لديك بيانو ستانواي (Sreinway)؟

فأجاب المدير بلهجة جافة: «نعم» ثم عاد إلى مخاطبة

مساعده: والآن؟ فيما يخص هذا المشروع الذي يشارك فيه دومينيك (Dominique)؟

– أوه! إنها قضية معقدة أكثر مما تتصورون. اسمحوا لي بأن أطلعكم على الأرقام.

أخرج محفظة مليئة بالوثائق وأخذ يلقي عرضاً مليئاً أرقاماً ومشكلات حسابية. كان المدير ينصت إليه بانتباه، مبدياً من حين إلى آخر بعض الملاحظات الجافة. وخلال تلك الجلسة أفرغت الكؤوس والتهمت قطع البسكويت الفاتحة للشهية دون أن يشعر أحد.

قال مدير الأعمال بصوت مرتفع: لقد حان وقت الذهاب. فات منتصف الليل وأخشى أن...

فوافقه الموظفون قائلين: نعم نعم... من الأفضل العثور على سيارة أجرة حالاً... وأضاف المدير قائلاً: مرة أخرى تقبّلوا تشكراتنا.

لقد كانت سهرة رائعة فتحت أمامنا آفاقاً جديدة. سيكون في إمكاننا من الآن فصاعداً توجيه الدعوة إلى فنانين آخرين:

ثم زاد: لدي من بينهم بعض الأصدقاء الحميمين. وهنا ارتسمت على شفتيه ابتسامة خفيفة كما لو أنه استطرف الفكرة.

تدخّل جان بيار قائلاً كان الكلام الذي سمعه لم يثبّط عزيمته: في السنة المقبلة ربما أعود أنا أيضاً.

فرد المدير بهذه الكلمات، ناطقاً إياها من بين أسنانه، دون أن يقطع ابتسامته الدفاعية: سنرى... سنرى..

أقول لكم إن عندنا في فرنسا فرقاً وأفراداً تربطنا بهم علاقات حميمية متينة.

ودّعهم المساعد بسرعة فائقة قائلاً: «إلى اللقاء، إلى اللقاء» ملقياً نظرات حيرى على الهوة السوداء الفاغرة فاها وراء سور الحديقة. كانوا يسكنون في مشارف المدينة.

* * *

نحييكم أيها الضيوف الكرام

– ممتاز، ممتاز!

– ياله من حدث مهم هذه السهرة التي شاركنا فيها أمس.

– كنا كأننا أدركنا ذروة النشوة.

– وها هي وجبة غذائنا المتواضعة.

صاح جان بيار متعجباً: اوووو!!! بُخنة أرنب!

فعبّرتا عن سرورهما بصوت واحد مرتفع: حقاً؟؟؟

– من فضلكم! قليلاً من المشروبات.

عندما عادت السيدة ماري – تيريز (Marie - Thérése) من الحقل أخذت هي أيضاً تعزف على البيانو.

فقالت لها جان (Jeanne):

لا تخجلي يا تيريز، اعزفي لنا سوناتة «ضوء القمر». فاحمر وجهها من شدة الحياء. وقالت: لن أتجرأ أبداً على ذلك فشجعها جان بيار، قائلاً بشيء من المجاملة، سأنصت إليك بكل سرور.

شرعت ماري – تيريز، إذن، في سلوك طريق صعبة، شائكة تتجسّم في الالتواءات التي تتألف منها الحركة الأولى من هذه السوناتة الجميلة. كان العازف يحمل نفسه على الإنصات، متظاهراً باستلذاذ ما يسمعه. وفي الختام بعد لحظات خاطفة من التصفيق لكنه لم يخل على قصره من الحرارة سألها أن تذكّره مرة أخرى باسم الملحن. ثم اعترف بأنه لم يسبق له أن سمع عزفاً أصيلاً كالذي سمعه منذ حين، فصاحت ماري – تيريز وقد نزل على نفسها هذا المديح برداً وسلاماً:

– لنتحول جميعاً إلى المطبخ، سنعلمك (وهنا انتقلت كل مخاطبته بالضمير المفرد أنْتَ. وهو ما يحصل عادة بين الفنانين) كيف تطبخ بخنة الأرنب.

فاحتجت جان قائلة: آه، لا!... أنت يا ماري الصغيرة ستعزفين لنا قطعة أخرى، في حين سأشرح أنا له كيف يعد هذا الطبق. ثم توجهت إلى العازفة قائلة: البس الميدعة إذاً، واحذر من أن تلطّخ الأثاث. إنك دائماً أنيق جد أنيق... إذن بخنة الأرنب.

* * *

سيجار الرواية الوردية

كيوم أبولينير
Guillaume Apollinaire
فرنسا
ترجمة
مبارك حسني

حكى لي البارون دورميسون القصة التالية قائلاً:

حدث منذ سنوات أن أهداني أحد الأصدقاء علبة سيجار هافانا وهو يوصيني بأنها من النوع الذي لم يكن ملك إنجلترا الراحل يستطيع التخلي عنها.

عندما فتحتها في المساء سررت كثيراً للعطر الذي كان يفوح من السيجارات. بدت لي شبيهة بالصواريخ المرتبة في ترسانة ما! الصواريخ التي اخترعت لمحاربة الملل! لكن لما تناولت سيجاراً بحذر وجدت أن المقارنة التي قمت بها ليست صحيحة، فقد كان أقرب شبهاً من إصبع رجل زنجي، ولقد ساهم خاتم الورق المذهب الذي يحيط به في

المقدمة في التظليل الذي أوحى لي به اللون البني الجميل، ثقبت السيجار بعناية، أشعلته وبدأت أسحب بغبطة أنفاساً معطرة.

بعد لحظات لم يعد يصل إلى فمي سوى مذاق غير مستساغ وبدت لي رائحة السيجار شبيهة برائحة ورق محروق، وقلت لنفسي:

- يبدو أن ملك إنجلترا ليست له أذواق فاخرة فيما يخص التبغ كما افترضت، ربما أن الغش السائد في أيامنا هذه لم يحترم حتى لسان وحنجرة الملك إدوارد السادس. لقد راح كل شيء ولم يعد في الإمكان تدخين سيجار جيد.

وأنا أزم شفتي خائباً توقفت عن تدخين السيجار الذي كانت تفوح منه رائحة الورق المحروق. وفحصته برهة وأنا أفكر:

- ربما تقدمت كوبا منذ وضعت أمريكا اليد عليها أما سجائر هافانا فصارت غير صالحة للتدخين. الظاهر أن هؤلاء الأمريكان طبقوا طرق الفلاحة العصرية في مزارع التبغ وعوضوا حتماً عاملات التلفيف بالآلات. كل هذا أمر اقتصادي ومفيد في حينه لكن السيجار فقد الكثير من قيمته. هذا بالإضافة إلى أن الغشاشين لهم يد في الأمر كما يدل على ذلك السيجار الذي حاولت تدخينه وتم تبديل أوراق التبغ بأوراق جرائد قديمة غطست في النيكوتين من طرف أرباب الشركات الهافانيين.

وصلت إلى هذا الحد من التفكير وأنا أفتح السيجار كلية لأتفحص العناصر التي تكونه. ولم أستغرب كثيراً لما اكتشفت ورقاً مبروماً موضوعاً بشكل لا يمنع الدخان من الخروج. كان عبارة عن ورقة تلف علبة صغيرة كأنما لتحميها. علبة صغيرة مغلقة كتب عليها العنوان التالي:

السيد دون خوسي هيرتادو إي بارال.

زنقة لوس أنجليس

هافانا

وعلى الورقة التي احترق أعلاها قليلاً قرأت باندهاش سطوراً بالأسبانية، مكتوبة بكتابة نسائية، ترجمتها كالتالي:

«إني مسجونة بالرغم مني في دير «المرسيد» وأطلب من المؤمن الطيب الذي عنت له فكرة البحث مما يتكون هذا السيجار الرديء، أن يبعث بالرسالة جنبه إلى العنوان المكتوب عليها».

وبتأثر واندهاش وضعت قبعتي، وبعد أن دونت اسمي كمرسل خلف الظرف لكي تعود إلي الرسالة في حالة إذا لم تصل، أخذتها إلى البريد. ثم عدت إلى منزلي وأشعلت سيجاراً ثانياً، كان جيداً والآخرين أيضاً. لم يخطئ صديقي إذن، فملك إنجلترا يعرف جيداً تبغ هافانا.

مرت خمسة شهور أو ستة على هذا الحادث ذي النفحة الروائية وغاب عن فكري حتى حدث ذات يوم أن قيل لي إن زنجياً جاء لزيارتي رفقة زنجية وكانا يرتديان لباساً جد أنيق، ويلحان في طلب استقبالهما رغم عدم معرفتي بهما ورغم أن اسميهما لا يعنيان لي شيئاً.

وهكذا دخلت الصالون حيث أدخل الزنجي الغريب وأنا حائر في الأمر.

قدم السيد الزنجي نفسه بارتياح متحدثاً بفرنسية جد مفهومة:

– أنا دون خوسي هيرتادو إي بارال.

– ماذا؟ أهو أنت؟ قلت مندهشاً وأنا أتذكر فجأة حكاية السيجار.

لكن يجب أن أعترف أني لم أتصور أبداً أن روميو الهافاني وجولييت التي تحتل قلبه هما زنجيان.

وبلطف أضاف دون خوسي هيرتادو إي بارال:

– هذه زوجتي. وقد تزوجتها بفضلك لأن والديها القاسيين كانا سجناها في دير تصنع فيه الراهبات كل يوم، سيجارات خاصة بالبلاط البابوي وبالبلاط الإنجيزي فقط.

صعّب علي تصديق الأمر. أردف هيرتادو إي بارال قائلاً:

– ننتمي معاً إلى عائلات زنجية ثرية. يوجد عدد من هذه العائلات في كوبا، وصدقني يوجد عائق اللون حتى لدى الزنوج كما عند البيض.

كان والدا حبيبتي دولوريس يودان تزويجها برجل أبيض بأي ثمن ويتمنيان لو يكون الصهر أمريكياً ولما أخبرتهما بقرارها التزوج بي رفضا وبعثا بها في سرية تامة إلى دير «مرسيد».

وقد يئست لجهلي بمكان وجود حبيبتي دولوريس وكنت على أهبة قتل نفسي لما شجعتني الرسالة التي تفضلت بإرسالها عبر البريد. فخطفت خطيبتي ومنذ ذاك صارت زوجتي...

كنا سنكون ناكرين للجميل لو لم نقرر أن يكون شهر عسلنا هو مدينة باريس حيث يحتم علينا الواجب القدوم لشكرك.

إني أدير الآن واحداً من أهم مصانع السيجار في مدينة هافانا ولتعويضك عن السيجار الرديء الذي دخنته بسببنا سأرسل إليك مرتين في كل سنة كفايتك من سيجار من النوع الفاخر، ولم أفعل الآن إلا لكي أتعرف قبلاً على نوعية ذوقك.

كان دون خوسي قد تعلم الفرنسية في نيو أورليان أما زوجته فتتكلمها بدون لكنة لأنها تلقت تربيتها بفرنسا...

بعد زمن عاد البطلان الشابان لهذه المغامرة الروائية إلى لا هافان. ويجب أن أضيف هنا بأن دون خوسي هيرتادو إي بارال لم يرسل لي قط السيجارات الموعودة ربما لنكرانه الجميل أو لأنه خاب في زواجه مباشرة بعد ذلك..

* * *

مجد أبي

مارسال بانيول(*)
Marcel Pagnol
فرنسا
ترجمة
عبدالله بن محمد

ولدت في مدينة أوباني، تحت هضبة قارلبون، التي تكسو قمتها قطعان الماعز، في زمن آخر رعاة الماعز.

وقارلبون عبارة عن برج شاهق من الصخور الزرقاء المغروزة على جانب «بلون دي لافل»، هذه الربوة الصخرية الهائلة التي تطل على واد هيفون بخضرته.

وعرض البرج أكبر من ارتفاعه: ولكن لما كانت هذه الصخور أساس تكوّنه ثم أنه يرتفع في الجو بعلو ستمائة متر،

(*) من مواليد 28 فيفري 1995 بأوباني. وفي سنة 1904 عيّن أباه مدرّساً بمرسيليا فاستقرت العائلة هناك نهائياً. تحصّل على الإجازة في الآداب (لغة إنقليزية) من جامعة أكس أن بروفانس وأسس بمعية بعض زملاء الدراسة صحيفة fortunio الأدبية، التي أصبحت تسمى فيما بعد بمنشورات الجنوب. ودرّس في عدد من المعاهد الفرنسية، وكتب عدداً من المسرحيات من أشهرها «موريس» (1929) التي ساهمت في إعلاء شأنه، كما أسهم في إنتاج 21 فيلماً. في سنة 1957 نشر المجلدين الأولين: ذكريات الطفولة: مجد أبي وقصر أمي. والمجلد الثالث للذكريات: زمن الأسرار (1960) وماء الهضاب (1963) وقناع الحديد (1964). توفي في 18 أفريل 1974 بباريس. وبعد وفاته صدر المجلد الرابع لذكريات الطفولة: زمن الحب (1977).

فقد كان شامخاً في سماء البروفانس، وأحياناً كانت تأتي السحب البيضاء لشهر جويلية لتستريح على قمته لبعض الوقت. وبالتالي فهو ليس بالجبل ولا بالتل: إنها قارلبون، أين يقوم حرّاس ماريس، في جوف الليل، بإيقاد نار فوق سان فكتوار، فيشعلوا كومة من أشواك الغابة: في ليل جوان يطير هذا العصفور الأحمر من رابية إلى أخرى وينتهي به المطاف فوق صخرة الكابتول بعد أن علم في روما أن جحافل عسكر ديقول قد أقدمت على ارتكاب مجزرة في حق الآلف جرماني هجمي في سهل الأكس.

كان أبي هو خامس أبناء نحات حجارة الفالريا، بالقرب من أورونج، كانت العائلة قد استوطنت هذا المكان منذ قرون عديدة. ترى من أي بلد ينحدرون؟ لا شك من إسبانيا، لأني عثرت في وثائق دار البلدية على لقب ليسبانيول، ثم السبنيول.

وعلاوة على ذلك امتهنوا صناعة الأسلحة أباً عن جد، كانوا ينقّعون شفرات السيوف في المياه الملتهبة بنهر الأوفاز: وهي مهنة كما يعلم الجميع، قد تعاطاها الإسبان بشرف.

إلا أنه ولما كانت ضرورة التحلي بالشجاعة مناسبة مناسبة عكسية لما يفصل بين المتحاربين، فقد حلّت البنادق والمسدسات بسرعة محل السيوف والسهام: عندها طرق أجدادي أبواب

صناعة الأسهم النارية، أي أنهم كانوا يصنعون مسحوق وشحنات البارود والصواريخ.

في أحد الأيام اندفع أحدهم فجأة – لقد كان شقيق والد جدي – من دكانه عبر نافذة مغلقة، وسط هالة من الشرارات المضيئة، في حركات دوّارة تعلو مجموعة من الأسهم النارية.

لم يتسبب هذا الحادث في هلاكه، وإنما فقد شعر لحيته على خده الأيسر، فهو لم ينبت منذ ذلك اليوم أبداً. لذلك دأبنا على تسميته حتى آخر لحظات عمره بـ «لو روستي» أي المشوي.

قد يكون هذا الحادث المشهدي وراء عزم الجيل اللاحق – الذي لم يفكر في المصالحة مع الخرطوش أو الصواريخ – على التخلي عن تزويد هذه الأسلحة بالبارود، وتحولوا إلى صناعة الورق المقوى، وتمسكوا بها حتى اليوم.

هذا خير مثل عن الحكمة اللاتينية: في البداية طلّق أجدادي الفولاذ، هذه المادة الثقيلة الصلبة والقاطعة، وبعد ذلك البارود الذي لا يتناسب استعماله مع تدخين السجائر، ثم كرّسوا جهودهم للورق المقوى باعتبارها مادة خفيفة، مطيعة وناعمة عند اللمس، ولا تنفجر في كل الحالات. لكن جدي الذي لم يكن «كبيرهم»، لم يرث صناعة المقوى بل آثر، ولسبب أجهله، نحت

الحجارة. وقد جاب فرنسا بأكملها وانتهى به المطاف في فالريا ثم بمرسيليا. كان صغير الحجم ولكنه عريض الكتفين ومفتول العضلات، وعندما عرفته، كان يصنع أقراطاً بيضاء طويلة تصل إلى حد رقبته في الأسفل، ولحية مجعدة جذابة.

وكانت قسمات وجهه لطيفة ولكنها شديدة الصفاء، وعيناه حالكتا السواد تلمعان كحبات الزيتون الناضجة.

كان يمارس سلطة رهيبة على أولاده، وقراراته إذا صدرت لا رجعة فيها. إلا أن أحفاده كانوا يجدلون لحيته، وأحياناً يسدون أذنيه بحبات الفاصوليا. كان يحدثني أحياناً وبوقار شديد عن مهنته، أو بالأحرى عن فنه لأنه كان معلماً لنحت الحجر.

كان لا يحسب حساباً كبيراً للبنائين فقد كان يقول «نحن نشيّد الجدران بالحجارة المنحوتة، أي أنها تندمج بدقة، الواحدة مع الأخرى بواسطة الألسنة والفرضات، والتحريفات والسنّونات ومعلّمات جوبتير... وبالتأكيد، نحن نقوم أيضاً بسكب الرصاص المصهور في الأخاديد لنحول دون الانزلاق. إلا أنه يلتصق في القالبين، فيغور ولا يُرى! بينما يقوم البناؤون بوضع الحجارة في شكلها الأصلي ثم يسدّوا الثقوب بخليط من الرمل والكلس.... فالبناء يقوم بطمر الحجارة ويخفيها لأنه عجز عن نحتها». كان، وكلما وجد لنفسه متسعاً من الوقت – أي في خمس أو ست مرات

في السنة – إلا واصطحب كل أفراد العائلة لتناول الفطور، في الهواء الطلق، على بعد خمسين متراً من جسر «دي قار».

وفي الوقت الذي تكون فيه أمي منهمكة بإعداد الفطور والأطفال يخوضون في وحل النهر، يصعد جدّي أسطح الصرح فيحدد المقاييس ويتفحّص الوصلات ويقوّم المقاطع ويلامس الحجارة.

وبعد الانتهاء من الطعام، ينتبذ مكاناً على الأعشاب متقدماً أفراد العائلة وقد اتخذوا شكل القوس، جعل نصب أعينه تحفة الألفية فيظل يتأملها حتى حلول المساء، لذلك، وبعد مرور ثلاثين سنة، وكلما ذُكرت كلمة جسر «دي قار»، إلا ورفع أبناءه أعينهم إلى السماء وأطلقوا زفرات تحسر لا حد لها.

فوق مكتبي توجد الآن ثقالة أوراق ثمينة. هي عبارة عن كعب مستطيل مصنوع من الحديد، في وسطه ثقب بيضوي. في طرف كل جانب من جوانبه حفرة عميقة تشق المعدن المضغوط. إنها مطرقة الجد أندري، الذي أمضى خمسين سنة في طرق رأس أزاميل الفولاذ المتصلّب.

هذا الرجل البارع لم يحصل على حظ كبير من العلم، فهو لا يجيد سوى ما تيسر من القراءة والكتابة، لذلك كان يتوجّع في

صمت طوال حياته، وتيقّن أن لا شيء يضاهي التعليم في خيره العظيم معتقداً أن الذين أوتوا نصيباً كبيراً من التعليم هم أولئك الذين كانوا يعلّمون الآخرين. ولهذا السبب كان جدي يدفع النفقات الباهظة ليمكن أبناءه الأربعة من تلقي تعلّمهم، وبفضله تخرّج أبي من مدرسة المعلمين «اكس أن بروفانس» في سن العشرين ليصبح مدرساً حكومياً.

* * *

حبيسة جلدي

روبرت سميث(*)
Robert Smith
كندا
ترجمة
ياسمين محمد مسلم

يلتهمها شعور بالاستقامة التي لم يعد هناك – فيما يبدو – من يخلص لها، لذا فقط رحلت. لم يكن مجرد شعور هادف، كان ضرباً من الاستحواذ والضراوة. وما من أحد يحتك بها حتى يستشعر تعاستها.

في البداية، عندما تركتني أنا وأبناؤها، أصابني خوف من أن تنتحر. لكنها أرادت أن تنجو من الوحشة القارسة بمواجهة الظروف.. لقد رحلت إلى بيت أبيها علها تجد الراحة هناك، على أنه من الواضح أنه لم يحمل أمرها محمل الجد. ومع ذلك فقد بقيت هناك

(*) روبرت سميث: أديب ومترجم كندي، يكتب بالإنجليزية والفرنسية، له ستة دواوين وكتب منشورة، نشرت وترجمت أعماله في حوالي 50 مجلة حول العالم منذ عام 1996. من أعماله الأخيرة رواية بعنوان «شيء من الجنون المقدس».

لأسابيع تنتظر، وظلت تبحث عن عمل إذ إنها لم تكن من النوع الذي يقبل أن يكون عالة على أحد. لا لم تكن كذلك.

أخيراً قادتها حماستها إلى الكنيسة، هناك حيث تستمع صباح الآحاد إلى كبار الوعاظ يتحدثون عن معنى الحياة فيهيم عقلها. وبين الشبابيك ذات الزجاج الملون وتماثيل الأم مريم، شعرت بالأمن الذي تحتاجه لاستكشاف عقلها. لا أحد هناك يزعجها، والمهاجرون لا خوف منهم، ليسوا مثل أولئك الذين يقيمون في بيتنا.

ليس هناك أطباء نفسيين في الكنيسة، فقط رائحة البخور المحترق. ولا ممرضين يُكتفونك ويجبرونك على حقنك بالمهدئات. إن هؤلاء العاملين في المستشفيات شريرون مثلهم مثل بقية البشر. إلى أين يمكن أن تهرب الآن؟ لقد تركت زوجها وأطفالها لأنهم قد انحرفوا. لابد أن أحدهم كان يشغل شرائط الكاسيت في آذانهم وهم نيام. أما الآن ما من أحد سوى هي والرب. ستركض وتركض بعيداً، بعيداً جداً، وستجد الطهارة والنقاء. قد يبدو هذا غريباً بعد أن أنجبت طفلين (وهو حدث طبيعي كأقصى ما يكون)، لكنها الآن ستتحول إلى ملاك.

ذات مرة قابلت رجلاً عرض عليها العمل في أحد البيوت المشبوهة بـ «بريو»، وقد فرت بحياتها، ليس أنا، أبداً، لكنها لم تزل

تذكر ذلك الرجل الذي وجدها جميلة بما يكفي لاعتبارها مناسبة لهذا العمل.

لقد عاشت مع زوجها – عرفياً – وأبنائهما لأربعين عاماً. أما الآن فقد انتهى الأمر. لن تسمح لهم أن يفسدوها. المدرَسة التي يذهب إليها أبناؤها وضيعة؛ إنهم ليسوا من صفوة أطفال «وستماونت». المربيات في فناء المدرسة لسن مهندمات. أما مدير المدرسة فقد قهقه ملياً عندما سألته عن مبادئه. إنها تعتقد أن هؤلاء الناس غاية في الدنيوية، أما هي فتريد أن تحلّق في السماء.

لقد تصورت المدينة التي يمكن أن تشعر فيها أنها في وطنها بلا مصانع وبلا أضواء. يشع الناس في الظلام، أو بعبارة أخرى، إنهم من فئة السوبرمان. المباني جديدة متألقة والمنازل واسعة. وحينما كانت تقود سيارتها عبر «وستماونت» المجاورة، أغنى مدن «مونتريال»، كانت تخاف أن تحتجز السلطات سيارتها. كانت تتوق إلى السكن في هذه البقعة فوق قمة التل، وتحلم بالزواج من محام ثري مثل ذلك الذي كان تبنى «أوليفر تويست». ليس هناك فساد ولا حانات ولا مخدرات ولا أصحاب بيوت مشبوهة، فقط أناس أثرياء طيبون.

لقد نزلت إلى الأرض، كانت في الكنيسة مستغرقة في أحلام اليقظة. لم يعد هناك سوى الراهب يطفئ الشموع على

المذبح. نـهضت عن المقعد الخشبي واتجهت نحوه. اقتربت منه ثم سـألته: «أيها الأب، ما معنى الحياة؟».

فكر لحظة قبل أن يجيبها بابتسامة حكيمة «لم؟. كلنا مترابطون. لسنا أشياء قادرة على الاستقلال بذاتها، بنيتي».

شكرته وخرجت من الكنيسة. لقد عرفت الآن، لكن هل كان الراهب كذلك يعمل لدى الأطباء النفسيين؟.

إن اتباع الأخصائيين النفسيين في كل مكان. تتنفس رائحة الفساد في الهواء بينما تتجه إلى الشارع، حيث يحوم الحمام حول المباني ويقتات القمامة.

بإمكانها أن ترى أسلاك التليفون من فوقها، هي تعلم أن هناك من يلاحقها. تركض إلى سيارتها لتفر بحياتها. إن الراهب هو أحد أتباع إبليس. لقد عرفت ذلك.

عادت إلى بيت والدها الذي سألها أين كانت، همهمت وتلعثمت دون أن تنطق بشيء. جلست على الأريكة وألقت نظرة على الجريدة، لمحت صورة امرأة بلباس البحر فقلبت الصفحة فوراً.

شعرت بالوحدة، شعور فظيع بالوحدة. وتساءلت ترى ماذا يفعل أطفالها. لقد اتصلت بالبيت مرة بل مرتان، لم يجبها سوى

الـ «آنسر ماشين»، اعتادت الاتصال مراراً دون فائدة. لعل أبناءها قد ماتوا، أو ربما اختطفهم الغجر. هي تعرف أن عليها أن تراهم ولو للمرة الأخيرة. لكن إذا ذهبت إلى المنزل فسيطلب لها زوجها سيارة مستشفى الأمراض العقلية مجدداً. توقفت لبرهة ثم عاودت التفكير.

التفتت لتسأل أباها المسن: «أبي، ما معنى الحياة؟».

ضحك والدها بهدوء ثم قال لها: «لم لا تبحثين عن عمل بدلاً من التحدث بمثل هذه السخافات؟».

بقيت في مكانها عابسة متجهمة.

وأخيراً قررت، اتجهت خارج المنزل، استقلت سيارتها، وضعت المفتاح في المحرك، أقلعت، ولم تعد أبداً.

في نفس العام دارت بسيارتها حول «أونتاريو» و«مانيتوبا» و«ساسكاتشوان». عندما وجدها رجال الشرطة هناك كانت ميتة، تتدلى من شجرة بغابة قرب «فانكوفر».

إنها الآن تعرف معنى الحياة. أظن ذلك.

* * *

إنها حقاً امرأة جميلة!!

أمير خان ينيكي(*)
Amirkhan Yeniky
إنجلترا
ترجمة
خالد بن محمد الصغيّر

وقع هذا الحدث قبل مدة طويلة، ومع ذلك لازلت أتذكره جيّداً وكأنه وقع الآن أمام ناظري. ثلاثة طلاب صغار يمتطون عربة في طريقهم إلى المنزل بعد انقضاء يومهم الدراسي. كنت أنا وجيلميدار في طريقنا إلى قرية تشاركول، بينما سيتوقف زميلنا بادريتدين في قرية لشلي.

كنا نمتطي عربة حصان تسير بنا الهوينى تعود ملكيتها لوالد جيلميدار. وبما أنني وجيلميدار نقيم في قرية واحدة كان أبوانا يتعاقبان على إرسال عربة لتُقلّنا من المدرسة إلى حيث مقرّ إقامتنا في قريتنا.

أما بادريتدين فكانت هذه المرة الأولى التي يصحبنا في رحلة العودة، وذلك على الرغم من قدومنا إلى المدرسة ومغادرتنا إياها في أوقات متزامنة. إذ اعتاد بادريتدين العودة بمجرد انتهاء اليوم الدراسي مع أناس من قريته كانوا يأتون لسوق القرية التي توجد فيها مدرستنا، وفي أحيان أخرى يعود إلى منزله مشياً على الأقدام يقطع فيها ما يقارب الأربعين ميلاً.

يُعدّ بادريتدين أحد أفقر الطلاب في المدرسة، ولم يكن يتلقى أية مساعدة من أهله باستثناء ما كانت أمه ترسله له مع أحد الأشخاص، وكان عبارة عن حزمة صغيرة مصنوعة من النسيج الخشن تحتوي على قطع من البسكويت أو قطع زبدة صغيرة. وقد اعتاد عند استلامه لتلك الحزمة أو الإرسالية أن يعلق بقوله:

لماذا قامت والدتي بإرسالها؟

أرجو أن تخبرها بأن تتوقف عن إرسال ما تملكه من طعام؛ فأنا لست ميّتاً من الجوع.

وقد اعتاد بادريتدين أن يأكل الزبدة بمثقاب خشبي، وكلما سأله زملاؤه بذهول عن عادته الغريبة في الأكل بهذه الطريقة يرد بابتسامة قائلاً: «هناك المزيد من الزبدة إن كنت ترغب في تناولها على طريقتي هذه».

يقولون: «إن العش هو الذي يحمي الطيور» وهي مقولة تنطبق على واقع بادريتدين. ففي الكثير من الأوقات تجده يتضوّر جوعاً، ولكن ذلك لم يعقه عن المثابرة والاجتهاد. فعلى الرغم من فقره فهو الأفضل من بين أقرانه الطلاب. وبما أن الشيء بالشيء يذكر فإن الطلاب المنحدرين من عائلات فقيرة هم أكثر من يعاني في مدرستنا مقارنة بأولئك المنحدرين من عائلات غنية؛ لأن أبناء الأغنياء يمكنهم البقاء في المدرسة إلى أمد غير محدود، بينما أبناء الفقراء ليس أمامهم إلاّ الاجتهاد، والمثابرة، والحصول على درجات عالية حتى لا يطردوا من المدرسة في حال تحقق ذلك.

في بعض الأوقات يحصل بادريتدين على بعض النقود من خلال مساعدته للطلاب ذوي المستويات الضعيفة الذين يحتاجون مساعدة لأداء واجباتهم، كما أنه يحصل عليها من مساعدته للمدرسين في بعض ما يكلفونه به من أعمال، ومن كتابته أدعية للمرضى. ومن هنا يمكن القول: إنه لم يحدث أن كان خالي الوفاض معدماً، ولكنه مع ذلك لا يمكن أن يمدّ يده طالباً يد المساعدة من أحد.

ويمكن القول: إن الصبر والاتزان هما الخصلتان اللتان يمتاز بهما بادريتدين، كما أنه لم يكن متزلفاً، ومتصلباً، وكان دوماً يتعامل بشكل حسن مع عامة الناس، ولم يكن يخطئ في

حقّ أيّ منهم. وبالرغم من فقره المدقع لم يكن يوما خانعاً متذللاً لربّ نعمته حتى ولو كان ذلك يتعلق بأمر ذي بال. وكان الجميع في المقابل يسعون لطلب المساعدة منه، وبخاصة أنه كان دوماً يحمل صندوقاً صنعه بنفسه يضع فيه أشياء كثيرة غريبة مثل: إبرة وخيط، ومثقاب، وسكين، وكماشة، ومرآة، وأقلام رصاص، ودفاتر، وصمغ، وشمع. وقد بقي مصدر هذه الأشياء سرّاً لنا. وحَدْسنا قادنا إلى الظنّ بأنه كان يتحاشى الإنفاق على نفسه وتوفير ما كان يتحصل عليه من مال لشراء هذه الأشياء وكتب غالية الثمن ذات أغطية ذهبية فاخرة.

وبالتزامن مع السنوات التي سبقت عصر الثورة، أقبل طلاب المدرسة بشغف على الأدب؛ فكانت الكتب بالنسبة لهم بمثابة الخبز الذي يتغذون عليه، والهواء الذي يتنفسونه. فتسابق الجميع إلى كتابة القصائد الغنائية، وكتابة الشعر، ونسخ صفحات من الروايات في دفاترهم الخاصة. وحظي بإعجاب الكثير منهم الشاعر المشهور ساجييت راميف، فقد قام العديد من الطلاب بتقليد شعره، وعقدوا حلَقاً لمناقشة أبيات من شعره، وبالرغم من هذا الاحتفاء الكبير بالشاعر ساجيت فقد بقي الشاعر توكاي رمزهم الذي يتطلعون إليه، ولم يكن بإمكان أيّ منهم التعرض لمقامه الأدبي. ويمكن القول: إنه لم يحظَ شاعر مثله

بذلك المقدار من الإعجاب والتقدير لدرجة أن الكثيرين منا كانوا يحفظون أشعاره.

قام بادريتدين بكتابة بعض الأبيات، ولكنه لم يكن يشعر بالفخر والاعتزاز بهنّ، ولم يكن يقرؤهنّ بحضرة الغرباء، ومتى ما طُلب منه قراءة بعض قصائده يستجيب على مضض. ولم يكن في قصائده ما يوحي بذلك الشخص الفقير المعدم كحال مَنْ هم على شاكلته من طلاب المدرسة الفقراء. وكان يستخدم في قصائده الرباعية أسلوباً سهلاً، موشحاً بكلمات قوية يُعبّر فيها عن مدى إعجابه بالطبيعة، وفلسفته بالطقوس الحياتية غير الاعتيادية.

كانت هذه رحلة مقتضبة في أعماق زميلنا بادريتدين، كان غريباً وغامضاً بعض الشيء، ولكنه كان بشكل عام ذا شخصية حسنة السمت.

وهذا الاستطراد التعريفي ربما يوحي بأنني قد خرجت عن موضوع الحدث الأهمّ في قصتي هذه. والآن لنعد إلى حيث انتهينا ...كنا نحن الثلاثة جلوساً في العربة المصنوعة من القصب تملؤنا السعادة في طريقنا إلى القرية، ولم يكن الطريق محملاً بالغبار والأتربة، بل وحتى الحصان كان يسير بنا الهوينى ولم يكن يلامس أسماعنا سوى وقع حوافره.... وها هي الأمطار بدأت تتساقط لأول مرة في منتصف شهر مايو من هذه السنة وهو

ما بعث الحياة مجدداً؛ فالدقيق الأخضر بدأ في النمو، والعشب الأخضر أخذ يتنامي في الأرض البكر، ودبت الحياة في أغصان الأشجار اليابسة، وتفتحت الأزهار، ويمكن مشاهدة نبات اللّبلاب المزهر بلونه الزهري من على طول الطريق. وبكلمات مختصرة: الأرض بذلك قد لبست حلّتها وكأني بها شابٌ يافع رشيق.

كنا سعداء بمشاهدة هذه المناظر الرائعة أمام أنظارنا وقد جلبت لنا الهدوء والاسترخاء. وبدا كما لو أنه لم يكن فقط بمقدورنا استنشاق عبير عطور هذه الأزهار، وإنما نحن في واقع الأمر قد أُخذنا بجمالها الأخّاذ. وبلغت بهجتنا ذروتها فكنا نقفز من العربة، ونجري على العشب الناعم، ونقطف الأزهار، وبينما كنا على هذه الحال وجد بادريتدين بصلاً برياً قمنا بجمعه في باقات ثمّ أقبلنا على أكله ومضغه. وقد قمت بجمع أصول أشجار يسميها أهل قريتي " نباتات الحب " وقد قمنا بقضمها بسعادة غامرة. وأخبرنا بادريتدين أن أهل باشكيرس يسمون هذا العشب بـ «أسواط العروس» لأن جذع الشجرة الطويل له براعم تنتج أزهاراً زرقاء مما يجعل الشجرة تشبه السوط ذا الشعر.

وأثناء ذلك قام زميلنا جيلمندار ذو الأرجل الطويلة بملاحقة سنجاب وحاول كذلك تقليده، ولكن الحيوانات البرية المتوحشة لم تكن تبرح مخابئها أو جحورها. وفي هذه الأثناء أُخذنا بمشاهدة

منظر مضحك كان فيه السنجاب مستلقياً على ظهره ومتحفزاً لاستماع ما قد يرد إلى أُذنيه.

وبينما كانت طيور القُبرة تزقزق كانت السماء تمطرنا بأمطار غزيرة متناغمة. وهنا سألت زميليّ: هل يعرفان لماذا شدو طيور القبرة بهذا المستوى من الجمال والروعة؟

ربما ذلك يعود إلى أنها عندما تغني يخيم الهدوء وكأن الطبيعة وجميع المخلوقات لا يستمعون لشيء إلا لغناء هذه الطيور.

ولم يكن طير القُبرة الذي خلب ألبابنا بل إننا أُخذنا بصوت طير الوقواق الذي كان ينفذ عبر صوت طير القُبرة الجميل يشدو فيها بأغنية حزينة يصدح بها من داخل الغابة البعيدة عن مكاننا.

وهذه الأجواء خلقت فينا شعوراً جديداً وكأن العالم قد أصبح أكثر اتساعاً، وأشدّ بريقاً، وبدا لنا وكأن الأرض قد حلّ عليها سلام استثنائي.

وها هي رحلتنا تقترب من نهايتها فنحن الآن على أعتاب قرية لشلي الممتدة على طول الوادي والقابعة في نهاية سلسلة جبال حمراء. وبينما نحن نتأهب لدخولها دعانا بادريتدين لتناول قدح من الشاي في منزل عائلته وقد قبلنا دعوته، وبخاصة أن الزيارات بين طلاب المدرسة كان بمثابة تقاليد متعارف عليها بيننا.

وقبل دخولنا القرية اتجه بنا بادريتدين ناحية اليمين، وواصلنا سيرنا من على قطعة من العشب باتجاه أقصى زاوية في القرية، وبعد السير لمدة ليست طويلة كنا على مقربة من منزل عائلته القابع وحده في تلك الزاوية.

كنا نعلم أننا سنحلّ ضيوفاً على أناس فقراء، ولكن ما شاهدناه كان مخالفاً لتوقعاتنا. فقد كان منزلاً قديما، ورثّاً، ومنخفضاً عن سطح الأرض، وذا سقف مصنوع من القشة المهترئة، وخشب جدرانه السوداء متفرقة، ونوافذه الخضراء غير نظيفة، ولم يكن للمنزل باب أو سور محيط به. وكان العشب الطويل الممتد على طول فناء المنزل ممتلئاً بالحشرات، والجنادب الزاحفة، وكان الهدوء المخيم على المنزل يشير إلى عدم وجود أيّة حيوانات أليفة في المنزل.

وقد حاولنا أن نخفي حيرتنا تجاه هذا المنظر عن بادريتدين. وقمنا بإدخال عربتنا إلى فناء المنزل إلى أن أوقفناها أمام حظيرة رثة محاطة بسياج. وقد خرج إلينا رجل كانت له لحية حمراء، ووجه شاحب وكان يرتدي ثوباً مصنوعاً من قماش محلي ومرقع عند الركبتين، ومنتعلاً حذاء رثاً مصنوعاً من الليف، ومرتدياً قبعة التيوبيتيكا المهترئة. واقترب من بادريتدين محيياً إياه باقتضاب. وبعد أن قام بمصافحتنا من دون أن يقول شيئاً، شرع في حلّ لجام الفرس.

وعندئذ قام بادريتدين بحمل صندوقه واتجه مسرعاً نحو المنزل وكانت في استقباله امرأة حافية وقفت على عتبة المنزل، ثم توارت عن الأنظار بسرعة ويبدو أنها والدته. ومما زاد في حيرتنا سرعة اختفائها.

وما هي إلاّ لحظات حتى عاد إلينا بادريتدين حاملاً معه دلو ماء، ومغرفة، ومنشفة وقمنا حينها بالاغتسال في فناء المنزل، وبتلقائية أدركت أن مضيفنا ليس لدية جرة نحاسية يستخدمها عامة الناس في زماننا للاغتسال.

ولم يكن باستطاعتي أنا وجيلمندار إخفاء حيرتنا، وحاولنا حينها أن نُمثل بأنه لم يكن هناك ما يبعث في هذا على الغرابة واستمررنا في تبادل الأحاديث والتصرف وكأننا لا نعيش حالة غريبة بعض الشيء، وفي المقابل كان بادريتدين يشعر بخجل شديد.

وبعد أن اغتسلنا دخلنا المنزل وبادرنا أهله بالتحية بصوت عالٍ، وعندئذ قام والد بادريتدين بدعوتنا بعبارة مقتضبة قال فيها:

تفضلوا أيها التلاميذ

ولم يكن حال المنزل في الداخل بأحسن منه في خارجه، ومع ذلك كانت جدرانه المصنوعة من الخشب الأصفر بارقة،

وكانت الأرض – بالرغم من وجود حفر فيها –نظيفة بشكل لافت للانتباه، وكانت الأريكة العائلية الكبيرة المرتفعة عن الأرض قليلا قد وضعت تحت النافذة محتلة بذلك نصف مساحة الغرفة، ووُضع بجانبها عدد من الأرائك الصغيرة، وكرسيان، وطاولة خشبية قريبة من موقد الطعام.

وبمجرد دخولنا للمنزل رأينا رجلاً يعلوه الشيب، مرتدياً ملابس رثة، ومرتدياً قبعة التيوبيتيكا، وكان جالساً على الأريكة الكبيرة، و قمنا بمد أيدينا لمصافحة هذا الرجل الكبير، ولكنه لم يردّ التحية، وعندها أخبره بادريتدين بقوله:" جدي هؤلاء زملاء لي من المدرسة يحيونك".

وعندها قال الرجل الطاعن في السن الكفيف: «حقا! أنا بخير الحمد لله»، ومد يده الكبيرة لمصافحتنا. وجلسنا بجانبه يلفنا الصمت المطبق، وأخذ يتمتم بالدعاء، بينما قمنا – كما علمونا بالمدرسة – بوضع أيدينا على ركبنا. ولم يكن من السهل كسر حاجز الصمت الذي طغى على هذه الزيارة، ومما زاد في غرابة الموقف أن مضيفنا لم يكن له رغبة في الحديث. فقد بقي الرجل الكبير في السنّ من غير حراك في مكانه مستغرقاً في أفكاره. وفي هذه الأثناء بدت علامات القلق على بادريتدين واخذ يقطع الغرفة ذهاباً ومجيئاً، ومبدياً الرغبة في فتح باب الحديث

والنقاش، ولكنه لم يجد الكلمات المناسبة التي يبدأ فيها الحديث. وبقي والده صامتاً محدقاً به لمدة ليست بالقصيرة، ثم نهض ليعدّ الشاي. وقام بعد ذلك بوضع طاولة قديمة مصنوعة محلياً من القماش، ثم أحضر من على الموقد ثلاثة أقداح شاي وقد بدا أن أحدها تم تجميعه من قطع زجاج متكسرة بينما الآخران لم يكن لهما مقبض، وضع على الحصير نصف رغيف من الخبز، وضعها في قطعة قماش وأحضر معها كأس حليب. وعندما أتمّ إعداد هذه الأشياء عاد إلى مكانه الذي كان جالساً فيه قبلاً. وبعد ذلك أخرج بادريتدين من صندوقه قطعاً من السكر.

وبعد ذلك سمعنا صوتا هادئاً من خلف الستار ينادي:

إنه جاهز يا بني.

عندها ذهب بادريتدين إلى أقصى الزاوية المفصولة عن منطقة الغرفة الرئيسة وأحضر إبريق شاي قديماً ذا مقبض وميزاب تم إصلاحه مسبقاً.

في هذه الأثناء دعانا للجلوس على الأريكة الكبيرة وقدّم لنا طبقا من البيض المقليّ، ولم نلمس أن مضيفينا سيشاركوننا في ما قُدّم لنا؛ فالرجل الكبير، ووالد بادريتدين ظلاّ في مكانهما من غير اكتراث بوجودنا.

وأشاح بادريتدين بوجهه ناحية الستارة منادياً بلطف:

والدتي هل تتفضلين بسكب الشاي لنا

وعندها ردّت ماذا عن والدك؟

والدي....لا لا أفضل أن تقومي أنت بذلك. وقد قال بادريتدين ذلك بلطف واستعطاف ملحوظين.

وللحظات لم يكن هنا أية إجابة، بل كان هناك صمت، وما هي إلاّ دقائق حتى دخلت علينا امرأة تنتعل حذاء فلاحين، وترتدي فستاناً مصنوعاً من قماش خيشي خشن، وحجابها يعلو رأسها، واتجهت نحو الأريكة الكبيرة، ثم اتخذت مقعداً حيث مكان إبريق الشاي.

وبمجرد النظر إليها هالني منظرها فقد كانت عينها اليسرى مغلقة تقريباً، وكانت اليمنى كبيرة ولكنها من غير حركة، وبدا لي أنها تعرضت لحصبة قوية في فترة ما من عمرها إذ كان وجهها مشوّهاً وقبيحاً بدرجة كبيرة اختفت معه معالمها ولذا أجدني إلى هذه اللحظة غير قادر على تذكر تفاصيله.

انتابني شعور بالاشمئزاز والعطف في آن واحد، وشعرت بمقدار الحزن الذي تشعر به هذه المرأة، وهو شعور يمكن قراءته من خلال النظر في عينيها الخاليتين من الحواجب والرموش.

وهنا وجدتني أحدث نفسي بالقول: إن القليل منا يمكن أن يشعر بالارتياح عندما يكون له أم قبيحة الشكل ، وأكاد أجزم أن الناس تحاول دائماً أن تخفي أن لديها أقرباء قبيحي الشكل، ثم وجدتني أتساءل: إلا يدرك بادريتدين هذه الحقيقة؟ أو أنه في الواقع مدرك لها، ولكنه يحاول إخفاء شعوره الحقيقي.

وسكبت الشاي في أكوابنا، ثم قدمتها لنا وقد حاولت أن تواري وجهها خلف الإبريق، وشربنا الشاي بصمت مطبق ربما خوفاً من النظر إلى وجهها.

تفضلوا ... تفضلوا أيها الأعزاء بأكل طعامنا، قال ذلك بادريتدين بصوت هادئ.

وشربنا الشاي وأكلنا البيض المقليّ، وعندها تنهد بادريتدين تعبيراً – كما يبدو – عن عدم الرضا عن حالة الفقر التي يعشيها هو وأسرته، وما هي إلاّ لحظات حتى وقف وخاطبنا بقوله:

دعوني أريكم كتبي، ومد يده وأخذ جمعاً من الكتب من على الرفّ الذي يعلو النافذة. وكانت تلك فرصة لنمضي الوقت بعمل شيء ما. وقد سعدنا بالنظر فيما يملكه بادريتدين من كتب قيمة وكان من بينها عدد من الروايات الجديدة، وكتب شعر، ومجموعة من الكتب باللغة العربية والفارسية.

وقد فاجأنا بادريتدين بقوله لدي شيء آخر أريد أن أريكم إياه وكان عبارة عن آلة كمان صغيرة قام بإحضارها من الرفّ الذي توجد عليه كتبه. وكانت عبارة عن آلة كمان محلية الصنع مصنوعة من خشب غير مطلي.

وقلنا بنبرة عالية توحي بالاستغراب: من أين أتيت بها؟

قال بادريتدين مجيباً على سؤالنا له : لقد صنعتها بنفسي.

ثم بعد ذلك قام بالعزف على آلة الكمان، وكنا نعرف مسبقاً أنه يجيد العزف على العود، ولكن ليس على آلة الكمان. ولذا عاتبناه على عدم إبلاغنا عن قدرته على العزف على آلة الكمان. وقال له جليميدار لو كنت أعلم مسبقاً لأهديتك آلة عازفنا وشاعرنا المشهور ساجيت.

ورد بادريتدين وقد علت على محياه ابتسامة: إنه ذلك العازف الذي أفكر كثيراً قبل أن أقبل بالعزف أمامه لمهابته ومقامه الكبير. وأثناء ذلك تملكتني الشجاعة لألقي نظرة أخرى تجاه والدته التي كانت تنظر إلى ولدها بكل محبة، وعطف، وفخر، وإعجاب.

وفي هذه اللحظة قام بادريتدين بوضع آلة الكمان على

كتفة وأخذ يعزف بصوت – ضعيف نوعاً ما– ولكنه يبعث على السرور. وكان الجميع يستمع بهدوء خشية أن يفسد النغم الحزين والذي كان مناسباً لوضع هذا المنزل الفقير المشبع دوماً جوّه بالحزن. وهذا الجوّ المشبع بالكآبة يمكن إدراكه من جلوس الرجل الكبير الكفيف من غير حراك على الأريكة الكبيرة، وكذلك سكوت الأب طوال الوقت وجلوسه قرب موقد الطعام، ويشذّ في ذلك الأمّ التي كانت تنظر إلى ابنها بكل محبة وتشعّ السعادة من وجهها.

وبشكل مفاجئ قال بادريتدين مخاطباً أمه:

ماذا تريدين أن أعزف لك ؟

وتابع بقوله: قبل لحظات أعجبتك مقطوعة الحزن التي عزفتها. وعندما لم تجبه شرع بعزف نغمة بطيئة الرتم لأغنية شعبية قديمة عن الماء البارد في فصل الربيع. وأثناء عزفه لم يتوقف عن النظر إلى وجه أمه المشوّه، والممتلئ بالبثور.

وهنا انتابني شعور بأن بادريتدين لم يكن في الواقع يشعر بالخجل من وضع أمه، بل إن نظراته الجادّة المشوبة بالحزن كانت مغطاة بقدر كبير من التقدير والمحبة لها.

وعندما انتهى من العزف طلبنا الإذن بالسماح لنا بالصلاة

قبل أن نهمّ بالرحيل إلى قريتنا، وقد ردّ الرجل الكبير بفرك ركبتيه المرقعتين وقام بادريتدين بمد يد المساعدة له وقال: إن زملائي يطلبون منك أن تدعو لهم. وأومأ الرجل الكبير برأسه ومن ثم رفعنا أيدينا للصلاة.

وبعد الانتهاء اتجهنا صوب عربتنا وكان بادريتدين ووالده يقفان بجانب السور يراقبان صعودنا لعربتنا. وما أن تحركت عربتنا حتى بدأنا في التفكير في زميلنا بادريتدين، وفي منزل أسرته، وفي حالة الفقر الذي تعيشه قرية لشلي، وكذلك في سرّه الكبير، والذي لسنا إلى هذه اللحظة متأكدين من أي نوع هو؟، هل هو سرّ حزين؟ أو على العكس من ذلك سرّ مفعم بالسعادة الغامرة التي ليس بإمكاننا معرفتها وتبيّن معالمها.

وكانت الشمس على وشك الغروب، وطيور القُبر تصدح بأغانٍ تبدو أكثر دفئاً. وبدا العالم فسيحاً، فارغاً، وكبيراً..... لا يمكنني أن أنسى وجه أم بادريتدين... وفي تلك اللحظة تخيلت نفسي في مشهد أحرك فيه قبضتي مخاطباً الآخرين بينما هم في المقابل يصيحون بأعلى صوت: أنت لست محقاً...إنها حقاً امرأة جميلة.

* * *

الانتقام

توفان مينلين(*)
Tuufan Minnulin
إنجلترا

ترجمة
خالد بن محمد الصغيّر

شغلت منصب مدير محطة سكة حديد في فترة ما في حياتي مما أتاح لي الوقوف على العديد من الحوادث والوقائع، وبخاصة في الأوقات التي كان عملي يتطلب المراقبة عن قرب لحركة الركاب المسافرين سواء أولئك الذين أخذوا مقاعدهم، أو الذين في طريقهم للحصول على مقاعد.

ومن بين تلك الوقائع قصة حدثت وقائعها في عام 1949 وكنت أحد فرسانها، واستحقيت عليها أقسى درجات الإدانة والتوبيخ. وقصتي هذه التي أكتب عنها لأول مرة كانت امتداداً أو جزءاً من حالة غريبة لم أتبين خطوطها

العريضة إلاَّ بعد أن أصبحتُ لاعباً رئيساً فيها. كان يأت إليّ العديد من النسوة اللائي يعبرن عن عدم رضاهن بسبب عدم أمانة ووفاء أزواجهن لهن، وكن يطلبن مني التدخل بالقيام بأمر ما لإعادة الأمور إلى نصابها. وفي بداية الأمر بذلت ما في وسعي لأمدَ لهن يد المساعدة، وبعد ذلك لم يتوقف الأمر عليهن وحدهن، وإنما بدأت استقبل إلى جانب شكوى النساء امتعاض الرجال أيضاً من الأمر ذاته. ومن بين تلك القصص قصة زوجة المسؤول عن الحزب السياسي الذي أنتمي إليه والتي بناء على ما أخبرتني به عندما قامت بزيارتي في مكتبي قمت باستدعاء ذلك المسؤول، ثم طرحت عليه التساؤلات التالية:

هل ما ذكرته زوجتك صحيحاً؟

صمت ولم يجب على تساؤلي!

ثم قلت له: ما هذه المصيبة التي أوقعت نفسك فيها؟ ثم عقبت على ذلك بقولي له: أليس من الغباء أن تورط نفسك بمشكلة بمثل هذا الحجم؟

وبعد ذلك تابعت القول: إن كنت تعتقد أنك لن تتعرض لمسائلة قانونية بسبب تصرفك الأخلاقي هذا فإنك واهم؛ لأن الوضع لم يعد كما كان في السابق.

وقد راعه هذا الكلام، ثم قال:

أرجوك أن تَحْلُم بي، وأعدك ألاّ أقوم بعمل ذلك مرة أخرى.

وقد قمت بمناصحته، ثم سألته:

كيف عرفت زوجتك بالواقعة؟

فأجاب بأنها وجدت رسالة.

قلت له مِنْ مَنْ؟

من المرأة التي أقمت علاقة معها؟

وماذا كان في الرسالة؟

كتبت فيها: «أن زوجك كان معي في اليوم» (وقامت بذكر ذلك اليوم) وفي الساعة (وذكرت الوقت الذي كنت فيه معها).

ثم سألته: هل قامت بذكر اسمها في نهاية الرسالة؟

وأجاب بقوله: لا، ولكنني أعرف خط يدها.

حسناً، من تكون؟

ولم يكن يرغب في الإجابة على سؤالي، وأشاح بوجهه إلى الناحية الأخرى، وعندها طلبت منه بإلحاح أن يخبرني.

واعترف بأنها السكرتيرة التي تعمل في مكتب الحزب.

قلت له: يوجد لدينا أربع سكرتيرات، فعن أي واحدة تتكلم؟

رد بقوله: أعني كلوديا.

ووجدتني أستعرض جميع السكرتيرات اللائي يعملن لدينا في المكتب، وقفز إلى ذهني صورة صاحبة الشعر الحالك السواد والتي يقع مكتبها في الزاوية خلف المكتبة. وأخذت أحدث نفسي متعجباً كيف استطاعت تلك المرأة إغراء رئيس الحزب، ولماذا قامت بكتابة الرسالة؟

وبدأتُ عملية البحث عن الجواب فكان أول ما قمت به الاتصال على جميع الذين اتهمتهم زوجاتهم بالخيانة، ووجهت لهم السؤال التالي:

كيف عرفت زوجتك بحادثة الخيانة التي اتهمتك بها؟

وكان الجواب واحداً: عرفن بذلك عن طريق الرسائل اللاتي قامت كلوديا بإرسالهن لهن.

وقد أثار ذلك كله فضولي، وبخاصة أنني أعرف أن هناك العديد من النساء اللائي يقمن بتسلية أنفسهن من خلال مغازلة الرجال المتزوجين، ولكنها المرة الأولى التي أسمع فيها عن تلك النسوة اللائي يقمن بالكتابة إلى زوجات أولئك الرجال الذين قمن

بمغازلتهم. ولذا أثار هذا الأمر اهتمامي، وشعرت أن هناك شيئاً ما خلف كل ذلك. وأخذت أبحث في ملف كلوديا وعرفت من خلاله أنها تعمل لدينا في المكتب لمدة ما يقارب العام، وأنها تبلغ من العمر 28 سنة، وقد قبض على زوجها عام 1973 وأودع السجن، وأنها تحمل درجة البكالوريوس. وهنا وجدتني أتساءل: أليس من المستغرب أن تقبل امرأة تحمل هذه المؤهل العلمي بالعمل سكرتيرة بحكم أنها لم تكن في ذلك الوقت وظيفة مرموقة. وهذه المعلومات لم تقودني إلى الوصول إلى سر هذه المرأة ولذا قررت أن أقوم بمقابلتها لأعرف منها حقيقة الأمر.

وقد جاءت إلى مكتبي بناء على طلبي لمقابلتها، وكانت خجلة في بداية اللقاء، وجلست على حافة أحد أرائك المكتب، وكانت في بداية المقابلة محدّقة تنظر في الأرض.

فبادرتها بالتحية.

وردت بقولها: قمت بتحيتك بمجرد دخولي لمكتبك.

لن أذيع سراً حين أقول أنني بمجرد سماع صوتها تحرك شي ما في داخلي، وأحسست حينها أنني أبلغ من العمر ثلاثين عاماً فقط على الرغم من أنني الآن رجل طاعن في السن. زاد صوتها الرخيم من فوران دمي، وتوقف لساني عن الكلام، ولم أستطع التحكم في أعصابي.

ثم خاطبتها بقولي: كيف حالك يا كلوديا؟

ردت بقولها: شكراً، لا بأس، ونظرت إليّ من أسفل حواجبها.

كانت قناعتي بزوجتي لا حدود لها، بل إنني كنت أنظر إليها على أنها أفضل نساء الكون، وفي الوقت نفسه كنت أحسب نفسي زوجاً مثالياً قد عاهد نفسه على ألاّ يخون زوجته أبد الدهر، ولكن هذه المرأة الجالسة أمامي جعلتني أُعيد النظر في هذا العهد الذي أخذته على نفسي. وكانت نظراتها آسرة لدرجة أنني شعرت أنني غائب عن الوعي ولم أفق إلاّ وأنا في شقتها.

وقد أعادني إلى الواقع صوت كلوديا الذي أخذت أثناء حديثها إليّ أحدّق في عينيها الشريرتين اللائي ذكّراني بالعديد من الرجال الذين أوقعتهم في حبالها من موظفي المكتب. وعندها نهضت بسرعة، وقابلت كلوديا ذلك بضحكة مجلجلة وخاطبتني بقولها: «لا تخف! بقي ساعتين على نهاية الدوام، يمكنك أن تذهب مرة أخرى إلى عملك، ثم تعود إلى منزلك».

وبعد ذلك حصل ما لم أكن أتوقعه إذ وجدت نفسي أتوسل إليها قائلاً:

أرجوك، أنا على استعداد لأعطيك ما تريدين، ولكن لا تخبري زوجتي ومن له علاقة بي عمّا حصل بيننا.

ولا أذكر ما هذيت به إضافة إلى ذلك غير أنني ما زلت أذكر أنها كانت تضحك بشكل صامت.

ولكن توسلي لها لم يجد نفعا، عندئذ قمت بتهديدها ومحاولة اخافتها:

لم يطلع على الأمر أي أحد، وليس بإمكان أحد إثبات أي شي. وشعرت وقتها أن قولي هذا يبعث على السخرية والأسى، ولكنني أقنعت نفسي ألاّ خيار آخر أمامي. ولم تتوقف المشكلة فقط عند ماذا يمكن أن تقوم به زوجتي عند علمها بالأمر، ولكنه الشعور القاتل بالذنب لخيانتي للعهد الذي قطعته على نفسي بألاّ أخون زوجتي مهما كان الثمن غالياً.

ولم يظهر على كلوديا الخوف أو الفزع من تهديدي لها.

وأمطرتني بمجموعة من الأسئلة التي يمكن أن يقوم أحد بتوجيهها لها مثل: لماذا غادرتي العمل قبل انقضاء وقت الدوام الرسمي؟ أين اختفيت أثناء ساعات الدوام الرسمي؟ من طلب منك المجيء إلى مكتبه؟ وكانت تتبع كل سؤال من هذه الأسئلة الافتراضية بضحكات متتالية.

ورددت عليها بقولي: من سيصدق كلامك؟ وفي حال

انتشار الخبر بين الناس سأرد بالقول إنها إشاعات مغرضة الهدف منها التشهير بي، ومحاولة لتلويث سمعتي.

والآن ما هو توقعك لما يمكن أن تقوم به على خلفية حوارانا هذا؟ إنه أمر غير متخيل، وبالرغم من أنه أمر مخجل سأروي لك ما قامت به تلك المرأة. وهو أمر أدركت لاحقاً أنه ليس بمستغرب على امرأة بمثلها.

قامت بإخفاء حذاء تحت وسادتها وكنت في عجلة من أمري لدرجة أنني قمت بلبس بنطالي من دون أن أدرك أنني لم انتعل بعد حذائي. وتقدمت نحوها لأخذهن منها، ولكنها بادرتني بقولها إن اقتربت خطوة واحدة إضافية سأصرخ بأعلى صوتي وعندها عليك أن تتصرف مع العشرات من الجيران الذين يقطنون العمارة التي اسكن فيها فهم سيتوافدون على باب شقتي للتحقق من الأمر.

ولم أحاول أن أتوسل إليها، ولم تحاول هي الأخرى أن تواسيني في محنتي هذه بل قامت بالأسوأ من ذلك إذ طردتني من شقتها حافي القدمين.

وقمت بالتفكير ملياً فيما يمكنني عمله، وقررت في النهاية أن أواجه زوجتي قبل أن تقوم كلوديا بإرسال رسالة لها تخبرها أنني كنت على وصال معها. واستجمعت قواي ثم أخبرت زوجتي

بالحادثة كما حصلت بتفاصيلها، وكان رد زوجتي حكيماً، وقررت أن تتكتم وأن تعمل على احتواء هذه الفضيحة، وكان كل ما طلبته مني أن أذهب إلى الحمامات العامة لأنظف بدني من أدران هذه الجريمة. وفي اليوم الذي تحدثت إليها عن تلك الحادثة لم تدعني اقترب منها واستمرت الحال على ذلك لمدة ثلاثة أسابيع قادمة.

وفي اليوم التالي جاءت كلوديا لمكتبي بناء على ترتيب مسبق أعدته هي لنفسها.

وقالت مهددة: «إن حاولت أن تنتقم مني فسوف تندم على صنيعك». وكان أخر ما كنت أفكر فيه طردها في تلك اللحظة.

وتقدمت بعد برهة من الزمن بالاستقالة من وظيفتي، بينما استمرت كلوديا على رأس الوظيفة، ثم علمت بعد ذلك باختفائها والذي كان نتيجة اعتقالها وإيداعها السجن.

وبعد مرور فترة قصيرة ورد إلى مسمعي أخباراً أثارت قلقي في وقتها؛ فقد نما إلى علمي أنها لن تتركني في حالي وستطالب بالتحقيق معي ومحاكمتي، ولكن هذا لم يحصل إلى اللحظة.

وأتصور أنك ربما تود أن تعرف ما الذي حدا بتلك المرأة للقيام بمثل هذا العمل؟

وقد عملت جاهداً، وفكرت في الأمر ملياً لأعرف ما الذي دفعها للقيام بذلك، وقد جاءني الجواب من زوجتي التي أخبرتني عن حقيقة المرأة عندما كنا مرة نتناقش عن عمليات القمع أثناء حكم ستالين.

هل تتذكر عندما أقمت علاقة مع تلك المرأة، وجئت إليّ باكياً تطلب صفحي عن ارتكابك ذلك الجرم، فبعد أيام معدودة وصلتني رسالة من كلوديا، وقد حاولت حينها إخفاء ذلك عنك، ولكنني في الوقت نفسه عزمت على اكتشاف الحقيقة بنفسي ولذا سعيت إلى مواجهة كلوديا والحديث إليها مباشرة لأعرف منها سر صنيعها هذا. وكان الجواب مراً وفي الوقت نفسه مفاجئاً إذ أخبرتني أنه بعد أن قبضت الشرطة السرية على زوجها لم تكن قادرة على تحمل فقدان زوجها ولذا قررت أن تنتقم من النساء الأخريات من خلال هذه الممارسات.

* * *

الوصية

ج.م.باري(*)
بريطانيا
ترجمة
الجلالي الكدية

الشخصيــات:

السيد دفايزز، الأب

السيد دفايزز، الابن

سرتيز، كاتب

فليب روس

إملي روس، زوجة فليب

سنيت، كاتب

كريد، كاتب

(*) جيمس ماثيو باري (1860-1937)، كاتب سكتلاندي كتب الرواية والقصة القصيرة وقصص الأطفال والمسرحية. اشتهر على الخصوص بكتاباته المسرحية. من أشهر مسرحياته وقصصه «بيتر بان» (1904). يمتاز أسلوبه بالذكاء والسخرية والطابع الواقعي. تمثل مسرحيته «الوصية» هذه الخصائص وهي مسرحية من فصل واحد تلخص حياة زوجين.

المكان مكتب أي محام. لا شك أنه يشبه أي إعادة إنتاج دقيق لمكتب حقيقي مع ما يميزه من أثاث، وحيث كل بقعة مداد في مكانها المناسب. لكن من أجل الهدف قيد الإعداد أي غرفة عارية قد تؤدي هذا الغرض. باستثناء الرجلين الجالسين داخلها، فإن الشيء الأساسي في الغرفة هي صورة الملكة فكتوريا في إطار فوق الجدار تؤرخ للمشهد الافتتاحي، وقريباً ستتغير إلى صورة الملك إدوارد، ثم إلى الملك جورج، إشارة إلى مرور الزمن. أي تغيير آخر غير مطلوب. لا شك أن أثاثاً مختلفاً سينقل إلى الداخل، كما أن قرميد المدفأة سيتجدد، وأخيراً سيكتشف شخص ما أن الأزهار في صندوق بالنافذة قد ماتت. غير أن كل هذا لا يؤثر مادياً على الحدث شأنه شأن الذبابة الزرقاء الجديدة. بينما يعبر تعاقب الملوك بشكل مجازي عن الشيء الضروري الوحيد ألا وهو مرور الزمن أما مكتب دفايزز ودفايزز فسيستمر.

الرجلان هما: دفايزز الأب ودفايزز الابن. الأول في منتصف العمر، رجل نجح في عمله منذ سنوات، وعندما يرفع الستار نراه منكباً على طاولته مستمراً في تحسين مهمته. شيء ممتع أن نفكر أنه قبل أن يتكلم يضيف ثلاثة عشر ثم أربعة عشر بنساً إلى مدخرات الشركة.

دفايزز الابن، شاب حيوي في الثالثة والعشرين من عمره.

نجده يؤرجح مسطرة على أنفه بمهارة. لقد عاد في الآونة الأخيرة من جامعة أكسفورد.

«لو عرضته في ساحة هايد بارك، آه كم سيحدقون فيه
لكن في ساحة بلومزبري سيظهر شخصاً أنيقاً».

قد يبدو دفايزز الابن أكثر ذكاء في المكتب (مقارنة مع الكتاب)، أكثر مما كان عليه في أكسفورد، وهذا شيء واحد من بين الأشياء القليلة الأخرى التي يجهلها والده الذكي.

يتقدم نحوهما من الباب في الغرفة كاتب في منتصف العمر يدعى سرتيز. إنه جدير بالملاحظة ولو أن سلوكه يوحي بشخص توقف منذ زمان عن العناية بنفسه سواء من أجل الإله أو الإنسان. إذا ما نظرت إليه مرة أخرى (وقليل من يفعل ذلك) فإنك ستفهم أنه تلقى صدمة ما في الآونة الأخيرة – كما لو أنه أمسك بخيط كهربائي – ولايزال دائخاً من جراء الصدمة. يحمل بطاقة إلى السيد دفايزز الأب. ينظر إليها هذا الأخير ويهز رأسه.

السيد دفايزز: «السيد فليب روس». لا أعرفه.

سرتيز: (بصوت محايد) قال إنه راسلك منذ يومين، سيدي، موضحاً مهمته.

السيد دفايزز: لم أتوصل بأية رسالة من شخص يدعى روس.

روبرت: ولا أنا أيضاً.

(مهتم بإنجازه بالمسطرة أكثر من زبون محتمل،

لكن سرتيز ينظر إليه نظرة غريبة)،

السيد دفايزز: يبدو كما لو أن سرتيز يظن أنك تعرفه.

(ينظر روبرت إلى وجه سرتيز فيتذكر الحدث).

روبرت: آه، أتعتقد أنه ذلك الشخص، يا سرتي؟

السيد دفايزز: (بصوت حاد) أي شخص؟

روبرت: كان هذا قبل أمس. كنت خارج المكتب، أبي، عندما حمل لي سرتيز بعض الرسائل. كان فاغر الفم.

(يفكر) أعتقد هذا هو السبب الذي جعلني أفعل ما فعلت.

السيد دفايزز: ماذا فعلت؟

روبرت: فجأة تذكرت لعبة كنا نلعبها في أكسفورد. تحاول قذف أوراق الواحدة تلو الأخرى داخل قبعة. وهذا يتطلب مهارة كبيرة. هكذا قذفت واحدة في اتجاه فم سرتيز فأخطأت الهدف وسقطت داخل المدفأة. لا شك أنها رسالة فليب روس.

السيد دفايزز: (يقطب جبينه) شيء سيئ للغاية، يا روبرت.

روبرت: (بلطف) نعم، لم أعد أمارس اللعبة.

سرتيز: سيدي، يبدو أنه شخص عصبي جداً وشاب. ليس سيداً مهماً جداً.

روبرت: (بلا مبالاة) لم لا تسأله أن يجدد الرسالة؟

السيد دفايزز: غير معقول.

سرتيز: أما هي –

روبرت: هي؟ من هي؟

سرتيز: سيدة شابة ترافقه، سيدي، إنها تبكي.

روبرت: هل هي جميلة؟

سرتيز: سيدي، جميلة بشكل غير مثير.

روبرت: (مستمعاً) ها!

السيد دفايزز: حسناً، أدخلهما عندما أقرع الجرس.

روبرت: (يلوح إصبعه بخبث) فليكن درساً لك، سرتيز، لا تترك فمك فاغراً أثناء العمل. (يحاول سرتيز الابتسام، لكنه لم يفلح). ما خطبك يا سرتي؟ تبدو أنك فقدت مزاجك المرح.

سرتيز: (بتواضع كبير) أخشى ذلك، سيدي، في الواقع متى كان مزاجي مرحاً، سيدي روبرت؟

[غادر بهدوء، إحساس ما بدا مكبوحاً بداخله،
مما جعل الحدث مثيراً]

روبرت: ماذا ألمّ بسرتيز، يا أبي؟

السيد دفايزز: لا تهتم به. أنا غاضب عليك، روبرت.

روبرت: (يبدو مثل شخص يتنازل عن فكرة في نقاش داخل جمعية) أنت محق.

السيد دفايزز: (متجهماً) كل ما يمكن أن نفعله هو أن نقول للسيد روس أننا لم نقرأ رسالته.

روبرت: (مسترجعاً خبرته للعالم) وهل هذا ضروري؟

السيد دفايزز: يجب أن نعترف أننا نجهل لماذا أتى.

روبرت: (متسامحاً مع ضعف والده) وهل فعلاً لا نعرف؟

السيد دفايزز: هل أنت تعرف؟

روبرت: أظن أني أستطيع جمع اثنين مع اثنين.

السيد دفايزز: ولد ذكي! حسناً، سأتركك تتكلف بهما.

روبرت: حسناً.

السيد دفايزز: قضيتك الأولى، روبرت.

روبرت: (غير مرتبك) اجلس هناك واستمتع، سترى كيف سأكتشف الموضوع المزعج الذي أتيا من أجله دقيقتين بعد دخولهما الغرفة.

السيد دفايزز: (بلهجة جافة) أنا دائماً مستعد لأتعلم درساً من الجيل الجديد. إلا أننا نحن الشيوخ نستطيع أن نفعل ذلك أيضاً.

روبرت: كيف؟

السيد دفايزز: من خلال مساءلتهما.

روبرت: أوه، ومن أجل ماذا ذهبت إلى جامعة أكسفورد؟

السيد دفايزز: الله يعلم. هل أنت مستعد؟

روبرت: على أتم الاستعداد.

[السيد دفايزز يقرع الجرس]

السيد دفايزز: بالمناسبة، لا نعرف اسم السيدة.

روبرت: لاحظ كيف سأكتشفه.

السيد دفايزز: هل هي متزوجة أم عازبة؟

روبرت: سأعرف بنظرة واحدة. لاحظ، إذا كانت متزوجة فهذا

السيد العصبي هو الذي حال بينها وبين زوجها. أما إذا كانت عازبة فهذه السيدة الباكية هي التي حالت بينه وبين زوجته.

السيد دفايزز: ياله من بصير.

[شاب وشابة يدخلان. يبدو أنهما مخلصان جداً لبعضهما، ولو أن روبرت لا يدرك ذلك. رغم أن هذا واضح، أوضح من بذلة الشاب الرخيصة التي تسرحها المرأة بعناية كل ليلة تحت الفراش، وأوضح من وجهه القوي الطفولي. لو نظرنا إليه في ضوء الأحداث الموالية لتساءلنا، إن هو أتى وحيداً، ألن يعكس وجهه قلقاً ما، لكن هذا القلق غير موجود الآن لأن المرأة ترافقه. بل إن هناك شئاً ما يزعجه غير أنه لم يبرز إلى السطح بعد. لكن برفقتها له كل شيء كان هادئاً، وإن كانت ستتغير بعد قليل عندما نراهما مرة أخرى، ليس هناك ما يؤشر على القلق ولا شيء قد يعكر صفو سعادتهما، اللهم أن تكون هذه الزيارة المزعجة لمكتب المحامي. قد تكون التعليمات المسرحية؛ «عشيقان يدخلان». الرجل أكثرهما عصبية، ومع ذلك يتقدم بقوة أمامها كما لو أنه سيتلقى الضربة قبلها. وربما أومأت إليه خارج الخشبة فتخلصت من يده].

روبرت: (يمسك بزمام الأمور) تفضل، سيد روس. (ثم ينحني للسيدة باحترام)، هذا شريكي – أجل والدي.

[ينحني السيد دفايزز ويبقى في الخلفية]

فليب: (يبلع الريق) هل توصلت برسالتي؟

روبرت: أجل، أجل.

فليب: أعطيتك فيها التفاصيل.

روبرت: نعم، أتذكر كل التفاصيل. (بذكاء) تفضلي، آنسة – لا أذكر الاسم.

[كأنه يقول لوالده «انظر، يا أبي،

لقد استنتجت أنها عازبة على التو]

السيد دفايزز: (هو الآخر تكونت لديه فكرة) لم تسأل عن اسمها، روبرت.

روبرت: (بخفة) آنسة –؟

فليب: إنها السيدة روس، زوجتي.

[يفاجأ روبرت قليلاً ويعتقد أن والده يبتسم]

روبرت: آه، بالطبع، اجلسي من فضلك، السيدة روس.

[تجلس وكأن هذا جعل الأشياء أسوأ]

فليب: (يقف بجانبها متيقظاً) زوجتي مرتبكة قليلاً.

روبرت: شيء طبيعي. (يحاول الاستطلاع) مثل هذه الأمور – تكون أحياناً موجعة جداً – لكن المرء ينسى تدريجياً.

إملي: (عيناها جاحظتان) هذا ما يقوله السيد روس، لكني لا أستطيع – (عيناها تغرورقان) أعني تزوجنا فقط منذ أربعة أشهر.

روبرت: آه، أفهم، نعم بالتأكيد. (يؤازر الزوجة ويعبس في وجه فليب).

فليب: أظن أن ما جمعته من مال يبدو قليلاً بالنسبة إليك؟

روبرت: (بهدوء) أعترف أن هذا هو انطباعي.

فليب: أتمنى لو كان أكثر.

روبرت: (يغامر) أأنت متأكد أنك لا تستطيع أن تجعله أكثر؟

فليب: كيف أستطيع؟

روبرت: ها!

إملي: (بحماس مفاجئ) أظنه قدراً كبيراً.

فليب: السيدة روس مقتنعة بذلك.

روبرت: (متخذاً موقفاً قوياً) أظن ذلك. لكن لا ينبغي استغلالها. بالطبع سنناقش القدر المالي.

فليب: (مشدوهاً) كيف ذلك؟

روبرت: (محترساً) هم... نعم، بمعنى ما.

إملي: (تشعر بالانهيار) يا إلهي!

روبرت: (عازماً أكثر من قبل على القيام بما في وسعه لصالح هذه المرأة المظلومة) آسف جداً، السيدة روس. (بصرامة) أتمنى، سيدي، أن ندرك أن مجرد الإشهار بالنسبة لامرأة رهيفة –

فليب: إشهار؟

روبرت: (يشعر أنه فاجأه متلبساً) طبعاً، من أجلها سنحاول ترتيب الأمور حتى لا يظهر الأسمان. ومع ذلك –

فليب: الاسمان؟

[إملي بدأت تبكي]

إملي: لا أستطيع أن أتحمل هذا. أحبه كثيراً.

روبرت: (ولايزال غافلاً) هل هذا يكفي لتسامحيه؟ (فجأة وجد نفسه في موقع الوسيط). السيدة روس، هل فات الأوان لتتصالحا؟

فليب: (بغضب) ماذا تقصد، سيدي؟

السيد دفايزز: (الذي كان يتسلى في صمت) نعم، روبرت، ماذا تقصد بالضبط؟

روبرت: في الحقيقة أنا - (يحاول أن يعبس) يجب أن أقول لك مباشرة، السيد روس، إذا لم يفتح لنا الزبون صدره فإننا لا نستطيع أن نعالج قضية من هذا النوع.

فليب: أي نوع، سيدي؟ إذا كنت تلمح إلى شيء ضد سمعتي المحترمة -

روبرت: بشرفك، سيدي، أليس هناك شيء ضد سمعتك؟

فليب: لا علم لي بشيء من هذا القبيل، سيدي.

إملي: هل من شيء ضد زوجي، سيد دفايزز؟! إنه مَلَكٌ.

روبرت: (فجأة أحس أن السيدة الباكية هي المذنبة) إذاً أنت هي المعنية.

إملي: آه سيدي، كيف ذلك؟

فليب: أجب عن ذلك، سيدي.

روبرت: نعم، سيد روس، سأجيب. (لكنه لا يستطيع) بعد إعادة النظر أرفض. لا يمكن أن أعتقد أنه خطأ هذه السيدة، وأرفض أن أتعامل مع هذه القضية الموجعة.

السيد دفايزز: (بسرعة) إذن سأتكلف بها أنا.

فليب: (لا يمكن تهدئته) أظن أن ابنك شتمني.

إملي: فليب، هيا بنا.

السيد دفايزز: لحظة، أرجوكما. بما أنني لم أطلع على رسالتكما، هل يمكن أن أسأل السيد روس ما هو الموضوع؟

فليب: زرتكما لأعرف هل يمكن أن تتفضلا بصياغة وصيتي.

روبرت: (مشدوهاً) وصيتك! هل هذا كل ما في الأمر؟

فليب: بالتأكيد.

السيد دفايزز: لقد فهمنا الآن، يا روبرت.

روبرت: وماذا عن ارتباك السيدة روس؟

فليب: (يمسك بيدها) إنها تشعر إذا هيأت وصيتي فذلك يقرب وفاتي.

روبرت: إذاً هذه هي المسألة.

فليب: كل هذا مذكور في الرسالة.

السيد دفايزز: (بلطافة) هل من شيء تريد إضافته، روبرت؟

روبرت: أجل – تماماً – (اتقدت فكرة في ذهنه) أنا حائر إلى حد الآن. أأنت إدغار شارل روس؟

فليب: كلا، فليب روس.

روبرت: (بوقاحة) فليب روس؟ لقد ارتكبنا خطأ فادحاً، يا أبي، (تلمع عيني السيد دفايزز ويتابع باهتمام كيف سيخرج ابنه من هذه الورطة) في الحقيقة، السيدة روس، نحن ننتظر اليوم زيارة رجل يدعى إدغار شارل روس تتعلق بقضية – آه – من نوع – يا إلهي. (بجدية ملائمة) باختصار، زوجته –

إملي: (التي لم تقرأ الجرائد بلا جدوى) كم ذلك مروع وحزين.

روبرت: حزين حقاً. أنت تدركين جيداً أن أسرار المهنة لا تسمح لي أن أقول أكثر.

فليب: نعم، بالطبع. ونحن لا نرغب في ذلك، لكنني راسلتكم.

روبرت: بالتأكيد. عن موضوع الوصية، وهذا هو اختصاص والدي. لا شك أنك تذكر الرسالة الآن، يا أبي؟

السيد دفايزز: (لا يمانع ولا يساعد) لا يمكن أن أقول أني توصلت بها.

روبرت: (بوقاحة) غريب. لابد أنك غفلتها.

السيد دفايزز: آه، على أي، سيد روس، أنا في خدمتك الآن.

فليب: شكراً.

روبرت: (لايزال مستعداً للتضحية من أجل الواجب) ألم تعد محتاجاً إلي، أبي؟

السيد دفايزز: كلا، روبرت. شكراً جزيلاً. اذهب الآن إلى النادي لتناول غذائك. لابد أنك متعب. أرسل لي سرتيز. (يتوجه إلى زبونيه) إنها أول قضية يتكلف بها ابني.

فليب: (بلطف) أتمنى له التوفيق.

السيد دفايزز: لا بأس، به. تعثر في البداية، لكنه خرج من الورطة بذكاء. ومع ذلك ستصبح محامياً، يا روبرت.

روبرت: شكراً أبي. (يخرج مرحاً مرفوع الرأس).

[الزوجة الشابة تمد يدها طلباً للمواساة فتجد يد فليب تنتظرها]

فليب: ما أطلبه هو أن تصاغ الوصية بكاملها في جملة واحدة: «أترك كل ما أملكه بعد وفاتي لزوجتي المحبوبة».

السيد دفايزز: (يذوب لرومانسية هذين الزوجين الشابين). حسناً، عرفت وصايا أسوأ من هذه، سيدي.

[إملي متأثرة]

فليب: لا تيأسي، إملي.

إملي: إنها تلك الكلمات «ما أملك بعد وفاتي» (متوسلة) بالتأكيد لا يحتاج لقول ذلك – أرجوك، سيد دفايزز؟

السيد دفايزز: أكيد لا حاجة إلى ذلك. أنا واثق بأن أصوغ الوصية دون ذكر الوفاة على الإطلاق.

إملي: (بصوت مبحوح) آه، شكراً.

السيد دفايزز: وفي نفس الوقت، طبعاً، في وثيقة قانونية حيث الأرملة هي وحدها –

[إملي تحتاج إلى مساعدة من جديد]

فليب: (معاتباً) ما الحاجة إلى ذكر كلمة «أرملة»؟

السيد دفايزز: معذرة، السيدة روس. أسحب كلمة «أرملة» بدون تحفظ. اعذري محامياً عجوزاً بليداً. (تبتسم إملي بامتنان والدموع تنهمر من عينيها. يدخل سرتيز) سرتيز، أرجوك سجل بعض النقط. (يجلس سرتيز في الخلفية ويسجل) وقائع القضية، كما أفهم، السيدة روس، هي كالآتي: زوجك (بسرعة) – وهو في عز عافيته – إلا أنه يدرك أن الحياة متقلبة –

إملي: أوه!

السيد دفايزز: – ولو أنها دائماً، كما يخبرنا الكتاب المقدس نفسه، تطول عشر سنوات سبع مرات – واعتقاداً أنه من المحتمل جداً أن يعيش نصيبه من الحياة، مع ذلك

لأنه يحبك فهو يرى من الحكمة القيام بهذا الإجراء – وهو مجرد إجراء شكلي – أي صياغة الوصية.

إملي: (بحماس) أوه، شكراً لك.

السيد دفايزز: هل من تفاصيل أخرى، سيد روس؟

فليب: أنا يتيم، أسكن ببلفدير، رقم 14 شارع تولفين، هامر سميث.

إملي: (ذكر العنوان له إغراء بالنسبة إليها) نقطن هناك.

فليب: وأشتغل كاتباً بشركة كيورارو كاو، وهي وكالة أجنبية للفحم.

السيد دفايزز: نعم، نعم، وهل لديك دخل خاص؟

[يضحكان قليلاً من السؤال الطريف]

فليب: أوه، كلا.

السيد دفايزز: إذن ستكون وصية قصيرة.

فليب: (تبدو له تلك الملاحظة تافهة) دخلي كبير نسبياً.

السيد دفايزز: نعم؟

إملي: (بفخر) يبلغ دخله السنوي مائة وسبعين جنيهاً.

السيد دفايزز: آه.

فليب: بدأت بستين جنيهاً، لكنه يرتفع بسرعة، سيدي، هناك زيادة خمسة عشر جنيهاً، هذه السنة.

السيد دفايزز: جيد.

فليب: (سرا) لدي طموح.

إملي: (بحماس) قل له، فليب.

فليب: (يتنفس بقوة) لقد عزمنا على بلوغ ثلاثمائة وخمسة وستين جنيهاً في السنة قبل أن – أتقاعد.

إملي: يعني جنيهاً في اليوم.

السيد دفايزز: (مبتسماً لهما بود) ولم لا؟ أتمنى لكما التوفيق.

فليب: شكراً، طبعاً الأثاث يتطلب قدراً كبيراً.

السيد دفايزز: صحيح.

إملي: إنه يؤكد على أن أختار الأحسن. (تتوقف. لا شك أنها تفكر بغرفة النوم الإضافية الفاخرة).

فليب: ليس علينا دين، بل وفرت مائتين جنيه.

السيد دفايزز: أعتقد أنها بداية طموحة.

إملي: إنهم يعتزون به في الإدارة.

فليب: كما يبلغ تأميني خمسمائة جنيه.

السيد دفايزز: يسعدني أن أسمع ذلك.

فليب: طبعاً أود أن أترك لها بيتاً بكينسينكتن وعربة ذات حصانين.

السيد دفايزز: ومن يدري، قد تستطيع.

إملي: أوه!

السيد دفايزز: معذرة.

إملي: ما قيمة البيوت والخيول بدونه!؟

السيد دفايزز: (مهدئاً إياها) صحيح. افترض أن ما يقصده السيد روس هو عندما يتوفى – إن هو توفى – سيترك كل شيء – لزوجته.

فليب: (بعناد) نعم.

إملي: (بعناد) لا.

فليب: (يتنهد) هذا هو الخلاف الوحيد بيننا. السيدة روس تؤكد على ورثة آخرين. أعني لدي ابنتا عم، ليستا ثريتين، وكنت أقدم لهما بعض المساعدة. لكن كيف أفعل ذلك في وصيتي؟

السيد دفايزز: يجب أن تفكر بزوجتك أولاً.

فليب: لكنها تحثني أن أترك خمسين جنيهاً لكل واحدة منهما.

(ينظر إلى زوجته مستعطفاً).

إملي: (بتظاهر) مائة جنيه.

فليب: خمسون.

إملي: عزيزي، مائة جنيه.

السيد دفايزز: لنقل خمسة وسبعين جنيهاً.

فلييب: (على مضض) حسناً.

إملي: كلا، مائة جنيه.

فليب: لابد أن تحقق رغبتها. فهاهما الاسمان والعنوانان.

السيد دفايزز: هل لديك ما تضيف؟

فليب: (بسرعة) كلا.

إملي: ودار النقاهة، عزيزي. كان هناك قبل سنة وعاملوه معاملة طيبة جداً.

فليب: نعم ولكن –

إملي: عشرة جنيهات. (يتنازل بنظرة عتاب وإعجاب).

السيد دفايزز: إذاً إذا كان كل ما في الأمر فلن أؤخركما. إذا زرتنا غداً، سيد روس، في مثل هذه الساعة فستجد كل شيء جاهزاً.

[يبدو على وجهيهما الإحباط]

إملي: أوه، سيد دفايزز، ياليتك تصوغ الوصية الآن وننهي هذا الأمر.

فليب: سيدي، لقد قمنا بمجهود كبير من أجل قضاء هذه المهمة اليوم.

[كأنهما يقولان: «مصيرنا بين يديك».

يبتسم المحامي وهو يشعر بهذه السلطة]

السيد دفايزز: (يلقي نظرة على ساعته) حسناً، بالتأكيد لن يستغرق هذا وقتاً طويلاً. اذهبا الآن للغذاء في مكان ما ثم عودا.

إملي: أوه، لا تذكر لي الطعام.

فليب: نحن متأثران جداً.

إملي: أرجوك، هل يمكننا فقط أن نقوم بجولة في الشارع؟

السيد دفايزز: (يبتسم) بالطبع يمكنك أيتها الزوجة الشابة البلهاء.

إملي: أعرف أني بلهاء، لكني أحبه كثيراً.

السيد دفايزز: نعم إنه شيء سخيف. لكن، سيد روس، لا تغير رأيك خصوصاً إذا خالفك الحظ في الحياة.

فليب: لا تخف!

إملي: (تشمئز إملي من الوصية التي يمكن القول إنها أصبحت حيز الوجود) أرجوك لا تسلمنا نسخة منها. أفضل أن لا أحتفظ بها داخل البيت.

السيد دفايزز: (يهز رأسه مطمئناً) أراكما في غضون ساعة. (ينصرفان. يتناول المحامي غذائه وهي وجبة أبسط من وجبة روبرت: سندويش وكأس نبيذ. يأكل ويتكلم).

سرتيز، هيأ الوصية، خذ الأسماء والعناوين التي تركها.

(مبتهجاً) إنهما زوجان ظريفان.

سرتيز: (يسمع صوتاً آخر) نعم سيدي.

السيد دفايزز: (لا يتغير) قصة حب ظريفة. تشعرك بالمرح.

سرتيز: نعم سيدي.

السيد دفايزز: (يستغرب لصوته البارد) لا يبدو عليك المرح، يا سرتيز.

سرتيز: آسف سيدي، لا يمكن أن نكون جميعاً مرحين. (يخرج دون أن يلتفت إلى رئيسه) سأتولى هذا الأمر، سيدي.

السيد دفايزز: انتظر لحظة. ما بك؟ (يجد سرتيز صعوبة للرد فيذهب إليه السيد دفايزز بلطف)، هل تشغل بالك تلك

القضية التي تحدثنا عنها؟ (سرتيز يطأطأ رأسه) هل تفاقم الألم؟

سرتيز: ليس ألماً كبيراً.

السيد دفايزز: (غير مرتاح) أنا متأكد أنه ليس – ما تخشاه، أي أخصائي يمكن أن يؤكد لك ذلك.

سرتيز: (دون أن يرفع عينيه) لقد زرت أخصائياً أمس، سيدي.

السيد دفايزز: إذاً؟

سرتيز: إنه – ذلك الشيء، سيدي.

السيد دفايزز: لا يمكن أن يكون متيقناً.

سرتيز: بلا، سيدي.

السيد دفايزز: عملية –

سرتيز: قال لقد فات الأوان. لو خضعت لعملية جراحية منذ وقت طويل لبقيت لي فرصة.

السيد دفايزز: لكن لم يكن هناك شيء لمدة طويلة.

سرتيز: ليس حسب معرفتي، سيدي، ومع ذلك كان هناك شيء ما، دائماً في داخلي، بقعة سوداء ليست أكبر من رأس إبرة دائماً تنتظر لتنتشر وتقودني إلى الهلاك مع مر الزمن. أما بقية جسمي فكله سليم معافى «وهذا هو الصوت الذي كان يسمعه سرتيز من قبل).

السيد دفايزز: (مستسلماً) غير معقول.

سرتيز: (بتواضع) لا أدري سيدي. قال إن بقعة من هذا النوع موجودة داخل كل واحد منا تقريباً، فإذا لم نحتط ستؤدي بنا إلى الهلاك.

السيد دفايزز: (بسرعة) لا، لا، لا.

سرتيز: سماها لعنة. أظنه يقصد أنه ينبغي أن ندرك وجودها لنكون على حذر. (يستجمع قواه) سأتكلف بهذا العمل حالاً، سيدي.

[يغادر، ويعود السيد دفايزز إلى غذائه]

[هنا يسدل الستار للحظة وجيزة، إشارة إلى مرور سنوات عديدة. وعندما يرفع الستار نرى صورة الملك إدوارد حلت محل صورة فكتوريا. نجد روبرت منهمكاً في الأشغال. لقد بلغ منتصف العمر ونسي منذ زمن طويل كيف يقذف بالأوراق داخل القبعة. يتقدم نحوه سنيت وهو كاتب رشيق]

سنيت: السيدة فليب روس تود مقابلتك، سيدي.

روبرت: أتقصد السيد روس، يا سنيت؟

سنيت: كلا، سيدي.

روبرت: ها! كنت أتوقع السيد روس. أدخلها. (يعبس) سنيت، أرجوك كفى شجاراً في المكتب.

سنيت: (بعفوية) إنهم هؤلاء الكتاب الشباب، سيدي –

روبرت: لا ينبغي أن يتصرفوا شباباً هنا وإلا سينصرفوا. أخبرهم بذلك.

سنيت: (سعيد بالمغادرة) نعم، سيدي.

[تدخل السيدة روس. لم نرها منذ عشرين سنة وبالتأكيد قد لا نتعرف عليها لو رأيناها في الشارع. كم كانت مترددة عند ولوجها هذه الغرفة أول مرة، أما الآن تدخل برشاقة وخفة. ترتدي لباساً ثميناً وهي واثقة جداً بنفسها. ومع ذلك لا تختلف كثيراً عن إملي التي عرفناها من قبل، والمؤسف أنها نفس المرأة]

روبرت: (يهتم كثيراً بهذه الزائرة المهمة وفي نفس الوقت يتساءل لماذا جاءت). إنها مفاجأة سارة، السيدة روس. أرجوك (يخلع معطفها الأنيق بعناية لائقة وتنسحب إملي من المعطف فتبدو جذابة). مع الأسف هذا الكرسي هو أحسن ما أستطيع أن أقدم لك.

إملي: (لاتزال امرأة ودية إذا تعاملت معها برزانة) هذا يكفي.

روبرت: (بكياسة) يشرفني أن تجلسي فيه.

إملي: (بذكاء) ليس هذا ما تعنيه. كنت تقول في نفسك: لماذا جاءت هذه المرأة إلى هنا؟

روبرت: صدقيني، فأنا –

إملي: سأجيبك. كنت تنتظر السيد روس، أليس كذلك؟

روبرت: (بحذر) حسناً – آه –

إملي: أوه، يالمكر المحامين. أعرف أنه ضرب لك موعداً ولهذا أتيت.

روبرت: هل اتفق معك أن تلتقي به هنا؟

إملي: (متأنقة) لا أستطيع قول ذلك. لا أدري هل سيكون سعيداً خاصة إذا وجدني هنا عندما يصل.

روبرت: (محترساً) أوه؟

إملي: (امرأة لا تحيد عن هدفها) أعرف لماذا سيأتي إلى هنا. ليحدد الوصية.

روبرت: (معترفاً بذلك) على أي حال ليست المرة الأولى التي يحدد فيها الوصية، السيدة روس.

إملي: (بسرعة) كلا بل هي الرابعة.

روبرت: (يفرك يديه) مهنة رائعة. إنه يحقق نجاحاً بعد نجاح.

إملي: (بافتخار) نعم، لقد أصبحنا ذوي شأن.

روبرت: بالتأكيد.

إملي: (بحدة) لكن الوصية الأخيرة تغطي كل شيء.

روبرت: (محترساً من جديد) بالطبع، إنه أمر لا يمكنني مناقشته معك. ولا أعرف أي شيء عن نواياه.

إملي: حسناً أُشكك في بعضها.

روبرت: آه.

إملي: ولهذا أتيت إلى هنا، كي لا يرتكب أي حماقة.

[استوت في جلستها بارتياح عندما أعلن عن وصول السيد روس. يدخل رجل ذو سلطة في المدينة. تشعر بذلك حتى قبل أن تعرف أنه فليب روس]

فليب: (يدخل وهو يتحدث) أهلاً وسهلاً، دفايزز. حسناً، لنتكلف بهذه المسألة مباشرة. الوقت من ذهب، الوقت من ذهب، تعرف ذلك. (ثم يلاحظ زوجته) مرحباً إملي.

إملي: (لا تتزحزح) لم تطلب مني المجيء، فليب، لكن فكرت أنه من الأفضل أن آتي.

فليب: لا بأس.

[قطب وجهه عندما رآها، والآن يبدي احتراماً لذكائها]

إملي: إنها أول وصية تقوم بتعديلها دون ائتماني.

فليب: إنها ليست تعديلات مهمة. كنت فقط أود أن أجنبك الإزعاج.

إملي: ماذا تقصد.

فليب: (يرتبك) طيب، لا يمكن للمرء أن يكتب وصية دون أن يشعر أنه يوشك على نهايته. أليس كذلك، دفايزز؟

روبرت: (يفكر أنه قد يموت قبل ترك وصيته) البعض يشعر بذلك.

إملي: ما هذا الهراء، كيف يؤثر ذلك بشكل أو آخر؟

روبرت: صحيح.

إملي: (مستنكرة) مجرد إحساس تافه، فليب. كنت أتصور أنك ستكون سعيداً لتدبير هذا القدر الضخم من المال.

فليب: (يعبس) ليس تدبيره بل التخلي عنه.

إملي: لهؤلئك الذين تحب.

فليب: (بفظاظة) أنا لم أتخل عنه بعد. تتحدثين كما لو أنني على سرير الموت.

إملي: (بهدوء) لا، أبداً. أنت الذي تفعل بنفسك هذا.

روبرت: (ينقذ الموقف) ها هي نسختي الأخيرة من الوصية. هل تريدني أن أقرأها جهراً؟

فليب: ليس ضرورياً.

إملي: لدينا نسخة في البيت ونعرفها جيداً.

فليب: (يتكئ على كرسيه) كم تظن أنني ادخرت، دفايزز؟

[كلهم يبتسمون كما لو أن الشمس تسللت من النافذة]

روبرت: لا أستطيع أن أخمن.

فليب: سبعون ألف جنيه على الأقل.

إملي: هذا دون احتساب البيت والكوخ في الريف لقضاء العطلة. نحن ندعوه كوخاً لكن يجب أن تراه!

روبرت: سمعت عنه.

إملي: (بحدة أكثر ولو أن الشمس لاتزال مشرقة) حسناً، تابع يا فليب. أفترض أنك لا تفكر بإقصائي من أي شيء.

فليب: (يود) بالتأكيد لا. سيضاف إليك أكثر من قبل.

إملي: (ببرود) وتترك أكثر من ذلك.

فليب: (يتردد) وفي نفس الوقت.

إملي: حسناً؟ كل شيء سيكون لي على الإطلاق، وليس مجرد فائدة قليلة.

فليب: (بعناد) هذا هو التعديل الذي كنت أفكر به.

إملي: تماماً هذا ما كنت أخشاه منذ أيام. هل يمكن أن تقول لي لماذا؟

روبرت: (على أي حال فالرجل هو زبونه) بالتأكيد هذا شيء شائع.

إملي: لم أتصور زوجي رجلاً فظاً لهذا الحد.

روبرت: ما أعني هو بما أن هناك أطفالاً –

فليب: وهذا ما أقصده أنا أيضاً.

إملي: ألا يمكن أن أؤتمن على ترك مالي لأبنائي!؟ وهل سبق أن قصرت في حقهم؟

فليب: (مصدقاً إياها) أبداً، إملي، أبداً، إنك أم أكثر إخلاصاً – وإن قصرت فقد دللتهم.

إملي: إذاً ما هي حجتك؟

فليب: (بأقل صدق) لأعفيك الإزعاج عندما أموت.

إملي: ليس إزعاجاً أن أسهر على مالي.

فليب: (مفتخراً) على أي إنه مالي.

إملي: كنت أعرف أن هذا ما كنت تفكر به.

فليب: (بمهابة) إنه قدر ضخم جداً.

إملي: وهل تخشى أن أتزوج ثانية؟

فليب: (بحدة) تتحدثين كما لو تتوقعين أن أموت الأسبوع المقبل!

إملي: أوف! تباً!

[فليب لا يستطيع أن يبقى هادئاً]

فليب: إنه مالي. إذا كنت تنوي استثماره بشكل سيئ فتبذره... أقول لك، دفايزز، لا يمكن أن أرقد هادئاً في قبري إن أنا تصورت مالي قد ضاع في استثمارات طائشة.

إملي: (ببرود) إنك تفكر بنفسك، فليب، بدل أن تفكر بالأطفال.

فليب: أبداً.

روبرت: (بسرعة) كيف حال الطفلين؟

إملي: في أحسن حال وإن قلتها أنا. هاري في جامعة إتون وهي أرقى جامعة في البلد كما تعلم.

روبرت: أتمنى أنه متوفق.

فليب: (يقهقه) توصلنا برسائل جد سارة منه. يوم السبت الفارط فوجئ وهو يدخن سجائر مع أحد أبناء اللوردات (بفخر مقبول) وكانا يتقيآن.

روبرت: وكيف حال الآنسة كويندلين؟ لا شك أنها كبرت الآن.

[الوالدان يتبادلان نظرات دالة]

إملي: هل نخبره؟

فليب: سر بيننا وبينك، دفايزز.

روبرت: هل أهنئها؟

إملي: بدون ذكر أسماء، فليب.

فليب: كلا، بدون أسماء – لكنها لم تحمل لقباً عادياً مثل السيدة – لا سيدي.

روبرت: هنيئاً للآنسة كويندلين. (بمرح ملائم) والآن أعرف لماذا تريدان وصية جديدة.

فليب: نعم، وهذه هي حجتي الأساسية، إملي.

إملي: لكن لا شيء من فوائدك بالنسبة لي، فليب.

فليب: (يتملص) سنناقش ذلك بعد قليل.

روبرت: هل تحتفظ بنفس الورثة؟

فليب: حسناً، نبدأ بالخمسمائة جنيه للمستشفيات.

إملي: نعم، هل ذلك ضروري نظراً لكثرة الطلبات؟

فليب: (يصبح صلباً) سأجعلها ألف جنيه.

إملي: فليب!

فليب: لقد اتخذت القرار. أريد أن أكون سخياً مع المستشفيات.

روبرت: (يمر بسرعة إلى المادة الموالية) وهناك خمسون جنيهاً في السنة لكل من ابنتي العم.

فليب: أظن أننا سنحتفظ بذلك كما هو، ما رأيك إملي؟

إملي: في البداية لم تكن إلا هبة من مائة جنيه لكل واحدة منهما.

فليب: كنت فقيراً آنذاك.

إملي: هل يعقل أن تغدق عليهما أموالاً طائلة؟ لن تعرفا ما تفعلان به.

فليب: إنهما عجوزان.

إملي: لكنهما صلبتان. خمسة وسبعون جنيهاً في السنة تكفيهما معاً.

فليب: تكفيهما لو كانتا تعيشان معاً لكن، كما تعلمين، لا تسكنان معاً وتمقتان بعضهما الأخرى مثل قط وكلب.

إملي: شيء سيئ بين الأقارب. يمكن أن نترك لهما هذا القدر شريطة أن تعيشا معاً. ذلك عمل خيري.

فليب: شيء من ذلك القبيل.

روبرت: المسألة الأساسية هي هل السيدة روس –

إملي: أوه، أظن أننا انتهينا من هذا الموضوع.

فليب: (يتنهد) يجب أن أتنازل لها، سيدي.

روبرت: جيد. أعتقد أن والدي يريد صياغة الوصية لكنه ذهب إلى الريف هذا اليوم.

إملي: (ببرود لأنها ربحت نقطة) أتمنى أنه في صحة وعافية.

روبرت: على أحسن مايرام. ذهب ليلعب الغولف.

فليب: (يعبس) الغولف! ليس لدي وقت للهو. (باحتراس) لكن يجب أن يكتب وصيتي. لا أريد أن أحرمه من ذلك.

روبرت: سيكون فخوراً بتجديد الوصية.

فليب: (برضى تام) آه! كم هم كثيرون الذين يودون التجسس عليه وهو يكتب وصيتي. أتساءل كم سأخلف بعدي. أما الآن على أن أنصرف.

إملي: هل أوصلك إلى أي مكان؟ لقد أتيت بالعربة.

فليب: نعم، خذيني إلى النادي. (تلبس السيدة روس معطفها) يوم سعيد، دفايزز. ليس لدي وقت لزيارتكم مرة أخرى، إذاً قل لوالدك أن يأتي عندي.

روبرت: (باحترام) كما يحلو لك. (يقرع الجرس) سيسعده ذلك. أتذكر ما قال لي عندما زرتنا أول مرة؟

فليب: (يقهقه) تلك كانت قضية تافهة.

روبرت: آنذاك قال لي كنتما تعيشان قصة رومانسية.

فليب: كان على حق، أليس كذلك إملي؟ – رغم أنه لم يكن يدرك معنى رومانسية.

[ينصرفان بسعادة وبقي روبرت يفكر]

[يستدل الستار من جديد. ثم يرفع مباشرة كما تبين الصورة فيظهر نفس المكتب في عهد الملك جورج. صباح ضبابي ونار موقدة في المدفأة. السيد دفايزز الأب يصل إلى العمل اليومي كما كان يفعل منذ نصف قرن. لكن لا حق له أن يتواجد هنا الآن. منذ سنة أو سنتين أرغم على التقاعد حيث أصبح وهنا. كما اتفق على أن لا يغادر البيت وحيداً. أما اليوم فقد تسلل وقادته قدماه إلى المكتب القديم يشعر بالارتياح. كان يبدو بديناً عندما رأيناه أول مرة أما الآن فقد أصبح نحيفاً وخفيفاً مثل صبي... يصل إلى المكتب وهو يحس كأنها الأيام القديمة. يراقبه كاتب من الباب بقلق]

كريد: (لا يدري ما سيفعله) السيد دفايزز لم يصل بعد، سيدي.

السيد دفايزز: (يفكر) نعم لقد وصلت. أم أنك تقصد السيد روبرت.

كريد: نعم سيدي.

السيد دفايزز: (متسائلاً) دائماً متأخر. كيف أجعل ذلك الطفل مستقراً؟

(برفق) حسناً، الأطفال يظلون أطفالاً، أليس كذلك سرتيز؟

كريد: (يتمنى لو يصل السيد روبرت) اسمي كريد، سيدي.

السيد دفايزز: (بحدة) كريد؟ لا أعرفك، أين سرتيز؟

كريد: لا يوجد أحد بهذا الاسم في المكتب، سيدي.

السيد دفايزز: (يشعر بالحرج) لا؟ آه، أتذكر الآن. مسكين سرتيز! (لكنه لا يستطيع التفكير بالمشاكل) أخبره أني أريد رؤيته عندما يصل. (يغير معطفه كعادته القديمة ويرتدي معطف العمل).

كريد: ذلك معطف السيد دفا – السيد روبرت، سيدي.

السيد دفايزز: لا ينبغي أن يعلقه هناك. إنه مسماري.

كريد: منذ سنوات وهو يعلقه هناك، سيدي.

السيد دفايزز: أبداً، إنه مسماري. لماذا سمح له سرتيز بذلك؟ ساعدني ألبس معطف العمل، يا ولد.

[يساعده كريد في لباس المعطف الذي
خلعه ويشعر العجوز بالارتياح]

كريد: (يلاحظه يتناول الرسائل) لا أظن أن السيد دفايزز يحب أن يفتح أحد رسائله، سيدي.

السيد دفايزز: (غاضباً) ماذا تقول؟ هيا اذهب يا ولد. ابعث لي سرتيز.

[يشعر كريد بالارتياح عندما يصل روبرت ويأخذ بزمام الأمور. يشير للكاتب بأن ينصرف. سلوك روبرت يوحي بشباب أكثر مما رأيناه عليه آخر مرة غير أن شعره تحول إلى اللون الرمادي، يعامل والده بلطف]

روبرت: أنت هنا، أبي.

السيد دفايزز: (يمعن النظر فيه) نعم، أنت روبرت. (يندهش قليلاً) أصبحت رجلاً عجوزاً، يا روبرت.

روبرت: (دون أن يعبس) إني أكبر، أبي. لماذا تركوك تأتي إلى هنا؟ لم تزر هذا المكان منذ سنوات.

السيد دفايزز: (حائر) سنوات؟ جئت إلى هنا كالعادة، روبرت، دون أن أفكر.

روبرت: أجل، أجل. سأجد من يرافقك إلى البيت.

السيد دفايزز: (يشعر بالهوان) اتركني هنا، روبرت. أود أن أبقى هنا. سوف لن أزعجك. أحب رائحة المكتب، روبرت.

روبرت: بالتأكيد يمكنك أن تبقى هنا. تعال قرب المدفأة. (يجلس

والده في أريكة قرب المدفأة) اجلس هنا، يمكنك أن تنام قليلاً قرب المدفأة.

السيد دفايزز: أنام قرب المدفأة، وهل هذا ما أصلح له الآن؟ في الماضي – لكن الآن ابني يعلق معطفه هناك. (في هذه اللحظة يرفع عينيه متوجساً) روبرت، قل لي شيئاً همساً: هل مات سرتيز؟

روبرت: (لقد نسي الاسم) سرتيز؟

السيد دفايزز: أعني كاتبي.

روبرت: أوه، لقد مات منذ ثلاثين سنة، أبي.

السيد دفايزز: كل هذه السنوات! يبدو مثل البارحة.

روبرت: كل ما يبدو لك واضحاً الآن هي تلك الأيام الماضية.

السيد دفايزز: (بخنوع) صحيح؟

[يفتح روبرت رسائله ووالده ينام. يدخل كريد]

كريد: السيد فليب روس.

[السير فليب روس العظيم يدخل. يبلغ من العمر ستين سنة الآن. لايزال جسمه قوياً لكن يبدو رجلاً شارداً. يرتدي لباس الحداد، ومع ذلك يبدو مرفوع الرأس ومعتزاً بنفسه. ينبغي أن نفهم أنه

لا يريد إثارة الشفقة، وأي ممثل يقوم بدوره ويحاول إثارة الشفقة قد يفسد تأثير المسرحية]

روبرت: (يقف على التو لاستقبال هذا الزبون) مرحباً، السير فليب.

فليب: (برأس مرفوعة) ها أنذا.

روبرت: (على استعداد) كيف حالك؟

فليب: أنا بخير – رائع. (متحدياً بمرح) أتيت من أجل المهمة القديمة.

روبرت: لكتابة وصية أخرى؟

فليب: أنت على صواب – المرة الأولى. (يلاحظ شخصاً بجانب المدفأة).

روبرت: نعم إنه والدي، ينام. لم يكن عليه أن يكون هنا إطلاقاً. ينسى الأشياء، لعله السن.

فليب: (مكفهراً) ينسى الأشياء، ليس هذا مشكلاً.

روبرت: (يتصرف بلهجة رسمية) أود، سير فليب، أن أتقدم إليك بتعازي الصادقة. في خضم الحياة نحن – كم هذا صحيح، لقد حضرت الجنازة.

فليب: رأيتك.

روبرت: سيدة جديرة بالتقدير. كنت أقدرها كثيراً.

فليب: (بشبه تلذذ) هل تذكر عندما كنا نزورك من أجل الوصية، كانت – كنا دائماً نفترض أنني سأكون أول من يفارق الحياة.

روبرت: (بصدق) هذه أمور لا يعلمها إلا الله.

فليب: (واثق) أشياء كثيرة تغيب عنا. لم نكن في حاجة أن نشغل بالنا بالوصية لو – لا بأس إلى العمل الآن.

(بقسوة) أنا لم أستسلم بعد.

روبرت: ينبغي أن ننحني –

فليب: هل من اللازم؟ وهل أنا أنحني؟

روبرت: (مرتبك) واجهت قدرها بشجاعة كبيرة – نعم، أنا متأكد أن الليدي روس –

فليب: (تتملكه دعابة خبيثة) لم تكن كذلك.

روبرت: شرف حصلت عليه بطريقة فجائية – أشعر أنها كانت تود أن نذكرها بصفتها ليدي روس. وسأذكرها دائماً كليدي بلباس أنيق، كانت –

فليب: (بقسوة) كفى، لا أتصورها هكذا. في وقت قبل ذلك – لم يكن لباسها أنيقاً – (يتعثر في ذكرياته) لم تكن الأمور

على مايرام، لا أدري كيف. إنه عالم خبيث. لم آتي إلى هنا لأتحدث عن ذلك. لنباشر العمل.

روبرت: (يتجنب موضوع الجنازة ويتنفس الصعداء) نعم، نعم، ومع ذلك فللحياة ما يعوضها. لديك ابن –

فليب: (بحدة) كلا، ليس لدي ابن. (يفاجئ المحامي) انتهى.

روبرت: إذا كان متهوراً –

فليب: متهوراً! (يسترجع بعض كرامته) سيدي، صفة متهور وهي كلمة جميلة لا تكفي لنعت ابني.

روبرت: وهل تجاوز ذلك الحد؟

فليب: إنه شخص حقير، لا قيمة له.

روبرت: يؤلمني جداً أن أسمع ذلك.

فليب: ويؤلمني أنا أكثر عندما أصرح به. (يطبق قبضتيه) لكنني طردته على متن الباخرة. كان لابد للقانون أن يغض الطرف عن ذلك وإلا ما كنت لأفعل ما فعلت. ولم لا تقول إني دللته وها أنا أؤدي الثمن؟ هذا ما يقوله الجميع خلف ظهري. ولم لا تسألني عن ابنتي؟ وهكذا ستزيد الطين بلة.

روبرت: لا تقل هذا، سير فليب. أتعاطف –

فليب: سائق مأجور، هذه مهنته. الرجل الذي كان يقود سيارتها.

روبرت: لقد كنت منشغلاً جداً –

فليب: لا أريد شفقة أحد. لقد تخلصت منهما معاً، وإذا كنت تظن أني محطم فأنت مخطئ. سأريهما: هل معك الوثائق؟ إذاً، سجل وصيتي الأخيرة. كل شيء في ذهني. سأريهما.

روبرت: ألا ترى أنه من الأفضل أن تنتظر إلى أن تهدأ الأمور –

روبرت: أرجوك سجل الآن، أو تريدني أن أتجه إلى محام آخر؟

روبرت: سأفعل إذا كان ضرورياً.

فليب: إذاً سجل. (يبلل شفتيه) أنا الموقع أسفله، فليب روس، القاطن برقم 77، شارع باث، وبموجب هذه الوثيقة ألغي جميع الوصايا السابقة والتصريحات المتعلقة بتدبير ممتلكاتي، وأترك كل ما أملك بعد وفاتي –

روبرت: نعم؟

فليب: أتركه – أتركه – (انتهت اللعبة) يا إلهي، دفايزز، لا أعرف ما سأفعله بمالي.

روبرت: حقيقة – أعتقد –

فليب: (متشككاً) ألا تستطيع اقتراح شيء؟

روبرت: هل توفيت ابنتا عمك؟

فليب: منذ سنوات.

روبرت: (يرتبك) في حالة هذا القدر الكبير من المال –

فليب: (يترك كل ما ادخره من ذهب يتسلل من بين أصابعه) المال الذي ربحته بدمي، يا إلهي (يكشر عن أسنانه). هل يريد ذلك العجوز أن يلعب به؟ إذا حملته لك في أكياس هل تتفضل برميه من تلك النافذة؟

روبرت: سير فليب!

فليب: (يخرج ورقة من جيبه) خذ هذه. مكتوب عليها أسماء وعناوين ستة رجال كنت أتقاتل معهم من أجل الذهب وهزمتهم. أكتب وصية أترك لهم هذا المال يتقاسمونه فيما بينهم، مع كراهيتي الصادقة لهم وأحملها إلى البيت لأوقعها.

روبرت: (مشمئزاً) لكن لا يمكنني –

فليب: إما أن تقوم بهذا العمل، وإما يقوم به أحد آخر. هل ستفعل ذلك؟

روبرت: حسناً.

فليب: إذاً اتفقنا. (ينهض وهو يضحك. ينظر إلى السيد دفايزز بسخرية) إذاً لم تكن حاضراً عند كتابة آخر وصية أيها النائم بجانب المدفأة.

[يفاجآن عندما تململ العجوز]

السيد دفايزز: ماذا تقول عن الوصية؟

روبرت: أنت مستيقظ يا أبي؟

السيد دفايزز: (يفتح عينيه فيرى فليب) لا أعرفك، سيدي.

روبرت: أجل، أجل، أبي، تذكر السيد روس. لقد أصبح سير فليب الآن.

السيد دفايزز: (بمجاملة) السير فليب؟ أتمنى لك السعادة، سيدي. لكن لا أعرفك.

روبرت: (مشجعاً) روس، أبي.

السيد دفايزز: كنت أعرف شخصاً يدعى روس منذ زمان.

روبرت: هذا هو نفسه.

السيد دفايزز: (منزعج) كلا، كلا. كان شاباً مرحاً وزوجته جميلة. جاءا ليكتبا وصية. (يقهقه)... لم يملكا إلا قليلاً من المال. لقد أحببتهما وكانا زوجين سعيدين.

روبرت: (يعتذر) الماضي بالنسبة إليه أصبح أكثر وضوحاً من الحاضر في هذه الأيام. أبي، هذا يكفي.

فليب: (بقسوة) دعه يتحدث.

السيد دفايزز: مسكينان. أعني كل شيء انتهى حزيناً.

فليب: (بلطف) نعم أعرف. لماذا انتهت الأمور هكذا؟ أتساءل ولا أستطيع أن أجد البداية.

السيد دفايزز: وهذا هو الجزء المحزن في القضية. ليست هناك بداية، بل كانت دائماً موجودة. لقد أخبرني بذلك.

روبرت: إنه يفكر بشيء آخر لا أدري ما هو.

فليب: هدوء ما هذا الشيء الذي كان دائماً موجوداً؟

السيد دفايزز: شيء ما كان دائماً بداخلهما – بقعة أصغر من رأس إبرة، لكنها كانت تنتظر لتنتشر وتحطمهما مع مر الزمن.

روبرت: لا أفهم ما يفكر به.

فليب: إنه يعرف. وهل كان بوسعهما أن يقوما بشيء لتفاديه، سيدي.

السيد دفايزز: نعم، لو كانا على حذر. لكن لم يكن لهما علم بذلك، ولهذا لم يكونا على حذر. مسكينان!

فليب: مسكينان.

السيد دفايزز: هذا الشيء يسمى ... . وهي تصيب كل واحد منا تقريباً إذا لم نحتط. (يعود فيغوص في أريكته وينساهما).

روبرت: إنه فقط يخرف.

فليب: العجوز يعرف. (ببطء يمزق الورقة التي سلمها إلى روبرت).

روبرت: (بارتياح) يسعدني أن أراك تفعل ذلك.

فليب: بقعة أصغر من رأس إبرة. (تغمره رغبة باطنية، ربما بعد فوات الأوان). ياليتني أستطيع أن أقدم يد العون لبعض الشباب قبل أن تجد تلك البقعة الوقت لتنتشر فتحطمهم كما حطمتني وحطمت ذوي.

روبرت: (مشرقاً) وهذه الثروة الطائلة –

فليب: (ملخصاً حياته) المال لا ينفع، سيدي.

[يغادر، ولا أحد يعرف إلى أين]

* * *

مقالات

- القصة القصيرة
- النقد الإيكولوجي
- علم النفس والأدب

شعر

قصائد من ألبانيا

■■ طفلي والبحر ■■ المشنوقون من فريشي

■■ الصمود ■■ أغنية للفتيات

قصائد/ إيطاليا

■■ شتاء ■■ بساط

■■ وحدي ■■ أخوة

قصائد/ فرنسا

■■ لك أنت يا حبي ■■ عائلية

■■ فطور الصباح ■■ بربرا

قصائد من تترستان

■■ خصال الفلوس المقدام ■■ الحبيبة صاحبة الجمال ■■ الأجيال

■■ الحرب مصممة على اصطيادي ■■ الصداقة

قصص قصيرة

- بخنة الأرنب
- سيجار الرواية الوردية
- مجد أبي
- حبيسة جلدي
- إنها حقاً امرأة جميلة
- الانتقام

مسرحية

■ الوصيــــــــــــــــــة

مسرحية من فصل واحد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

■ **مسرحية :**

المترجمون

محمد قصيبات

معين رومية

سمير حمارنة

عبداللطيف الأرناؤوط

رضوان السائحي

صالح الدمس

خالد بن محمد الصغيّر

محمد صالح بن عمر

مبارك حسني

عبدالله بن محمد

ياسمين محمد مسلم

الجلالي الكدية

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقـالات :**

■ **قصـائد :**

وجدت لِزاماً عليَّ قراءة ما كُتب في **نوافذ** عن أهدافها والمشاكل والمعوقات التي تواجهها منذ صدور العدد الأول في شهر جمادى الأولى 1418هـ الموافق لشهر سبتمبر 1997م.

أصدر النادي الأدبي الثقافي بجدة، **نوافذ** كوسيلة للقارئ للاطلاع على ثقافة وآداب الشعوب التي لا يجيد لغتها أو التي تقل أو تهمل الترجمة منها إلى اللغة العربية، مما يمكنه من التوصل المعرفي مع ثقافاتها وإبداعاتها الأدبية، ويمهد لعملية الحوار مع الآخر.

منذ البداية سعت **نوافذ** أن تكون لغة الترجمة، لغة عربية سهلة (مُيَسَّرة) مستقيمة ورصينة، وسلسة الأسلوب وبعيدة عن العامية. ودعت المترجمين للحرص على ذلك. كما دعت بألاَّ تكون الترجمة حرفية، بل تسعى لنقل روح النص وتستخدم قواعد الترجمة العصرية.

ونوهت **نوافذ** على اختيار المواضيع النظرية والحيوية والحديثة، والتي تحث على النقاش الجاد.

واجهت **نوافذ** ولازالت زيادة حجم المادة المترجمة المرسلة إليها وقلة عدد الصفحات المتاحة للنشر.

حرصت **نوافذ** على إعطاء الأولوية في النشر للنصوص المختارة من لغات أُهملت وقلت الترجمة منها للعربية.

اهتمت **نوافذ** بالنشر في مجال النقد والإبداع الأدبي وأصبحت المقالات النقدية والنظرية، والشعر، والقصص القصيرة والمسرحيات أبواباً ثابتة فيها، وأضافت إليها لاحقاً

الأدبية والثقافية والأعداد السنوية لثقافة أو إبداع أدبي معين أو لمنطقة جغرافية محددة أو للأعمال الكاملة لمبدع.

دعت **نوافذ** المترجمين إلى الاهتمام باختيار الموضوعات والدراسات النظرية بجانب الإبداع.

حرصت **نوافذ** على أن تكون الترجمة من اللغة الأصلية وألا تكون المادة المترجمة قد سبق نشرها في إصدارات أخرى..

حرصت **نوافذ** على التواصل مع قرائها والمترجمين المتعاونين معها والتأكيد على أهمية هذا التواصل لتصبح **نوافذ** وسيلة ومصدراً للمعرفة ومتابعة الجديد والاطلاع على الإبداع الأدبي للشعوب وتساهم في إثراء الساحة الثقافية العربية بما تنشره.

طورت **نوافذ** وسائل الاتصال بها باستخدامها للبريد الإلكتروني.

هيئة التحرير (الجديدة) ستسعى جادة للاستفادة من جميع الإمكانات المتاحة لتستوعب **نوافذ** زيادة المادة المترجمة المرسلة إليها للنشر، كذلك تحث المترجمين على توسيع الدائرة المعرفية للنصوص التي تختارونها للترجمة.

كذلك ستسعى هيئة التحرير للمحافظة على **نوافذ** كرافد ثقافي معرفي يعتمد الترجمة الرصينة لنقل معرفة وثقافة وإبداع الشعوب من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية.

سامي أحمد المرزوقي

الرومانتيكية الأوروبية الغربية: التعريف والمجال

هنري ريماك

ترجمة
فؤاد عبدالمطلب

لا يستطيع دارس الأدب أن يعتمد على توفر مصطلحات أساسية ذات معانٍ محددة ومقبولة على نطاق شامل، مثله في ذلك مثل زملائه في العلوم الأخرى. وينسحب ذلك حتى على المجالات البحثية المحصورة ضمن أدب قومي واحد، فمصطلحات مثل الباروك، والتنوير، والواقعية، والانطباعية، وغيرها، تُفضي إلى تقويمات غاية في التنوع، إن لم نقل متناقضة. وثمة صعوبات إضافية تنشأ عندما يستخدم باحثون بارتياح مصطلحات معينة توصلوا إلى فهمها انطلاقاً من تفسيرهم لتطور أدب قومي ما، دون أن يُؤصلوا

هذه المصطلحات أو يبحثوا لها عن تطبيق ممكن. يضع مثلاً فان تيغيم في كتابه «الرومانتيكية[1] في الأدب الأوروبي»، مصطلح الرومانتيكية على نحو حاد في مواجهة مصطلح الكلاسيكية. قد يكون ذلك التباين بين المصطلحين مقبولاً بالنسبة إلى النزعتين الرومانتيكية والكلاسيكية الفرنسيتين، لكنه ليس كذلك بالنسبة إلى الرومانتيكية والكلاسيكية في الآداب الألمانية والإنكليزية والإيطالية والإسبانية. وكان من المفترض أن يُبدل بيُسر عنوان كتاب مورس بيكهام «نحو نظرية للرومانتيكية» المفعم بالحيوية إلى «نحو نظرية للرومانتيكية الإنكليزية»، لأن القارئ لن يجد فيه شيئاً عن الرومانتيكية خارج إنكلترا[2]. ويمكننا أن نزيد ما شئنا من الأمثلة لهذه الفكرة.

ففي الصفحات التالية، سنقدم مراجعة بعض التعريفات والأسباب التي دعت إلى عدم تعريف الرومانتيكية، ومن ثم نختار ونقارن بين مجموعة من الخصائص التي يُعتقد أنها رومانتيكية في محاولة اكتشاف إمكانية الحديث بصورة شرعية عن الرومانتيكية بوصفها ظاهرة أوروبية، وإلى أي حد تتوفر تلك الإمكانية. ويتوجب النظر إلى النتائج التي نصل إليها على أنها تقريبية بصورة أساسية. وقد وقع اختيارنا على الرومانتيكية لأنها تنطوي على عناصر بالغة الأهمية وخلافية أيضاً أكثر من أي مصطلح آخر معقد التركيب. وبغية الوصول إلى أهدافنا

الحالية، نشير إلى أن دراستنا ليست إلا محاولة لتوضيح بعض المصاعب والقرارات الصعبة التي يواجهها طلاب الأدب المقارن عندما يدرسون التركيبة الأساسية للتسميات الأدبية وأهميتها في أكثر من بلد واحد. ويمكن اتباع الطريقة نفسها في التعامل مع مصطلحات مثل النهضة، والباروك، والكلاسيكية، والواقعية، والرمزية، والتعبيرية، وغيرها.

إن المأزق الأول الذي يواجهنا يكمن في التحديد؛ والتحديد المثالي يعني أن يشتمل تحليلنا على آداب العالم في كل مكان، بيد أن معرفتنا ووقتنا ومجالنا لا تسمح بذلك. لذا سنُقيّد أنفسنا بالآداب الأوروبية الخمسة المهمة: (الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والإسبانية). وللأسباب نفسها علينا التغاضي عن تناول الفنون الأخرى. ومن المقبول للتفكير أن دراسة متكاملة الأبعاد للرومانتيكية الأوروبية – مثل بقية التيارات والحركات الأدبية الأخرى – ستؤدي إلى نتائج لا تضاهى، إذا قبلنا بتبصرات مفيدة مأخوذة من الفنون الجميلة والموسيقى في الفترات المدروسة (إضافة إلى الفلسفة، والسياسة، وعلم الاجتماع، وعلم الاقتصاد، حسب الحالة المناسبة). وفي الحالتين كلتيهما، وبعيداً عن الآداب المطروقة والمجالات المتعلقة بالأدب، شقت الدراسات المقارنة بداية لها بصعوبة بالغة.

ولابد من الوصول إلى قرار آخر: هل ثمة اختلافات بين الرومانتيكية كحركة تاريخية مزعومة، والرومانتيكية كظرف عاطفي متكرر دائماً، وإذا كان هناك اختلاف، فما هو حجمه؟ ويشك بيكهام (ونعتقد على نحوٍ متسرع نوعاً ما) في وجود روابط بينهما؛ في حين أن بالدنسبرجيه يؤكدها. وسواء وُجدت روابط أم لا، فإن كلاً من باريير، وبيير، وفان تيغيم يفضلون الفصل بينهما. ويقترح كلوكهون وبراز تخصيص استخدام المصطلح في الحديث عن الرومانتيكية التاريخية. بينما يقول بابيت، وكروتشه، وغورسون، ولوكاس، ودميوس، وبيير جميعاً إن كليهما واحد. ويبدو أن البحث الأدبي الإيطالي يسعى في هذه الفترة للجمع بين كلا الرأيين؛ غير أن سيسيليانو يرى الرومانتيكية ظاهرة روحية فريدة، بدأت تكشف عن نفسها في كل النشاطات الأدبية والفكرية منذ العام 1700، ولم تزل إلى يومنا هذا. أما ماركازان فيتساءل عمّا إذا كانت النزعة الرمزية الفرنسية المعاصرة ماتزال جزءاً من الحركة الرومانتيكية، أو أنها تمثل مرحلة جديدة من التطور. ويربط ميتز الرومانتيكية الألمانية بوصفها حركة تاريخية بالرومانتيكية الألمانية بوصفها اتجاهاً أبدياً للروح الألمانية[3].

وبينما يكون هناك، بحسب تقديرنا، ودون أي شك، ثمة روابط بين كلا التصنيفين لنزعة «الرومانتيكية»، فإنه يتوجب

علينا، من أجل الوصول إلى أهدافنا، التركيز على الظاهرة التاريخية المزعومة، لذا ستكون أية محاولة لتصنيف «الرومانتيكية» بوصفها حركة معقدة فاشلة من حيث الأساس[4].

ويؤكد رهط كبير ومحترم من النقاد[5] أن الحركة الرومانتيكية لا يمكن حصرها في صيغة واحدة على الإطلاق. ويقولون إن الفردية والتقلب بوصفهما عنصرين من عناصر الرومانتيكية لا يسمحان بمبدأ محدد على نحوٍ عام. وثمة تعريفات كثيرة للرومانتيكية، وثمة مؤلفون اختيروا كي يمثلوها[6]. على أي حال، فإن التفرعات بين الرومانتيكية في بلد وآخر تحجب التشابهات التي قد توجد بينها. وهناك للتأكيد كتّاب وملامح رومانتيكية، كما يمكن أن يكون هناك فترة رومانتيكية، وربما كان هناك رومانتيكيات، ولكنه لا يوجد رومانتيكية واحدة. إن هؤلاء النقاد ميالون لتذكيرنا بأن الكتّاب الرومانتيكيين أنفسهم قلما استخدموا هذا المصطلح المثير للجدل، وشككوا كثيراً في نفعه. إن تأثير الموقف المشكك الذي اتخذه هؤلاء الباحثون يمكن قياسه من خلال ازدياد التخلي عن مصطلح «المدرسة الرومانتيكية» لصالح مصطلحات أقل تحديداً مثل (الحركة، التيار، المزاج أو حتى جماعة صداقة). لكن تحدّى هؤلاء «الاسمانيين»[*] ملاحظون واضحون وحاذقون مثل براز،

وويلك، وبيكهام، الذين أكدوا أن مهمة تعريف الرومانتيكية بوصفها حركة عالمية أمر ليس ببعيد المنال. وطرح ويلك وبيكهام فعلياً بعض الحلول والتعريفات المحددة. وسنذكر هنا باختصار بعض الآراء الشكوكية إضافة إلى الآراء التوكيدية.

ولعل مؤرخ الفكر البارز آرثر لفجوي هو الأكثر تشدداً في المعسكر «السلبي» وتقول أطروحته إنه علينا أن نفكر برومانتيكيات لا برومانتيكية واحدة. وقد ظهرت هذه الفكر في مقالة ظهرت في «مجلة رابطة اللغة الحديثة» عام 1924 (وأعيد طبعها في كتاب «مقالات في تاريخ الأفكار»، 1948)، وقد وُسّعت وعُدّلت في الفصول الأخيرة من كتاب «سلسلة الوجود العظيمة» (1936)، وفي مقالة له أيضاً صدرت عام 1941 في مجلة «تاريخ الأفكار»(7). ويجب أن نتذكر أن موقف لفجوي السلبي تجاه نمط واحد من الرومانتيكية كان سائداً في أوروبا الغربية، هو فقط جزء من إثبات مقصود لمبدئه العام أن البحث الأدبي قد وضع تشديداً كبيراً على العناصر المنهجية المتساوية لدى الكتّاب، ومال إلى التجاهل أو التقليل أو الشرح المستمر للتفرعات، والتنافرات، والتناقضات، والصراعات التي تشكل جميعها السمة المميزة للمؤلفين البارزين (لأن الاتساق سمة العقول الأقل إبداعاً)(8).

وقد تولى هنري بيير مهمة إضعاف الوحدة التاريخية

للرومانتيكية الأوروبية العربية وذلك بسحب فرنسا من تحتها. ويعتقد بيير[9] أن الشعراء الفرنسيين الرومانتيكيين الكبار هم بودلير، ورامبو، ولوترمون، الذين ظهرت أعمالهم بعد عقود وحتى نصف قرن من تلك الأعمال التي كتبها مؤلفون كان يُعتقد سابقاً أنهم يمثلون الجيل الرومانتيكي: هوغو، ولامارتين، وفيني، وموسيه. ويقول بيير إنه «إذا كان لدينا إصرار على تحديد مواقع رومانتيكيين فرنسيين أصليين في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، فإنه علينا أن نلجأ إلى أسماء أقل شهرة مثل جيرار دو نيرفال، أو إلى شخصيات مثل بلزاك (الذي يُصنف عادة كاتباً واقعياً) وميتشيله (مؤرخ)، وديلاكروا (رسام)، وبيرلو (مؤلف موسيقي)[10]. إن هذه الرؤية المتناقضة بشكل واضح تبدو أقل من ذلك بكثير عندما ننظر إليها، مثل وضع لفجوي، وموقف بيير، المقوي لهذه الفكرة، بوصفها جزءاً من نظرية أكثر شمولاً. وفي حالة بيير، فإن تهجمه على الرومانتيكية الأوروبية الغربية بوصفها حركة متجانسة بصورة لا بأس بها ينسجم مع اعتقاده العام بأن مفهوم الأجيال الأدبية يجب أن يحل محل مفهوم الحركات والمدارس الأدبية. لذا ليس غريباً أن نجد ويلك الذي ينتصر لمفهوم الرومانتيكية الأوروبية الشاملة، يصبح منافحاً بارزاً عن اعتقاد أن الحركات الأدبية هي أدوات يمكن الاعتماد عليها في دكان النجارة الأدبية. مرة أخرى، نجد وبعد دراسة متفحصة أن الماحاجّات مع أو ضد وجود حركة

رومانتيكية أدبية أوروبية تدعي «الرومانتيكية» هي مجرد مناوشة، أو في أحسن أحوالها، مجرد معركة في حرب شاملة في التاريخ الأدبي.

وتنطبق هذه الملاحظة بالشدة نفسها أو أكثر على فكرة بنيديتو كروتشه، الذي تبدو، روحه تحوم مرفرفة فوق ساحة القتال كقديس راع للفرق «السلبية». لقد هاجم كروتشه فكرة التاريخ الأدبي وممارسته، مدعياً أن التاريخ قد يكون تاريخاً فحسب، وأنه لا ينسجم مع الأدب إلا في جانب صغير جداً. إن الكثير، أو بالفعل معظم ما كُتب تحت اسم التاريخ الأدبي، ينتمي حسب رأيه إلى مجالات أخرى من المعرفة مثل: سيرة الحياة، علم الاجتماع، الإيديولوجيا، الفلسفة، السياسة، الدين، وغيرها. وبالنسبة إلى كروتشه، فإن دراسة الأدب يجب أن تعني تحليل روائع أدبية نادرة ومستقلة لرجال ونساء عظماء نادرين ومستقلين. كما ينبغي أن ينظر إلى كل عمل بوصفه كياناً منفصلاً، أو شيئاً فريداً، دون إحالته إلى ظواهر أو كتّاب آخرين، أو حتى إلى أعمال أخرى كتبها المؤلف نفسه[11]. لقد برهنت جماليات كروتشه من دون شك أنها نفحة جديدة للنقد الأدبي المعاصر؛ وفي الوقت نفسه، لو قُبلت نظرياته بصورة كاملة فإنها تحمل بشدة على مجال التاريخ الأدبي وتضع نهاية لمفهومات معقدة التركيب مثل «الرومانتيكية». وسيحل محلها

عندئذ روائع أدبية لكنها ستكون بمنزلة نقاط على خريطة بيضاء، منفصلة دون روابط حية فيما بينها، وهذا يعني باختصار شديد فوضى أدبية[12].

ويُدرج كاتباً مقالتين عن الرومانتيكية الإنكليزية في ندوة لرابطة اللغة الحديثة عام 1940، هما إليزابيث نيتشي وهوكسي فيرتشايلد، نفسيهما مع الشكوكيين في هذه المسألة. حتى إن الآنسة نيتشي لا تعتقد أن هناك رومانتيكية إنكليزية[13]. أما فيرتشايلد فيؤكد انعزالية الرومانتيكية الإنكليزية، ويضعف حجتها لصالح الرومانتيكية الأوروبية. إن تأكيده للجانب التطوري (أكثر من الجانب الثوري) الرومانتيكية، والتي يربطها، كما فعل فان تيغيم، بأدب القرن الثامن عشر، يشير إلى الاتجاه نفسه؛ إن المؤيدين للحركة الرومانتيكية الأوروبية ملزمين بأن يؤكدوا الإسهامات الأصلية التي قدمها ويلك وبيكهام للرومانتيكية. أبدى فريدريتش مؤخراً ملاحظة أن «استخدام أي عامل [قاسم مشترك عام للرومانتيكية] يتطلب عادة تحريف تفسير جزء كبير من الأدب الرومانتيكي بهدف جعله نتاجاً للقاسم المشترك»[14].

من الواضح أن مؤيدي الرومانتيكية الأوروبية المتطابقة أساساً يتعرضون لضغط أكبر بكثيرمن معارضيهم ليصلوا إلى تعاريف للرومانتيكية؛ والمحاولات للوصول إلى تعريفات كهذه

كثيرة[15]. وبصورة عامة جداً، يبدو أن هناك نمطين أساسيين من التعاريف، مع وجود مساحة انتقالية بينهما.

وفي النوع الأول من التعاريف، تفصل سمة أو اثنتان من السمات المزعومة للرومانتيكية كي تصبح ممثلة للرومانتيكية برمتها. وتخبرنا السيدة دو ستيل أن الرومانتيكية تشير إلى الفروسية، وبالنسبة لهوغو هي النزعة التحررية في الأدب. ويرى هيدج فيها غموضاً وتطلعاً، كما يرى لانسون فيها امتداداً غنائياً للفردية، وينظر إليها لوكاس بوصفها حلماً مسكراً، ويعتبرها إمرواهر عملية أدبية تخيلية. بينما يؤكد كل من كير وجيفري سكوت مبدأ إعجابها بالماضي، وبيكون مبدأ إخلاصها للأصالة، ودوتشين مبدأ اهتمامها بالتركيب، وميلتش مبدأ نزوعها القومي.

وغالباً ما كان يبحث عن تعريف أوضح للرومانتيكية من خلال المقارنة بينها وبين حركات أخرى، وخاصة الكلاسيكية. وحسب (جاسنسكي) الرومانتيكية هي من حيث الأساس ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية، وحسب (بارزون) هي تغيير يتبع حالة ثبات، وبالنسبة إلى غورار هي حافز أكثر منها قيداً، أما (باتر) فيرى أنها غرابة مضافة إلى الجمال، أو إلغاء للتوازن الكلاسيكي عن طريق عملية تكثيف لاعقلانية. ويقول كروتشه بالرغم من تدقيقه الشديد في تعريفات النوع أو الحركة أو الأدب

الرومانتيكي هو دفق عفوي وعنيف للمشاعر التي تنغمس في صور ضبابية غير محددة المعالم، وأنصاف جمل واختصارات مبهمة؛ بينما تصف الكلاسيكية قلوباً هادئة، وخططاً حكيمة، وشخصيات دقيقة، وتوازناً ووضوحاً (وهذه تمثيلات للكلاسيكية مثل العواطف بالنسبة إلى الرومانتيكية)[16]. بينما يؤكد جندولف بصورة مشابهة أن الرومانتيكية ليس فيها «نظرة عالمية» موحدة، وذلك إذا تجاوزنا عدم وجود نظام، وهذه النظرة تمثل «شعوراً عالمياً» وقد نشأ أساساً «كحادث مؤثر» عند قلة من العباقرة، ومع ذلك يخوض في مقارنة التنافس بين ما هو «كلاسيكي» وما هو «رومانتيكي» مع صراع بين عاشقين ذكور وإناث، وبين العنصر المولد والذي يلد، وبين الفن التشكيلي والموسيقى، وبين الليل والنهار، وبين الحلم والنشوة، وبين الشكل والحركة، وبين الجذب والنبذ، وبين أبولو وديوتيزيوس. ويقول آخرون إن الرومانتيكية تجسد الرغبة في الحب، نكران الذات، الفردية، الذاتية، الرمزية، الشيء الدخيل، الغرابة، الغموض، الإيحائية، الحركة، المبالغة، الفرادة، النقص، اللامحدودية، وغيرها؛ كما يقال إن الكلاسيكية تمثل الرغبة بالقوة، ضبط الذات، التنظيم الاجتماعي، الموضوعية، الاستقرار، المحدودية، النموذجية، وغيرها. وتوجد اختلافات في العرض في مقدمة كلام سينتزبري بأن الكلاسيكية تقدم فكرة مباشرة، في أن الرومانتيكية تتركها لمخيلة القارئ، ومن ملاحظة بارير أن

الاندفاع الرومانتيكي للمشاعر والخيال يحمل كلمات معه ويمضي بها طويلاً، بينما تفرض الكلاسيكية مقياساً للكلمات وللعواطف.

وتميل هذه التعاريف المتباينة لأن تكون ذات طابع مأثور وذاتية. فمن جهة أخرى، يحضرنا بوضوح الأولويات التي يفضلها كل من غوته بأن (الكلاسيكي هو العاقل والرومانتيكي هو المجنون) وإيرفنغ بابيت أو فرانك لوكاس اللذين يعكس وصفهما الأكثر حذراً، وصف غوته، أو من جهة ثانية، أ. دبلي،. شليغل الذي يرى أن (الرومانتيكي عضوي ومثير للصور، والكلاسيكي آلي وتشكيلي)، أو ستندال الذي يحسب أن (الرومانتيكية هي الأدب الذي يمتع الناس اليوم، والكلاسيكية هي الأدب الذي كان يمتع آباءهم العظام بالأمس)، أو بريخت الذي يعتقد أن (التباين بين الشعرين الكلاسيكي والرومانتيكي يصل إلى مستوى الفرق بين شعر الأموات وشعر الأحياء)[17].

وقد جرت مؤخراً محاولة لتوضيح معنى الرومانتيكية من خلال مقارنتها بعصر النهضة أو الباروك. إن منح بعض الموازنات البناءة، ليس أكثر مما يقترحه بارير، يبدو أنه يكتسب من خلال تحمل أعباء إضافية لتعريف مصطلحات هي مثيرة للجدل تقريباً مثل الرومانتيكية.

ويحاول نوع من التعريف الانتقالي أن يعكف، قليلاً أو

كثيراً، على دراسة قاسم مشترك واحد واسع بما فيه الكفاية لدعم الادعاء الذي يهيمن على الحركة الكاملة. ويرد في أذهاننا أيضاً وصف فردريتش شليغل للرومانتيكية بكونها «شعراً متقدماً»، وجيرار الذي يطلق عليها تعبير «إعادة تأكيد للحياة»، ويوليه الذي تعني بالنسبة إليه وعياً أكثر ذكاءً تجاه غموض النفس والعالم، وهيرفورد وبرير اللذين يريان فيها تطوراً غير اعتيادي للحساسية التخيلية، أو هانيكس الذي بعد يأسه من التوفيق بين الظواهر المتفاوتة بوضوح للحركة الرومانتيكية يصل أخيراً إلى «مفتاحها»؛ ألا وهو الكثافة.

ويظهر أحياناً هذا القاسم المشترك العام كاندماج أو استقطاب بين قوتين. وفي أثناء حديثه عن الشعراء الرومانتيكيين الإنكليز، يقول بورا (وهو واحد من النقاد الكثيرين الذين يثابرون في إصرارهم على أن الرومانتيكية هي محاولة مذهلة لاكتشاف عالم لها من خلال بروز تعاريف أخرى). إن الحركة الرومانتيكية هي محاولة مذهلة لاكتشاف عالم الروح عبر جهود خاصة بالروح المنعزلة؛ ويشير فيرتشايلد، آخذاً الرومانتيكية الإنكليزية بعين الاعتبار، إلى النظرة الوهمية للعالم والحياة والإنسانية، التي تحدث نتيجة لالتحام تخييلي بين المحدود واللامحدود. ويؤكد ليجوس وكازاميان التفاعل الرومانتيكي بالفصل بين الحلم والواقع، في الماضي والحاضر، والبعيد والقريب.

نحن الآن تماماً على وشك الوصول إلى نوع جديد من التعارف الذي يحاول بصدق أن يكون شاملاً وأن يرقى إلى ما يعتبره الحد الأدنى المتعذر إنقاصه والمكون من ثلاث سمات رومانتيكية تقريباً، والتي يمكن اعتبارها بصورة أساسية متغايرة الخواص أو متعايشة (حسب لفجوي)[18]، أو النظر إليها بوصفها خطوات متتالية على السلّم الرومانتيكي (بيكهام)، ويمكن ترتيب بعضها كما يلي:

فيرتشايلد: 1 – الطبيعة[19]. 2 – القروسطية. 3 – الفلسفة المتسامية.

غندولف: (مفسراً فريدريتش شليغل وشلاير ماخر).

1 – اللامحدودية. 2 – الفردية. 3 – المصاحبة.

كارليل: 1 – الحركية. 2 – العقل الباطن.

لفجوي: 1 – العضوانية. 2 – الحركية. 3 – التنوعية.

ويلك[20]:

1 – المخيلة الإبداعية (النظرة إلى الشعر بوصفه معرفة للواقع العميق).

2 – الطبيعة العضوية (النظرة إلى العالم).

3 – الرمز والأسطورة (بوصفهما عاملين محددين أوليين للأسلوب الشعري).

بيكهام:

1 – العضوية الحركية (ردة فعل على النزعة الآلية الثابتة للقرن الثامن عشر – «الساعة»).

2 – الرومانتيكية السلبية (رفض النزعة الآلية الثابتة لكل ماعدا – أو ليس قبل – الاعتراف بوجود كون عضوي حركي).

3 – الرومانتيكية الإيجابية (القبول بكون عضوي حركي – «الشجرة»).

ومازال بين هذه العبارات البالغة الكثافة اختلافات في شموليتها. ويبدو تعريف فيرتشايلد أنه يحتوي على عناصر أكثر تخصيصاً وتحديداً (القروسطية، وفلسفة التسامي، وربما هذا بسبب انشغاله بإنكلترا والنزعات الشخصية. فمن ناحية أخرى، يحاول بيكهام أن يُقحم تفسيرات أرليل، لفجوي، وويلك في صيغة عامة وشاملة بشكل كبير – أي لتصبح تعريفاً ينهي جميع التعاريف. ولكن يجب أن نبقى في أذهاننا أن عملية التصفية الكبيرة هذه يمكن أن تكون ذات طبيعة لغوية، على الأقل بشكل جزئي، لأن تعبير «العضوية الحركية» مثلاً لا يعني الكثير إلى أن

يوضحه بيكهام على أنه «التغيير، عدم الكمال، النماء، التنوع، المخيلة المبدعة، واللاوعي.

وعلى الرغم من التفاؤل الجامح الذي يبديه بيكهام في أنه ربما كان بإمكانه العناية بزواج فعال لجزئيات متمردة، فإن التكهن باتحاد دائم هو أمر غير محبب[21]. إنه أكثر من مرجح أن نواجه معضلة دائمة بخصوص وضع التعاريف؛ فهي إما أن تكون ضيقة جداً أو عامة جداً؛ وستهاجم التعاريف العامة بأنه ينقصها الدقة وهي مشحونة بالذاتية على نحو مفرط، ولكنها مطاطة فهي لم تعد معبرة بصورة جيدة. لذا ستلاحقها تحفظات، واستثناءات، وتحديد مواصفات. وسيغدو التعريف الناتج معقداً جداً ومرهقاً ويتطلب إيضاحات أكبر وستبرز التعميمات. إن التعريفات معرضة لعملية مستمرة من التضخم والانكماش، ومن التوسع والتقلص. وبإمكاننا أن نضيف أن مثل هذه الصراعات في الحروب هي ليست حتمية فحسب بل صحية في مجال التاريخ الأدبي.

على كل حال، إن الانضمام لمعركة التعاريف الرئيسة ليس بالضرورة الطريقة الوحيدة للوصول إلى حل للمشكلة التي نواجهها. في الحقيقة، إنه لمن الصعب أن لا نصبح مشككين حول أصل هذه المفاتيح من أجل الوصول إلى الرومانتيكية. ولدينا شعور بأنهم جاؤوا بالطريقة التالية: إن الباحث الذي نحن

بصدده، في قراءة عدة أعمال أو مؤلفين رومانتيكيين، يطور شعوراً حدسياً بأن التعاريف الماضية ليست مرضية وينقضّ على عنصر أو اثنين أو ثلاثة، أو مجموعة من العناصر، التي حسب رأيه، أُغفلت أو لم تُقوّم بصورة مناسبة؛ ويمضي في دراسة الأدب الرومانتيكي (الذي نثق به) في أكثر من بلد آملاً بالطبع «اكتشاف» أن شعوره الحدسي مُسوّغ، وأن العناصر التي يبحث عنها هي حقاً «هناك»، وأن نظريته «صحيحة». وسوف يجد الدارس الذي يفصل نفسه تماماً والباحث الذي يشغل نفسه أيضاً في مثل هذه المغامرة أنه من الصعب أن يقاوم هذا الإغراء – والذي قد لا يكون واعياً له أو شبه واعٍ له – في «تعديل» أو تقليل من شأن بيّنة تشير إلى اتجاه معاكس للطريقة التي يحتضنها. ويستمر الانطباع بأن البيّنة لم تأتِ أولاً والنتيجة ثانياً، لكن البيّنة اختيرت لدعم النتائج[22]. وهذا الإغراء الذكي فعال على نحو خاص في المناقشات الدائرة حول الرومانتيكية، وهو موضوع قادر على جذب الباحثين إليه عاطفياً وذهنياً، وكل ما هو أكثر من ذلك، كما رأينا، أن النظرات حول الرومانتيكية مناسبة لتكون مرتكزات حتى لأنظمة جدالية أوسع[23].

وثمة منهج آخر محتمل كثيراً لتجنب هذه المآزق (إلى الحد الذي يمكن تجاوزها إنسانياً) يعرض نفسه أمام دارس

الأدب المقارن، وهو منهج ممل أكثر، ولكن ربما يمكن الاعتماد عليه على المدى البعيد. عندما نفصل أية مفهومات مسبقة وثابتة حول وحدة أو انعدام وجود وحدة للرومانتيكية الأوروبية العربية، فإننا يجب أن نعمل على وضع قائمة لمزايا الرومانتيكية المزعومة، وأن نحاول التحقق من كل واحدة على حدة، ومما إذا كانت موجودة وإلى أي حد في خمسة آداب رئيسة في أوروبا الغربية. فمن النتائج المدونة يمكن الوصول إلى استنتاجات بخصوص السمة القومية أو العالمية للرومانتيكية. وهذا هو تحديداً الإجراء الذي تبناه الباحثون الذين كتبوا حول الرومانتيكية بوصفها ظاهرة متخطية للقومية وكانوا واعين للأولوية الحدسية لجهودهم[24].

لقد حاولنا أن نرسم جدولاً كهذا، مع فهم واضح بأنه لا يمكن أن يكون أكثر من نموذج أولي، وتوضيح لمنهج عمل. إن تغطية أصيلة تماماً لهذه المشكلة الكبيرة لابد أن تكون مشروعاً تعاونياً. مرة أخرى، تبدو عملية تنسيق التعاريف مرتجلة، بوصفها إجراءً آلياً إلى حد بعيد وبالتأكيد غير رومانتيكي في تطبيقه على الرومانتيكية. غير أن ظهور موضوعية كاملة هو أمر مضلل. إن عملية اختيار المواد ذاتها في الجدول يجب أن تكون، في التحليل النهائي، ذاتية، وكل مدخل بمفرده تحت اسم بلد هو تعميم ولذلك هو خاضع للشك والنقاش[24]. وهذا أمر لا يمكن تجنبه ولا يستدعي الاعتذار.

وعلى الكلمات الرئيسة أن تكون شاملة بما فيه الكفاية كي تكون ذات دلالة لأكثر من بلد واحد، لكن مميزة أيضاً بشكل واف كي تقنعنا بأن مدى حدوث المزاج أو الموقف الذي تغطيه يمكن قياسه فعلياً في كل بلد. وليس هناك أي ادعاء بأن هذه التعابير الرئيسة لها قيمة نوعية متساوية؛ وليس ثمة اتفاق ولن يكون على نتيجة كهذه أبداً. ويمكن أن نأمل فقط في أن يكون التوازن الأخير مشذباً جداً بحيث تُحذف خلافات حتمية حول الرجحان النسبي لكل مادة بوصفه عاملاً مقرراً. وليس هناك شيئاً مقدساً بشأن الترتيب، ولكن واحداً مختلفاً لا يمكن أن يغير النتيجة النهائية كثيراً.

ويبدو أنه من المفضل أن نكون محافظين وأن نتخلص من النظر إلى ما قبل الرومانتيكية (مع استثناءات قليلة) في جدول «العناصر» وذلك من أجل الوصول إلى نتائج موثوقة أكثر. وفي جدول التأثير حاولنا أن نكون متسامحين، وأن نضمن ليس فقط تأثيرات ما قبل الرومانتيكية في الأجيال الرومانتيكية، ولكن أيضاً بعض «شبه» أو «ما بعد الرومانتيكيين» مثل لاندور وإليزابيث باريت براوننغ.

ومن أجل الوصول إلى قرار توكيدي حول وجود ملمح رومانتيكي في الأدب الأوروبي الغربي، ينبغي تحديد وجوده في ثلاثة من الآداب المدروسة الخمسة على الأقل. ولقد كان لألمانيا

وفرنسا وإنكلترا وزن أكبر نوعاً ما مقارنة بإيطاليا وإسبانيا. ومن أجل الإجابة على السؤال «بنعم» فيما إذا كانت سمة رومانتيكية موجودة في أدب معين، ليس من المطلوب لها أن تكون ذات كثافة كبيرة أو غالبة في هذا الأدب ضمن الفترة المحددة؛ وما هو مهم مجرد ازدياد أو تغيير كبير بالمقارنة مع فترات سابقة. وحقيقة أن يظهر ملمح ما في بلدين أو أكثر خلال فترات تاريخية حددناها، لا يعني هذا بالطبع أن المفاهيم المعنية متطابقة مع كل بلد من البلدان المدروسة، «فالقروسطية» مثلاً لم تكن تعني الشيء نفسه لهوغو كما عنت لنوفاليس. ومع ذلك فهناك حد أدنى من أساس لملامح قروسطية مشتركة بين الاثنين وهي مهمة.. كذلك لا نُسلّم بأن لها في مثل هذه الحالات تأثير فعال. وعلى أي حال، فإنه لا يبدو لنا أن عبء الإثبات، في حالات الحدود الفاصلة، يقع على أولئك الذين ينكرون وجود رابطة سببية عامة؛ وخلال الفترة الرومانتيكية، كانت العزلة أقل ألفة بين القرابة[26].

ومع أن مسألة ما إذا كانت هذه العوامل المشتركة ناتجة عن تأثير مباشر، أو بيئة مشابهة، أو مصادفة قد تؤدي إلى بروز استكشافات ممتعة، فهذه ليست ذات أهمية أولية للمناقشة. والحقيقة أنه ضمن الفترة نفسها تقريباً، تتمكن بعض الاتجاهات المعينة، أو باستخدام عبارة ويلك «مجموعات من المعايير»،

مختلفة عن سابقاتها ولاحقاتها، إما في ذاتها أو في تطوراتها، وانضمام بعضها لبعض، وتوكيداتها، من تأكيد نفسها في عدة بلدان، كما تشير إلى وجود ظرف أدبي يتخطى القومية بغض النظر عن الأسباب المتضمنة. وربما يحتاج الأمر إلى القول بأن تصنيف كتاب، أو أعمال، أو اتجاهات معينة بوصفها رومانتيكية، أو غياب توصيفات كهذه، من قبل كتاب معاصرين للرومانتيكية، أو ملاحظين لاحقين، لا يمكن أن تكون محددات أولية في استنتاجاتنا حول وجود أو عدم وجود اتجاهات رومانتيكية في البلدان المعنية.

لو افترضنا أن بعض القرارات في جدول «العناصر» يمكن أن تظهر قريبة من وضع مريح لملاحظين آخرين وقد تكون عرضة للإلغاء، فمازال الدليل المؤشر إلى وجود نسق من الأفكار في أوروبا الغربية واسع الانتشار ومتميز ومتزامن على نحو لا بأس به، ومواقف، ومعتقدات مرتبطة بمفهوم «الرومانتيكية» غامراً. ونعتقد أن توسيع البحث ليشمل إسكندنافيا والبلدان السلافية سيدعم هذا الاستنتاج[27].

بيد أن السجل يحتوي بعض المفاجآت. وإذا كان علينا أن نثق به، فإنه يجب علينا التخلي عن صيغ جاهزة معينة: أن الرومانتيكية برمتها «غامضة» و«غير واقعية»، وأنها معارضة للكلاسيكية وللقرن الثامن عشر في احتوائه على نظام محدد من

الغيبيات، وأنها متحررة سياسياً (أو فيما يتعلق بهذه المسألة «رجعية»)[28]. ونرى أيضاً أن الرومانتيكية الأوروبية الغربية تمتلك تماسكاً معقولاً وتضم مواقف معينة حيال الماضي، ولكن مع مؤهلات مميزة؛ وأن هناك اتفاقاً شاملاً في المواقف العامة وفي اتجاهات فنية محددة.

ويمكن الآن إبداء عدد من الملاحظات العامة فيما يتعلق بالتأثيرات ما بعد القومية خلال الفترة الرومانتيكية: أولاً، إن الكتّاب الرومانتيكيين المعاصرين مارسوا تأثيراً قليلاً نسبياً في الخارج أثناء الفترة الرومانتيكية. ومن بين أولئك الذين تحركوا باعتدال كبير في بعض الحالات: أ. دبليو. شليغل، جان بول، والإخوة غرِم، وشيلينغ، وإي. ت. أ. هوفمان، وشاتروبيان، ومدام دو ستيل، وهوغو، ولامارتين، ودوماس الأب، وسكوت (وهو الأكثر تأثيراً على الإطلاق) وبايرون، ومانزوني، وليوباردي. (ولا أحد من إسبانيا). ثانياً، كان تأثير الكتّاب الأقدمين (أحياناً الأقدمين إلى حد بعيد) كبيراً على الحركات الرومانتيكية في بلدان أخرى: بوهم، وهردر، وبورغر، وغوته، وشيلر، وكانت، وروسو، وشكسبير، وميلتون، والكتّاب ما قبل الرومانتيكيين في إنكلترا (ريتشاردسون، وأوسيان، وبيرسي، ويونغ، وغراي، وغيرهم)، ودانتي، وفيكو، وسرفانتس، وكالديرون. ثالثاً، إن التأثيرات الأقوى في الرومانتيكية الأوروبية الغربية كانت ثلاثة،

ألمانية وإنكليزية، وتأثيرات روسو. رابعاً، لقد كانت النزعات الألمانية أكثر تطرفاً من مثيلاتها في بلدان أخرى. خامساً، يبدو أن الأدب الإنكليزي أكثر توازناً أثناً الفترة الرومانتيكية، ولا شك أن حركة ما قبل الرومانتيكية القوية (أو التيار العاطفي) والثبات السياسي كانا بمنزلة عاملي استقرار. سادساً، تعد فرنسا الوسيط المميز بين البلدان التي تتحدث اللغات الألمانية وتلك التي تتحدث اللاتينية، وفي كل الاتجاهات. ومما يدعو للاستغراب أن الحركة الرومانتيكية لم تأتِ إلى البلدان التي تتحدث اللاتينية إلا بعد أن رسخت جذورها في ألمانيا وإنكلترا. بينما تعد الرومانتيكية الفرنسية أكثر وضوحاً وانتشاراً من مثيلاتها في البلدان الناطقة باللاتينية. سابعاً، إن إيطاليا وإسبانيا تشكلان كتلة «رومانتيكية» وحدهما، وتظهران الكثير من التشابهات على الرغم من قلة التفاعل بينهما: وهي رومانتيكية وطنية سياسية وعملية؛ غير أن قوى التقليد وطريقة حياة محددة تقف عائقاً أمام تغييرات مهمة؛ كما أن تقليداً طويل الأمد من التعايش بين العناصر الكلاسيكية والرومانتيكية عبر ظهورها في الشخصية القومية والأدب يفعل كعامل ضبط ويمنع حدوث تطورات مذهلة؛ وربما يفسر هذا ظهور تيار رومانتيكي رائج في إيطاليا وإسبانيا وكتابات سكوت المعتدلة. ثامناً، أثرت كل من إيطاليا وإسبانيا (وبدرجة أقل ألمانيا) على بلدان أخرى على نحو رئيس بوصفها مراكز رومانتيكية. تاسعاً، وقد يكون للكتاب نفسه نوع من

التأثير المختلف في بلدان أخرى؛ فتأثير روسو في ألمانيا ذو طبيعة أدبية وتعليمية بصورة أولية، أما تأثيره في إيطاليا وإسبانيا فقد كان سياسياً واجتماعياً على الأغلب.

مع أننا نعتقد، مع ويلك، أن مفهوم الحركات (أو على الأقل التيارات) حيوي بالنسبة إلى التاريخ الأدبي كحقل معرفي، علينا ألا ننسى بأنه مفهوم نسبي. إن البحث الأدبي الحديث يتحرك بعيداً عن فكرة أن تعاقب الفترات الأدبية يتوافق مع حركة البندول المحددة والسريعة؛ كما أنه ينأى عن نظريات المقارنة الجدلية التاريخية الرائعة التي بدأها وتزعمها منذ زمن ليس ببعيد البحث الألماني (خصوصاً ستريتش وكورف). وعوضاً عن ذلك، فقد أكدت الأبحاث الانتقال التدريجي بين الفترات الأدبية، والتداخل والتزامن بين الظواهر الأدبية المتقابلة (مثلاً: الطبيعة، والانطباعية، والرمزية خلال التسعينات من القرن التاسع عشر). وكما لحق علم اللغة بفقه اللغة، اتبعت الطريقة الوضعية (رغم أنها لم تحل محل) المنهج السببي التاريخي في البحث الأدبي. وفيما يتعلق بالرومانتيكية، إننا نعي الآن بصورة أكثر وضوحاً أن ثمة عنصراً قوياً «ما قبل رومانتيكي» ضمن ما نود أن نسميه «عنصر العقل»، ولكننا نعلم أن ثمة عنصراً عقلانياً منتشراً، أو متماشياً مع الرومانتيكية، وأن هناك عناصر واقعية قوية في الرومانتيكية، هذا إضافة إلى محتويات

رومانتيكية في الواقعية، كما أننا نعترف بأن الكلاسيكية تتضمن مدلولات رومانتيكية، وأن استمرار التقاليد الكلاسيكية في الرومانتيكية هو أكبر مما كنا نتوقعه سابقاً.

لعل أفضل طريقة لوصف الطريق من العقلانية والعاطفية عبر الرومانتيكية إلى الواقعية والطبيعية والرمزية هي الصورة التي قدمتها الآنسة نيتشي وفيها طريق متعرج تختلف فيه الرؤية من طرف إلى آخر على طوله، ولكن بدرجات فقط. بيد أنه يمكننا أن نضيف أن هذه الاختلافات التدريجية تتراكم طوال الرحلة، وأن المشهد في نهاية الرحلة خاضع لتنوع كبير في المشاهد عما هو في بداية الرحلة الاستكشافية الأدبية.

وفي كانون الثاني عام 1971، بغض النظر عن التعديلات البسيطة، بقيت هذه المقالة السابقة، والمخططات، وقائمة المراجع، كما وردت أصلاً عندما نُشرت لأول مرة. وقد حاولت أن أُدوّن وأحلل، التطورات التي حصلت منذ العام 1961، في مقالتي «اتجاهات الأبحاث الحديثة في الرومانتيكية الغربية الأوروبية» ضمن كتاب «الرومانتيكي» (الذي أعده هانس إيشنز)، منشورات جامعة تورنتو، عام 1972، والذي أُحيل القارئ إليه. وتحتوي تلك المساهمة قائمة إضافية شاملة للمراجع. ويمكن العثور على توسيع مباشر لمقالة عام 1961 في بحثي المعنون «مفتاح لدراسة الرومانتيكية الأوروبية الغربية؟» في مجلة، العامية الألمانية

(1968)، في العددين 1، 2، ص 37-46، والذي تعد الدراسة التالية نسخة معدلة قليلاً عنه، «مدخل لدراسة الرومانتيكية الأوروبية الغربية؟» التي ظهرت في المجلد 150 من كتاب، طريقة البحث التعليمي، وتعريف الرومانتيكية (إعداد هيلموت برانغ)، 1968، ص 427-441.

عناصر الرومانتيكية الأوروبية الغربية

العنصر	ألمانيا	فرنسا	إنكلترا
التلاحم:			
الترتيب الزمني (على نحو تقريبي)	1830-1790	[1800 شاتوبريان] 1813 1843 (ستايل) (بورغرافس)	1830-1798
الوعي بالذات بوصفه حركة أو كياناً جماعياً	موجود	موجود	نسبياً موجود قليلاً
كيان مترابط لما هو متماثل من غيبيات ونظريات ونقد	موجود: بصورة أولية في البداية، وفيما بعد صورة ثانوية	موجود: في النقد والتعاريف في الغيبيات: قليلاً	موجود: أقل من ألمانيا وفرنسا، على الرغم من وجود كولردج، وشيلي

انتشار الحركة الرومانتيكية	أقوى تأثير لها في الثقافة الألمانية في الـ150 سنة الأخيرة	موجود، لكن ليس بالقوة التي هو عليها في ألمانيا (بيرلو، ديلاكروا، ميتشيله، كوزين)	موجود بصورة محدودة (ماعدا كارليل)

موقف الرومانتيكية من الماضي:

اهتمامها بالأساطير غير الكلاسيكية (وخاصة الإسكندنافية)	موجود	موجود، لكن أقل من ألمانيا	موجود، لكن أقل من ألمانيا
اهتمامها بالفن الشعبي، البدائية، الإعجاب، «بالطفولة»	موجود بقوة	موجود في البدائية، ولكن قليل في الفن الشعبي	اهتمام بالقرن الثامن عشر وتعزيزه وتأكيده
القروسطية	موجودة بقوة كبيرة	موجودة، لكن لا يؤكد وجودها بصورة أساسية	موجودة

معاداة الكلاسيكية المحدثة	موجودة (بعض وجوه الكلاسيكية الفرنسية)، غير موجودة (الكلاسيكية الألمانية)	موجودة مع أن الكلاسيكية تبقى موجودة بقوة في فرنسا	قليلة
معاداة وحدتي الزمان والمكان المفروضتين	موجودة	موجودة	موجودة
مناهضة القرن الثامن عشر	خط عقلاني متشدد	موجودة إلى حد معين لكن تسيطر عليها الكلاسيكية	مشتقة كثيراً من القرن الثامن عشر

المواقف العامة للرومانتيكية:

التخييل	موجود	موجود	موجودة
الإعجاب بالعواطف القوية والنزعة الحسية	عواطف مؤكدة، لكنها فكرية في البداية مع تيار حسي	مقيد إلى حد ما	وردزورث ضد بايرون وشيلي
قلق، لامحدودية	قوي	أقل قوة ماعدا ستايل وموسيه	أقل قوة، ماعدا شيلي وبايرون

النزعة الفردية، الذاتية، الانطواء على الذات، الإعجاب بالأصالة	موجودة، لكن التوحد والسياسة أديا إلى الجماعة	موجودة	مقيدة أكثر مما في ألمانيا، ماعدا بايرون
الاهتمام بالطبيعة ما بعد «الطبيعة الجميلة»	اندفاع عظيم	تزايد الفهم	ازدياد الفهم
تأكيد كبير إيجابي للدين	موجود، مع تيارات كاثوليكية	موجود، ضمن حدود	انضباط، مع عدم وجود تيارات كاثوليكية
«التصوف» †	اهتمام في المراحل كلها	تيار متميز، لكنه لم يستمر	اهتمام محدود
أسى عالمي، مرض القرن، وغير ذلك	موجود، لكن ليس بصورة أساسية	موجود، مع استثناءات متميزة (هوغو)	موجود، لكن ليس بصورة أساسية
التحررية	متفرقة، ضعيفة عموماً	متزايدة باستمرار بعد بداية محافظة	صورة متناقضة #
النزعة الكونية	موجودة، لكنها	موجودة، لكنها	موجودة، لكنها

	تبحث عن نفسية عامة في الخارج	تبحث عن لون محلي في الخارج	تماماً في المتناول، مع ميزات الرومانتيكيين المتأخرين
القومية	قوية	منضبطة	مؤكدة لذاتها لكن منضبطة، النزعة المحلية، وميزات الرومانتيكيين الأوائل

الأعمال الرومانتيكية:

تفوق الأمزجة والأشكال الغنائية	موجود	موجود	موجودة
نهوض الملحمة الوطنية	موجود، ضمن حدود	لم يكن موجوداً	موجودة
المسرحية والرواية التاريخية	موجودة	موجودة	موجودة
مرونة كبيرة في الشكل	موجودة	موجودة، لكن أقل من ألمانيا	موجودة، لكن مسيطر عليها**

«غموض»	مُفصح عنه، لكن قلّما كان متطرفاً	موجودة	موجودة
الرمزية	موجودة، خصوصاً في الرومانتيكية المبكرة	موجودة	موجودة
البلاغة §	موجودة ولكن باعتدال	موجودة	موجودة
«السخرية الرومانتيكية» ‖	موجودة	قليلة نسبياً (موسيه)	موجودة (ماعدا بايرون)
المجلوبية	موجودة، لكنها ليست مركزية	موجودة	موجودة، لكن بعيدة عن كونها شاملة
الواقعية (وتشمل النزعة الإقليمية، واللون المحلي)، وتفريق أكثر دقة	موجودة، على نحو متزايد	موجودة	موجودة

التلاحـــم:

العنصر	إيطاليا	إسبانيا	أوروبا الغربية
الترتيب الزمني (علـى نـحـو تقريبي)	1816-1850	1845-1830	موجود
الـوعي بـالـذات بوصـفه حـركة أو كياناً جماعياً	موجود	موجود	موجود
كيان مترابط لما هـو متماثل من غـيـبـيـات ونظريات ونقد	لم يكن موجوداً	قليل	لم يحدد بعد*
انتشـار الحـركة الرومانتيكية	الرومانتيكية محصورة في الأدب والسياسة (لكن أكبر حضور رائع لها كان في مجال اللغة).		لم يحدد بعد

موقف الرومانتيكية من الماضي:

اهـتـمـامـهـا بالأساطير غير الـكلاسـيـكـيـة (وخـــاصـــة الإسكندنافية)	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً	موجود

اهتمامها بالفن الشعبي، البدائية، الإعجاب، «بالطفولة»	قليل	كثير من الاهتمام بالقصائد القصصية الشعبية، والفن الشعبي	موجود
القروسطية	موجودة	موجودة	موجودة
معاداة الكلاسيكية المحدثة	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة
معاداة وحدتي الزمان والمكان المفروضتين	موجودة، ماعدا في البداية	موجودة	موجودة ‡
مناهضة القرن الثامن عشر	لم تكن موجودة	موجودة، لأجل أسباب سياسية	لم تكن موجودة

المواقف العامة للرومانتيكية:

التخييل	موجودة نسبياً	موجودة نسبياً	موجود
الإعجاب بالعواطف القوية والنزعة الحسية	تأكيد للنزعة العاطفية ولكن قلما كانت طافحة، الأشكال موضوعة، الموضوعات ليست عاطفية أو حسية جداً، مع رغبة في الوضوح.		موجود (؟)

قلق، لامحدودية	أقل قوة	أقل قوة، ماعدا اسبرونسيدا، لارا، وآخرون	موجودة
النزغة الفردية، الذاتية، الانطواء على الذات، الإعجاب بالأصالة	مقيدة أكثر	قليلة نسبياً	موجودة
الاهتمام بالطبيعة ما بعد «الطبيعة الجميلة»	قليل	قليل	موجود
تأكيد كبير إيجابي للدين	لم تتأثر المكانة التقليدية للدين في كلتا الحالتين		موجود (؟)
«التصوف» †	لا يوجد اهتمام كبير	قليل	موجود (؟)
أسى عالمي، مرض القرن، وغير ذلك	موجود، لكن ليس بصورة أساسية	قليل نسبياً	موجود
التحررية	موجودة، لكن مع مدلولات وطنية قوية		لم تحدد بعد
النزعة الكونية	معتدلة	قليلة	موجودة

القومية	قوية جداً	قوية جداً	موجودة (؟)

الأعمال الرومانتيكية:

تفوق الأمزجة والأشكال الغنائية	غير محدد	غير محدد	موجود
نهوض الملحمة الوطنية	موجود	موجود، ضمن حدود	موجود
المسرحية والرواية التاريخية	موجودة	موجودة، والمسرحية على الأغلب	موجودة
الرمزية	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة	موجودة
مرونة كبيرة في الشكل	قليلة		موجودة
«غموض»	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً
البلاغة §	موجودة	لم يكن موجوداً	موجودة
«السخرية الرومانتيكية»	قليلة (ليوباردي؟)	موجودة	لم تكن موجودة
المجلوبية	لم تكن موجودة	قليلة جداً	موجودة
الواقعية (وتشمل النزعة الإقليمية، واللون المحلي)، وتفريق أكثر دقة	موجودة	موجودة (التأثير الإسلامي) موجودة	موجودة

ملاحظة: إن تدوين مدخل «نعم» يشير إلى أن العنصر كان موجوداً. وتدوين «نعم؟» يشير إلى أن العنصر كان موجوداً ولكن ليس على نحو كامل. وتشير كلمة «لا» إلى أن العنصر لم يكن موجوداً، وكلمة «موضع شك» تشير إلى أن وجوده لم يتحدد بعد. إن عدد كلمات «لا» كان يمكن له أن يزداد طبعاً لو أننا كنا قد ضمنا في جدولنا عدداً أكبر من الملامح الرومانتيكية المفترضة المعروفة أو المشتبه بقوة في أنها محدودة في بلد واحد أو اثنين على الأكثر، أو مزايا «رومانتيكية» مثيرة للجدل على نحو بالغ. نستطيع أن ندافع بأننا عملنا انطلاقاً من نية صادقة في دراسة فقط تلك المفاهيم التي نُظر إليها بوصفها عوامل موحدة للرومانتيكية الأوروبية. إن الكم وشدة التوكيد هما المهمان أكثر من العناصر السلبية.

*. لفت البروفيسور أورسيني اهتمامي إلى إمكانية أن «الحكم في هذا العمود يمكن أن يُفسر على أنه القيام بأقل من الواجب حيال الاهتمام والتقدم العظيمين في النقد الأدبي الذي ظهر في الرومانتيكية الألمانية والفرنسية والإنكليزية والإيطالية. وليس هذا قصدي، وإلى حدٍ ما فإن بحثي الحالي هو – وربما كان على نحو خاطئ – موجه نحو الافتراض، من وجهة نظر أوروبية مؤاتية، حول كيان متماسك لنقد مماثل على نحو معقول.

†. تتضمن اهتماماً في الـ «لا» و«شبه»، أو اللاوعي، والأحلام،

والنبوءات، والهذيانات، والتهيؤات، والنوم المغناطيسي، والسحر، وطقوس الموت، و«المدهش»، وغيرها.

‡. ويمكن أن يعتقد أن ثمة تناقضاً بين الـ «نعم» في هذا العمود والـ «لا» في العمود السابق. وليس الأمر كذلك بالضرورة. وهناك مناهضة أكثر بالنسبة إلى الكلاسيكية المحدثة في وحدتي الزمان والمكان، ولا تمنع معارضته الاستخدام الموصوف مسبقاً لهاتين الوحدتين الكُتّاب الرومانتيكيين من الالتزام بها عملياً، أكثر مما يمكن أن يتوقعه المرء. وتنتشر الهيلينية بين الرومانتيكيين، مع أنها غير متطابقة مع ذلك النوع من الكلاسيكية المحدثة.

§. أعني بكلمة «البلاغة» التعامل الواعي ذا الأسلوب مع اللغة من أجل إحراز تأثيرات خطابية غير اعتيادية.

||. من أجل وصف دقيق انظر، بلانكينغيل في «الرومانتيكية: ندوة»، ص 7؛ ومن أجل معالجة طويلة ومتأخرة انظر، مورتن ل. غوروتيش، في دراسته الذكية، «السخرية الرومانتيكية الأوروبية»، أطروحة دكتوراه، جامعة كولومبيا، 1957.

#. أفسحت التحررية المبكرة مجالاً للنزعة المحافظة – وردزورث، وكولردج، وساوثي – لكن في الناحية الأخرى لدينا بايرون وشيلي وهازليت.

**. يجب أن يظل في أذهاننا أن التقليد الكلاسيكي كان أضعف

في إنكلترا وإسبانيا منه في فرنسا وإيطاليا؛ لذا في البلدين الأولين لم يكن هناك ردة فعل عنيفة تجاه التشدد الكلاسيكي في قضية الشكل. وفي ألمانيا، تبعت الموجة الرومانتيكية الأولى في الحال (أو ترافقت مع) الكلاسيكية المحدثة في أوجها.

التأثيرات الرومانتيكية

تأثير في	ألمانيا (أيضاً المركز)	فرنسا	إنكلترا (أيضاً المركز)
إنكلترا	عن طريق بوهم، غوته، هردر، شيلر، كانت، فيشت، أ. دبليو شليغل، ج. بول، شيلنغ، وذلك في بليك، وردزورث، كولردج، كراب روبنسون، كارليل، دو كوينسي، وبيرغر، غوته، أ. دبليو، شليغل، في سكوت. وغوته في بايرون، وشيلي، وتيك، نوفاليس في كارليل.	تأثير محدود لروسو	

إيطاليا	ليست كبيرة، عن طريق غوته في (مانزوني)، أ. دبليو شليغل، بيرغر في بريشت، وشيلر في مانزوني. (ستايل)	روسو، شاتوبريان، في (ليوباردي) وستايل لديه تأثير معين	تأثير محدود لشكسبير، وميلتون، والكتاب الإنكليز «ما قبل رافائيل» (ريتشاردسون، يونغ، ستيرن، غراي، «أوسيان») وتأثير لسكوت وبايرون وشيلي في الكتاب الإيطاليين «ما قبل رافائيل» (باريتي، فوسكولو)، وتأثير سكوت في مانزوني.
إسبانيا	تأثير هردر، أ. دبليو. شليغل، غريم بروس في بوهل دوفابر. غوته (فاوست) في اسبرونسيدا (الديابلو ماندو)؟ شيلر كما نوقش في «اليروبيو»	تأثير محدود لروسو (أفكار سياسية واجتماعية) شاتوبريان، ستايل، برانجيه، ديلافيني، هوغو، لامارتين، دوماس الأب، والكتاب الإسبان في فرنسا ومنهم: لارا، ريغاس، اسبرونسيدا، مارتينيز دو لا روسا	تأثير محدود لشكسبير، ويونغ، سأوسيان»، سكوت، بايرون

ألمانيا		تأثير واسع لروسو، وتأثير محدود لديدرو. في الكتاب الألمان «ما قبل رافائيل» (العاصفة والزحام)	تأثير ميلتون وتأثير قوي جداً لشكسبير وكتاب القرن الثامن عشر «ما قبل رافائيل» (ريتشاردسون، يونغ، «أوسيان»، بيرسي، وغيرهم). في الكتاب الألمان «ما قبل رافائيل» ور. ريتشاردسون، ستيرن، فيلدنغ، سموليت، في ج. بول. سكوت في هوف. بايرون
فرنسا	تأثير غوته (فرتر في رينيه، فاوست، ويلهلهم ميستر، الغنائيات)، وكلابستوك (في فيني)، بيرغر، ومسرحيات شيلرو وأ. دبليو، شليغل، نوفاليس (في سيناكور)، ج. بول (في موسيه، فيني، هوغو)، إي. ت. أ. هوفمان، الشخصية		تأثير ميلتون، شكسبير، «أوسيان»، يونغ، غراي، بايرون (في لامارتين، موسيه)، سكوت، في شاتوبريان، ستاندال، هوغو، فيني، وغيرهم. وردزورث في سانت بوف، وتوماس مور في باريس.

	الوطنية (الأغاني الرعوية، والقروسطية، وغيرهام، في ستايل، كونستانت، شتاندال، خاصة الموجة الرومانتيكية الفرنسية الثانية: هوغو، كوينيت (هرد، نودير، نيرفال، كوزين، أمبير، ميتشيله، وغيرهم		

التأثيرات الرومانتيكية

تأثير في	إيطاليا (المركز بصورة رئيسة)	إسبانيا (المركز بصورة رئيسة)
إنكلترا	في بايرون، شيلي (س. روجرز، هازليت، هانت) دانتي في بايرون وشيلي وهانت. والرحالة الإنكليز في إيطاليا، منهم: كولردج وكيتس وبيكفورد ولاندور، وإليزابيث وروبرت براننغ.	في ساوثي، بايرون، بيكفورد، وكالديرون في شلي. والوساطات: وترجمات بلانكو – وايت التي قام بها لوكهارت
إيطاليا		في بريشت، ومونتي

إسبانيا	تأثير في مارتينيز دو لاروسا، وأطروحات الكونسيلتيور المُعرَّف باختصار (اليوربيو) مونتاغيا في إسبانيا	
ألمانيا	في غوته (مانزوني)، هينز، تيك. ف. شليغل، تشاميسو (كورسيكا)، اتشندروف، فيرنر، ويبلينغر، هين، دانتي في أ. دبليو. شليغل	تأثير سرفانتس، كاليرون، القصائد القصصية الشعبية، خصوصاً في (هردر)، تيك، أ. دبليو، شليغل، شيلنغ، اتشندورف، هين. (لوب في غريبارزير) كمركز في ف. شليغل.
فرنسا	ستاندال في ستايل، موسيه، ديشامب، باربييه، كوينت، هوغو، ميرميه، دلافين. تأثير سيسموندي. دانتي (قليلاً) وبعض التأثير لفيكو (في كوينت، ميتشله) ومانزوني. ليوباردي في موسيه، فيني. والرحالة الفرنسيون في إيطاليا بمن فيهم شاتوبريان، لامارتين، وجورج ساند	تأثير المسرح الإسباني في سيسموندي، فيكتور هوغو، أ. هوغو (القصائد القصصية الشعبية)، ميراميه، موسيه، غوتيه، دوماس الأب. جورج ساند في مالوركا. ومختارات موري وأوتشاوا من الأدب الإسباني التي نشرت في فرنسا

ملاحظــات

(1) لم نستطع العثور على دليل مقبول على نحو عام بخصوص كتابة الحروف الأولى في كلمتي «رومانتيكي» و«رومانتيكية» حرفاً كبيراً. فقد قررنا أن نستخدم الحالة الأعلى كما تحدثنا عن الحركة الفترة (المزعومة)، والحالة الأدنى عندما نلمح إلى النزعة النفسية. وقد تعاملنا مع مصطلحات مماثلة بالطريقة نفسها.

بالنسبة إلى المؤلفين والعناوين غير المعرفة في قائمة الملاحظات أو الموصوفة والمقومة في الفهرس النقدي في نهاية المقالة يمكن العثور عليها مذكورة في قوائم الكتب والفهارس الخاصة بأعمال أكبر.

(2) مجلة رابطة اللغة الحديثة، 66 (آذار، 1951)، 5-23. مع أن بيكهام يذكر (ص 5) أن «نظرية كهذه.... يجب أن تظهر أن وردزورث وبايرون، غوته وشاتوبريان، هم جميعاً طرف في حركة أدبية أوروبية عامة»، فإن مقالته لا تحتوي عملياً على إحالة إلى الرومانتيكية الألمانية أو الفرنسية؛ وذكر خاطف لكل من كانت، ليبنز، بيتهوفن، موتزارت، هايدن، إدوارد فون هارتمان، بيكاسو، وهذا لا يعوض النقص الموجود.

(3) إتالو سيسليانو، الحركة الرومانتيكية الفرنسية (فينيسيا، 1955). ماريو ماركازان، «الانحلال الرومانتيكي وحركة الانحلال»، العلوم الإنسانية (بريسكا)، 11 (1956)، ص 543-557. لاديسلو ميتز، الروح الرومانتيكية (ميسينا، 1954).

(4) من أجل قضية تقسيم الفترات الأدبية برمتها (بما في ذلك الرومانتيكية)، لعل القارئ مايزال يستشير من أجل الفائدة الأوراق والمناقشات المسجلة للمؤتمر الدولي الثاني للتاريخ الأدبي (أمستردام، 1953) الذي خُصص

لدراسة هذه المشكلة (نشرة اللجنة الدولية للعلوم الاجتماعية، 9، العدد 36، أيلول 1937، ص 255-408).

(5) يتضمن جماعة هؤلاء النقاد ف. جي. بيلسكوف جانسن في الدانمرك؛ جي. ج. روبرتسون، ل.ب. سميث، وتيمس في إنكلترا؛ وكاريه، وديسبريه، وديبوا (غلوب)، وميرسيه، ومورو، ورودييه، وفان تيغيم، وفاليري في فرنسا، نيكولاي هارتمن، وهاتزفيلد، وكلامرر، وميلتش، ونادلر، وبيترسون، وفرانز شولتز، وويس في ألمانيا؛ وتييسنغ، كروتشه، وفارينيلي، وجيوبيرتي في إيطاليا؛ وغيكوف في النروج؛ وفوكيرسكي في بولندا، وبيرنبوم، وتشو، ولفجوي، ونيتشي، وبيير، وويمزات، وبروكس في الولايات المتحدة. إن المواقف التي اتخذها هؤلاء الباحثين وآخرون اختُزلت إلى قواسمها المشتركة العامة المجردة من أجل القيام بهذه المناقشة. ومن الواضح أن هذا الإجراء لا يفي الموضوع حقه من حيث الدقة والتمييز بين جدلياته. كما أننا لا نهدف إلى أي شيء يمكن أن يكون كاملاً ولو عن بعد في عرض مجمل المواقف التي اتخذت حيال هذا الموضوع الذي تدور حوله نقاشات حامية. إن جل ما نأمل هو أن نلخص بعض الآراء النموذجية.

(6) انظر مثلاً، أرتورو فارينلي، الحركة الرومانتيكية في العالم اللاتيني (تورين، 1927)، 1: ص 4 وما بعدها، وجون إي. سميث، «روسو، الرومانتيكية وفلسفة الوجود»، الدراسات الفرنسية في ييل، العدد 13 (ربيع – صيف 1954)، ص 52.

(7) في هذه المقالة الأخيرة، بينما يستمر لفجوي في إصراره، على أنه لا جدوى من السعي لتعريف «الرومانتيكية»، فإنه يقوم على كل حال بالتقاط ثلاثة مفاهيم من «الأفكار الجديدة الألمانية الكثيرة التي سادت خلال الثمانينات والتسعينات من القرن الثامن عشر» (ص 172)، والتي ينظر إليها «في معظمها متغايرة الخواص» (ص 261)، وهي: العضوية، والحركية، والتنوعية

– وهي المصطلحات التي سيهاجمها بيكهام كي ينقذ ليفجوي الإيجابي من ليفجوي السلبي.

(8) مقالات في تاريخ الأفكار (بالتيمور، 1948)، ص 15.

(9) في ورقته المعنونة، «أصالة الرومانتيكية الفرنسية» التي قدمها في ندوة (خريف – شتاء 1969)، ص 333-345. وفي حديثه عن الرومانتيكية الإسبانية، يطرح تار تأكيداً موازياً: إن المدرسة الرومانتيكية الإسبانية الحقيقية في القرن التاسع عشر، حسب اقتراحه، لا يمثلها جيل إسبرونسيدا ولارا (حوالي 1830-1840)، بل يجيل 1898»: وأناماندو، باروجا، أزورين، وغيرهم. انظر، «الرومانتيكية: ندوة» مجلة رابطة اللغة الحديثة، العدد 55 (آذار 1940) 1-60.

(10) في ورقته المعنونة «الشعر الرومانتيكي والبلاغة»، الدراسات الفرنسية في ييل، العدد 13، (ربيع – صيف 1954)، ص 39-40. يؤكد بيير الفجوة بين الرومانتيكية الفرنسية، من جهة، والرومانتيكية الألمانية والإنكليزية من جهة أخرى، ويقسم هذه الظاهرة الفرنسية إلى موجات أو مُويجات، بدءاً بموجة ما قبل الرومانتيكية (1760-1775) وانتهاءً بالرمزية.

(11) بينما يعطي هذا التبسيط الجذري لآراء كروتشه، ونأمل ذلك، فكرة تقريبية عن توجه تأثيره في النقد الحديث، ينبغي ألا ينقل إلينا انطباعاً بأن اهتمامات كروتشه كانت محدودة. فقط كان بعيداً عن إغفال حقول مثل التاريخ، والسيرة الحياتية، والسياسة، وغيرها؛ في الواقع، إنه أكثر المفكرين الأوروبيين موسوعية خلال النصف الأول من القرن العشرين.

(12) يطرح البروفيسور أورسيني، الذي قرأ هذه المقالة مخطوطة، استثناءً قوياً للصورة المقدمة هنا عن كروتشه. ويذكر أن كروتشه قد بنى تركيبة فترة للرومانتيكية في كتابه «تاريخ أوروبا في القرن التاسع عشر» (1932)، ولم يكن إطلاقاً ضد تصنيف المؤلفين والأعمال في مجموعات حسب المكان

والزمان في أعماله عن «عصر النهضة الإيطالي» (1950)، و«الباروك الإيطالي» (1959)، و«الأدب الإيطالي من 1870 إلى 1900» (1915)، كما وصل في عمله حول «الشعر» (1936)، إلى «منهج متكامل لتعريف الشخصية الجمالية للفنان كما بيّنها مجمل عمله هذا».

لا أرمي هنا إلى إعطاء تقدير منصف ومتوازن لمجمل فكر كروتشه، بل أحاول أن أشير إلى أحد الوجوه الخاصة لنتاجه الواسع والمتنوع إلى حد كبير والذي يبدو أنه قد ترك تأثيراً واضحاً كبيراً في النقد المعاصر خارج إيطاليا. إن المعنى المنسوب إلى نظريته من قبل هؤلاء القراء قد يكون تبسيطاً جسيماً أو حتى تزويراً، بيد أن ذلك لا يتصل بهذا الإطار؛ وما يهم هنا هو طبيعة التأثير. وقد عانى روسو من مصير مماثل.

(13) وثمة اعتاد مماثل أن الرومانتيكية الإيطالية غير موجودة، انظر، جينا مارتيجياني، الرومانتيكية الإيطالية غير موجودة (فلورنسا، 1908).

(14) ورينر ب. فريدريتش وديفيد مالون، موجز الأدب المقارن (تشابل هيل، 1954)، ص 256. يقترح إيرفنغ بابيت أن أولئك الذين يقولون لنا إن مصطلحات «كلاسيكي» و«رومانتيكي» لا يمكن تعريفهما وليسا بحاجة إلى ذلك، هم أنفسهم رومانتيكيون، ويمثلون فقط وجهاً آخر للحركة من روسو إلى بيرغسون محاولين التشكيك في الفكر التحليلي (روسو والرومانتيكية، بوسطن، 1919، ص 1). انظر أيضاً جون روبرتسون، المصالحة بين الكلاسيكي والرومانتيكي (كمبردج، إنكلترا، 1925).

(15) يورد إرنست برنبوم ثمانية وعشرين تعريفاً وتداولاً (دليل عبر الحركة الرومانتيكية، نيويورك، 1948، ص 301). انظر أيضاً لفجوي، مقالات في تاريخ الأفكار، ص 228-231؛ وجاك بارزون، الرومانتيكية والأنا الحديثة (بوسطن، 1943)، ص 20، 20، 19، 16، 213-220.

(16) غير أن كروتشه سريع في إضافة أن الفنانين العظام والأعمال العظيمة (أو

بالأحرى الأجزاء القوية من هذه الأعمال) هي كلاسيكية إضافة إلى كونها رومانتيكية، وتمثيلية إضافة إلى كونها عاطفية. ويتفق كل من لوكاس وجيرار حول هذا الوضع. ومن الواضح تماماً أن أفكار كروتشه وفاريتلي بخصوص الكلاسيكية والرومانتيكية ملونة على نحو عميق بما يعتبر أنه الاندماج المعجِب للعنصرين معاً في أعمال مواطنهما، مانزوني.

(17) إن الكثير من التعريفات والميزات النقدية غالباً للرومانتيكية، خصوصاً في فرنسا ولكن ليس فيها فقط، لها تلونات وتحيزات سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية، مثلاً تلك التي طرحها باريه، وليون دوديه، وفاجيه، ولاسير، وموراس، ولويس رينود، وسيلير.

(18) لاحظ أيضاً تقسيم كروتشه الثلاثي للرومانتيكية إلى ثلاث مقولات مميزة هي: الأخلاقية، والفنية، والفلسفية.

(19) وليس حسب المعنى عند زولا، بالطبع، ولكن كاختراق جديد وكإعجاب بالطبيعة.

(20) وجدت نظرية ويلك من دون شك الكثير من الدعم (انظر مثلاً، ر. هـ. صامويل، «الرومانتيكية» في «موسوعة الأدب العالمي» لكاسل)، وليس في كل مكان (انظر مثلاً، رونالد س. كرين في «الفصلية الفلسفية»، 29، 1950، ص 257-259). إن المنهج الأدبي الأكثر عمومية لويلك، والذي فيه مفهومه عن الرومانتيكية جزءاً مهماً، صادق عليه ماريو براز («التاريخ الأدبي»، الأدب المقارن، العدد 2، ربيع 1950، ص 97-106)؛ ومانفريد كريدل («منهج البحث الأدبي المتماسك: أطروحات للنقاش»، الأدب المقارن، العدد 3، شتاء 1951، ص 18-31)، من ضمن آخرين. عن اقترابه الجسدي والإيديولوجي من «نقاد جدد» مثل بروكس وويمزات قد يكون له علاقة بتأكيده الرمز والأسطورة بوصفهما ملمحين رئيسين من ملامح الرومانتيكية الأوروبية.

(21) فريدريتش (موجز الأدب المقارن، ص 257) مثلاً، يناقش على نحو متقطع

قضية «العضوية» والتي يقول: لا تنسجم مع حب الرومانتيكية للكاثوليكية أو النابليونية في إصرارها على القيم والأشكال المطلقة. وتجدر الملاحظة إلى أن بيكهام في ذيل مقالته الأولى حول الرومانتيكية يضع أطروحته النقيضة بين حركتي التنوير والرومانتيكية.

(22) أحياناً سيمنح الأسلوب المميز الباحث، كما يقول ويلك وعلى نحو متكرر، توكيداً مفرحاً أن هذا المؤلف أو ذاك «يدخل [يرتبط] في خطتنا [نسقنا]». «مفهوم الرومانتيكية في التاريخ الأدبي»، الأدب المقارن، العدد 1 (1949)، 149، 154، 155، 157، 158، 170.

(23) لقد درسنا مسبقاً طبيعة آراء كل من لفجوي، بيير، كروتشه، وويلك. أما بالنسبة إلى تعريفات آخرين؛ فقد كان كارليل بالتأكيد بعيداً عن كونه موضوعياً؛ ويشعر المرء بنوع من الانعزالية والميول الدينية والتي قد يكون لها تأثير في موقفه تجاه الرومانتيكية؛ ويُقر بيكهام، في اعتراف مباشر له في نهاية مقالته الأولى أنه هو نفسه «رومانتيكي إيجابي».

(24) إن الرغبة في الخوض في هذا الموضوع وضرورته أو صعوباته قد أشار إليها أو إلى دراستها كوفمان، لفجوي، ونيتشي، وويلك. وقد قام ببداية طيبة كل من فارينلي وفان تيغيم. بيد أن فارينلي يتناول البلدان اللاتينية فقط (خصوصاً فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا)، وخلال أربعين عاماً منذ صدور عمله، ظهر حجم كبير من الأبحاث حول هذا الموضوع. ومنذ أن نُشرت أطروحة فان تيغيم النهائية عام 1948، أُضيفت اقتراحات مهمة حول ذلك. لا مجلدات فارينلي الثلاثة ولا الـ 560 صفحة التي كتبها فان تيغيم تُفير نفسها للمسح البياني الذي قمنا بإعداده من أجل هذه المقالة.

(25) كل «حكم» تُوصل إليه بعد دراسة متأنية للبينات يجب، بالضرورة، أن يكون غير مباشر على نحو واسع. إنه لمن المستحيل، في تلخيص كهذا، أن نتقفى خُطا تقود إلى كل واحد من هذه القرارات.

(26) في زمن الرومانتيكية، كانت الأفكار الأدبية تدور بقوة وسرعة لم تعرفا حتى أيامنا هذه. لقد كانت الأمم الأوروبية تستبدل مواضيعها وأشكالها الأدبية دون توقف (ف. جي. بيلسكوف جانسن، العصر الذهبي، 1953، ص 36-37.

(27) لقد بدأ كل من فان تيغيم وويلك تغطية لهذه الآداب بوصفها جزءاً من الصورة الأوروبية.

(28) ويؤيد الغموض السياسي للرومانتيكية، كما وجدناه، ملاحظة بيكهام بخصوص توخي الحذر حيال هذا الموضوع (الورقة المقتبس منها، مجلة رابطة اللغة الحديثة، 66 : 5). كما أن ويلك يعي هذه الملاحظة («مفهوم الرومانتيكية»، ص 171)، ولكن يشعر بأن المقولة السياسية ليست هي الأكبر.

(29) لتجنب أي سوء فهم، نرغب في ذكر أنه بعد توضيح المقومات الأكثر خصوصية للرومانتيكية، وذلك بعد إنجاز العمل الكادح التحليلي و«الإضافي»، فإن المسوغ والحاجة إلى منهج أساسي مايزالان موجودين، غير أن هذا المفتاح يجب أن يكون مختلفاً في ضوء التحليل السابق.

* * *

الأسلوب والأسلوبية(*)

جون ديبوا
ترجمة
عمر لحسن

أولاً: الأسلوب:

إن الأسلوب، الذي كان في العصور الكلاسيكية يعرف تعريفاً لا يعني شيئاً، هو في الحقيقة علامة لتفرد المتكلم في الخطاب؛ وهذه العلامة تعد مفهوماً أساسياً، وذات بعد إيديولوجي قوي، يجب على الأسلوبية تنقيته لكي يصبح مفهوماً إجرائياً، ونقله من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

1. **يتأسس الأسلوب، في الثقافة الغربية، من ثنائيتين أساسيتين: المقابلة بين المسند والمسند إليه (الملفوظ مقابل التلفظ énoncé vs énonciation)، هذه**

(*) هذا المقال مأخوذ من كتاب:

Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Collection Bordas, édition Larousse, Paris 1999. (Articles style et stylistique).

المقابلة التي تبين مكانة المتكلم داخل ملفوظه؛ وثنائية الروح والمادة التي تعرض الكلام بوصفه مركباً من دلالات صريحة dénotations موجهة إلى الذهن. ودلالات إيحائية connotations (تخاطب الإحساس المثمن و/ أو غير المثمن). وقد قام النحو، منذ بدايته، بتصنيف أشكال أنيقة ومقنعة، بمساعدة البلاغة، وهي فن الإقناع (وكانت شفوية، في البداية، أي مادية تخاطب الإحساس). وهي الرؤية نفسها التي تحملها أسلوبية شارل بالي.

ولم تقم اللسانيات السوسيرية، في مظهرها الأول، بتغيير عميق لهذا التصور. فالأسلوب يعد من مظاهر الكلام parole؛ فهو يتمثل في «الخيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية» (كريسو cressot). وسواء أكان هذا الاختيار «واعياً ومقصوداً»، أو مجرد انزياح، فإن الأسلوب يكمن في العدول ما بين الكلام الفردي واللغة. وبذلك يمكن وضع لغات خاصة تسمح بتقليص هذا العدول (مثل اللغة الأدبية، ولغة الكوميديا...)؛ ونستعمل هذا الإحصاء لإبراز التواتر النسبي لبعض الكلمات، أو بعض التراكيب؛ ويمكن اقتراح قياس أسلوبي (stylométrie) وهي عملية استعمال الحساب في دراسة الأسلوب.

2. وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأعمق لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية، فهناك

وظيفة أسلوبية تشدد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. «فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز» (ريفاتير). وتكوّن المظاهر التي تظهر فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنها الأسلوب. غير أن هذه المظاهر ليس لها وجود مستقل، لكنها تظهر في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصبح هذا السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أن النص هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي transphrastique)، وأن الأسلوب لا يكمن في مقابلة استبدالية paradigmatique (أي ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة تركيبية syntagmatique (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولكن حتى مع هذا النوع الأخير من التحليل، فإننا لم نبتعد كثيراً عن الرؤية التقليدية التي ترى أن الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التنميق إلى الرسالة دون أن يساهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أننا لسنا بعيدين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد العربي الذي يعد الأسلوب عدولاً» عن المنطق، عدولاً مرضياً يعود إلى ضعف طبيعتنا. ولكن هذا العدول أصبح هنا، مع اللسانيات السوسيرية، ذا طابع بنيوي. فهذا التعريف يعود إلى «تصور معين للسانيات خاضع لبديهيات الإحساس والبديهيات التربوية» (سومف J. Sumpf).

غير أن آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة ترفض، منذ قرن، هذا التصور: فالأسلوب – حسب فولبير – هو الاستمرارية، أما مالارميه فيقول: «إننا لا نكتب قصيدة بالأفكار». وتحاول التحليلات البنيوية المحضة اجتناب هذا العائق، لكن النحو التوليدي وتطوراته هو الذي تسامح بتجاوز هذه الإشكالية.

3. إن التعرف على نص لفكتور هيجو أو عارضته، يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية. فهناك بنيات عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب: فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ (أو لا يستطيع تعلمها، ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلاً). فهو نحو خاص (أو أسلوب) من شأنه توليد الجملة النحوية للغة، وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها.

إن النحو التوليدي، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي، وعلى سيرورة الإنتاج، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها. ومن جهة أخرى، فإن العمل المنجز حول مفاهيم مثل «الأدبية»، و«نص الكاتب»، و«القارئ»، أدى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية.

4. إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة، وليس «بنية مسطّحة»، بل «توليده الخاص»، فإن الأسلوب، باعتباره «مقاومة التجربة للممارسة المبنينة للكتابة»، هو النص. فهو إذن خلق للمعنى. ولا تعد قراءة النص مجرد فك سلبي لرموزه، بل هي عمل يقوم بصياغة الدال، وإنتاج المدلول، ويمكننا بذلك أن نتجاوز – «في أحادية مادية ومطابقة بين الفكر واللغة» – ثنائية الشكل/ المعنى، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية، وكل الثنائيات المتفرعة عنها: الفردي/ الاجتماعي، والكتابة/ القراءة. ولكي تصبح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل.

ثانياً: الأسلوبية:

1. يعرف شارل بالي الأسلوبية كما يلي: «هي دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي»، أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس». فالأسلوبية باعتبارها فرعاً من اللسانيات، تتمثل إذن في عملية جرد للإمكانيات الأسلوبية للغة (مظاهر الأسلوب) بالمعنى السوسيري، وليس في دراسة أسلوب كاتب ما، الذي هو «استعمال إرادي وواع لهذه القيم». إن هذا التعريف يجعل الأسلوبية مرتبطة بالإحساس، الذي يمكن تعريفه

كما يلي: «الإحساس هو تشويه للطبيعة سببه طبيعة الأنا الذي بداخلنا»، من ذلك الاستعارة التي هي موجودة لأنها تمكننا من جعل الذهن «ينخدع بالربط بين تمثيلين». كما أنها شبه تحليل «لطبيعة الأنا الذي بداخلنا»، الذي يرتكز على البلاغة، بوصفها فن الإقناع بالاستعانة بالإحساس، والذي انتقل من المنابر إلى الأدب المكتوب. أما اقتصار الأسلوبية على مجال اللغة، فإن العالم غوستاف غيوم يرفض ذلك، قائلاً: «ليس الكلام هو الذي يوصف بأنه ذكي، بل استعمالنا له».

2. تعرف الأسلوبية غالباً بأنها الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، مع تبرير أول متمثل في الموقف التالي لجاكوبسون: «إذا مازال هناك بعض النقاد يشكّون في كفاءة اللسانيات في مجال الشعر، فإني أظن أنهم اعتقدوا أن انعدام كفاءة بعض اللسانيين هو في الحقيقة قصور جوهري للسانيات نفسها... فاللساني الذي لا يلقي بالاً إلى الوظيفة الشعرية، أو الناقد الأدبي الذي لا يهتم بمشاكل ومناهج اللسانيات، يمثلان مغالطة تاريخية صارخة».

وفي مقابل أسلوبية تريد أن تكون دراسة علمية للأسلوب، يجب أن نطرح مجموعة من المشاكل النظرية. وأول مشكل هو موضوع الأسلوبية نفسها: فالأسلوب يبقى، في معظم الأسلوبيات المعاصرة، مستخرجاً بشكل تجريبي، حيث إن

الأسلوبيين هم الذين يحددون معيار الملاءمة pertinence. فخصوصية الموضوع وبحثه قد تكون مبررة، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي. فالأسلوبية، بالرغم من كونها مرتبطة باللسانيات، فهي مضطرة إلى أن تضع لنفسها منهجيات خاصة. ومن جهة أخرى، فبالنظر إلى ارتباط موضوعها بمفهومي الجمال والذوق، فهل يجب أن تتخلى عن هذا السؤال القيمي أم لا؟ وهل بإمكانها أن تحكم على قيمة نص معين؟

وبدون أن نقول مثل ما قال بيير غيرو P. Guiraud بأن «مهمة اللسانيات هي تأويل النصوص وتذوقها»، فإنه بإمكاننا أن نلاحظ مثله بأن اللسانيات – بعد انهيار البلاغة – أعادت الاتصال بالنحو القديم، الذي أنجب – منذ 2000 سنة خلت – النقد الأدبي؛ وهذا الاتصال بالأدب استرجعته الأسلوبية بفضل تطوراتها الخاصة، وبفضل ممارسة جديدة لدي الكتاب، الذين أصبحوا – منذ مائة سنة – ينظرون العمل الأدبي بوصفه كلاماً. ولكن يبقى علينا من جهة أخرى تحديد خصائص العمل الأدبي. فهو أحد موضوعات اللسانيات (باعتباره مظهراً من مظاهر لغة طبيعية ما)، وهو مغلق (محدود ومنته من الناحية البنيوية)، ويقيم مع المرجع علاقات خاصة.

3. بداخل الفرضية السوسيرية، كل نص ينتمي إلى مجال الكلام Parole لأنه عبارة عن خلق فردي، ولذلك فإن الأسلوب يعرف

بأنه عدول بالمقارنة مع معيار ما norme. فهو عدول عن الوضع أولاً (الذي نادراً ما كان يخالفه الكتاب في الماضي، ولكنه أصبح في الحاضر أكثر عرضة للمخالفة، كما هو الحال عند كينو Queneau وميشو Michaux)، وهو عدول عن مستوى غير معلّم من الكلام، وهو نوع من الاستعمال الوسطي و«البسيط»، وعدول عن أسلوب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، والذي يشكل نوعاً من اللغة المتفق عليها بشكل مسبق (يمكن أن ندرس أسلوب راسين داخل أسلوب جنس التراجيديا). وفي كل الحالات، فإن الأمر يتعلق بدراسة «أثر أسلوبي داخل لغة معينة».

وبالإضافة إلى أن تكوين هذه المعايير (لغة بسيطة، أسلوب مأساوي... إلخ) قد تصل إلى عوارض محضة، وأننا هنا أمام بلاغة حداثية (حيث إن الأسلوب هو مجرد عملية تزيين)، فإن أسلوبية العدول هذه تدمر النص وترفض ممارسة الكتاب، فهي تعود إلى توجه أساسي «يجعل من الفرد دوماً ظاهرة عارضة» باسم معيار قد نسينا الكيفية التي كوّناه بها.

ويمكن أن نربط بأسلوبية العدول أعمال مايكل ريفاتير M. Riffaterre رغم أنه يرفض ذلك، حيث يقول «إن الرسالة تعبر والأسلوب يؤكد». إن هذه الأسلوبية ترتكز على تعريف الوظيفة الأسلوبية (وهو تعريف مغاير، وأكثر تعميماً للوظيفة

الشعرية عند جاكبسون)، كما ترتكز على نظرية الإعلام Théorie de l'nformation، وعلى المبادئ المنهجية للسلوكية من أجل إدراك الأثر الأسلوبي. «إن مهمة الأسلوبية تتمثل في تحديد رد فعل القارئ أمام النص، وإيجاد مصدر ردود الأفعال هذه في شكل النص. فالأسلوبي يعد قارئاً فوق العادة Archi lecteur، أي هو نوع من مجموع كل القراء، وهذا يعني أنه يعطي لنفسه ثقافة قصوى (قراءة النقود، المعجمات،.. إلخ) حتى يتسنى له الكشف عن الوحدات التي علّم بها الكاتب نصه. وبسبب انغلاقه، بجانب «القوانين المسبقة» (قوانين اللغة، وقوانين الجنس الأدبي) يضيف العمل قانوناً لاحقاً، قانوناً فوقياً surcodage (قانوناً إضافياً)، ودلالات إضافية تقوم القيم فيه بأدوار مختلفة. وبذلك، فإن العمل يخلق نموذجه المرجعي الخاص. إن هذا «القانون الفوقي» يحلل من جهة قابليته للتوقع: فكلما كان العنصر غير متوقع، كلما كان تأثيره في القارئ أكبر، هذا هو منهج الأسلوبية، الذي يستمد قيمته من تباينه عن سياق صغير Micro contexte (سياق أسلوبي قصير)، ومن علاقته مع سياق كبير (ويمثل مجمل المعطيات السياقية الحاضرة في ذهن القارئ)، هذه العلاقة التي تعدّل هذا التباين، بتضخيمه أو تخفيفه (عندما يكون الأثر مكرراً استمرار)، فيكون السياق كذلك مقنناً تقنيناً عالياً، ويملك في الأسلوب دوراً مماثلاً لدور المنهج. وهكذا، تبرز نماذج (أو موتيفات) أسلوبية.

يميل ريفاتير، بإضافة السياق إلى الآثار الأسلوبية، إلى اعتبار النص كله أثراً. وهذا هو موقف الأسلوبيين الذين يلاحظون بأن النظام والخطاب يتطابقان مع النص، بسبب انغلاقه، ويعدّونه لهجة، تعود إلى دراسة بنيوية خاصة. فالعمل الأدبي ليس «لغة، بل هو كلام مكون من إيحاءات (فالكلام الإيحائي ليس لغة: حيث إن مستوى التعبير فيه مكون من مستويي المحتوى والتعبير في الكلام الصريح)، فهو كلام يعد أحد مستوييه – وهو مستوى التعبير – لغة» (يالمسلاف). فالنص يجب أن يكون أولاً موضوع تحليل لساني يستخرج وحدات اللغة التي تقوم بتكوين وحدات المستوى الثاني (أو الإيحائية). ليس هناك تشاكل Isomorphisme بين المستويين، حيث إن عدة وحدات لسانية يمكن أن تكوّن وحدة إيحائية (فالأفعال المنصرفة في الماضي المنقطع تكوّن وحدة إيحائية قد يكون مدلولها: «أدب»)، وفي المستوى الثاني، فإن السيميائية تعوض اللسانيات، والأسلوبية تقترب من السيميائية: «إن الإجراءين الدلالي والأسلوبي ليسا إلا مظهرين من عملية وصف واحدة» (غريماس). فمصطلح الإيحاء لم يستعمل بمعنى «الإيحاء الدلالي» المرتبط بالأسماء بواسطة عدة عناصر (تاريخ، وعادات، وتجارب شخصية)، لكنه يحدد علاقة النظام المزدوج للغة والنص، حيث إن الإيحاءات الدلالية للمستوى الأول هي عناصر مكونة للوحدات الإيحائية connecteurs. فمثلاً، تعد الدلالات

الإيحائية (في المستوى الأول) للجلافة المحتواة في كلمات خنزير وأبله في رواية «إجابة على عملية اتهام» لفكتور هيجو، وحدات مكونة لوحدة إيحائية، يعد مدلولها إدماجاً في الشعر أو أسلوباً شعرياً جديداً.

غير أن هذا النموذج، بالرغم من أهميته النظرية (فهو يبرز النص بوصفه بنية مزدوجة، ويفتح – بذلك – المجال لتعدد القراءات) فهو يبقى ذا قدرة إجرائية ضعيفة. ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الإيحاء لم يحظ بالإجماع. وأخيراً، لم يقدم أي إجراء للتعرف على الوحدات الإيحائية (وهي العناصر التي تعطي النص أبعاده الإيحائية)، وبذلك نجد أنفسنا أمام النص لا نملك سوى ذاتيتنا subjectivité.

4. وتنظر نظرية النحو التوليدي إلى النص باعتباره لهجة، ولكن هدفها هو إيجاد البنيات العميقة والتحويلات التي كانت السبب فيها. يجب إذن وضع نموذج الكفاءة والأداء الخاص بالنص، وهو منحرف عن بعض مظاهر الكفاءة العامة، ومشابه لها في مظاهر أخرى، مما يفسر قدرة القارئ على فهمه (أو رفضه). ويكون الأسلوب – حينئذ – هو الطريقة الخاصة لنشر جهاز اللغة التحويلي. ويمكن وضع علاقات بين هذه الخصائص النحوية والأحكام الجمالية. فالقصائد التي لا تختلف جملها عن جمل اللغة العامة إلا في مستوى البنية السطحية تعد قصائد

«رديئة». كما يوجد هناك مستويات من الصحة النحوية grammaticalité، يمكن أن نتصور وضع «سلّم الشعرية» poéticité، مرتبط بنسبة تعقيد التحويلات المقصودة. فالنحو التوليدي يفتح، إذن، آفاقاً واسعة في مجال الأسلوبية، حيث تتكون نماذج بإمكانها أن تكشف عن الجمل، ولكنها غير خالية من المعنى.

5. وبعد أن أدخل النحو التوليدي قدرة الخلق، يمكن أن نعرض شهادة الكتاب المحدثين الذين يعد الكلام عندهم مادة للتجريب والاختبار، والعمل الأدبي هو عندهم إنتاجاً، أو واقعاً معيشاً، أو علاقة مع العالم، أما الشعر فهو منهج حياة (عند تزارا Tzara)، وهو فعل الـ «الأنا»، الذي أعاد فيه النظر كل من التحليل النفسي وعلم الاجتماع، منذ أن اعتبر ريمبو Rimbaud أن «الأنا هو الآخر»، أي أنه أكثر تعقيداً من الفاعل عند التوليديين. ففي عملية القراءة/ الكتابة، لا يعتبر النص المولد génotexte (البنية العميقة للنص) الذي يقوم المحلل بإعادة بنائه انعكاساً للنص الظاهري phénotexte (النص مثلما تبرزه القراءة الساذجة)، بل إنه «يشتعل بواسطة أصناف لسانية تولّد مقاطع دالة» (كريستيفا).

وإذا كانت القراءة هي التي تعيد دوماً بناء النص الظاهري، فإنه يتم شجب طابعها التجريبي، وفي الآن نفسه تتشكل ممارسة جديدة ومفهوم جديد، هو مفهوم الكتابة –

القراءة: «وهـي قراءة تهدف إلى تحويل – داخل النص وبواسطته – فكر استهلالي منقطعة إلى فكر الوحدة عند سيرورة الكتابة. فهـي شكـل من أشكـال المعرفة، وإجـراء للـخاصية العلمية scientificité. وتقابل القراءة الأدب (وهـي كتابة تعيد النص إلى أصناف ذات وجود مسبق) القراءة الجوهرية، التصنيفية؛ إنها شكل من الوعي، وانعكاس للممارسة الاجتماعية. فكل قراءة هي إما كتابة، وإما أدب» (ميشونيك).

هناك مفاهيم أخرى ضرورية لتشخيص مجال ازداد اتساعه، وخصوصاً في مجال الأدبية، وهـي: «خصوصية العمل بوصفه نصاً، مما يحدده كفضاء أدبي موجه، أي أنه تشكيل من العناصر المحكومة بقوانين نظام ما. وهي تقابل الكلام اليومي بوصفه فضاءً مفتوحاً، ومبهماً، ذلك أن انتظامه محل مراجعة دائمة» (ميشونيك). وبذلك، فإن الأحكام القيمية التي يمكن للبنيوية أن ترفض إطلاقها، بسبب انعدام المعايير، تصبح ممكنة. «لقد مات الكاتب الذي يتحدث عن الوضع... فالأدب التحتي موجود في الإيديولوجيا بالمعنى الواسع (إيديولوجية الناس، مثلاً) في حين أن العمل ينبني ضد إيديولوجيا معينة» (ميشونيك).

ومن وجهة النظر هذه، فإن إدراك الأسلوب يجد نفسه مرتبطاً بمجموعة من العمليات تتجاوز الإطار الشكلي للنص

الذي يتجاوز الحياة، والعالم، والإيديولوجيا. هذا التجاوز الذي يجد تفسيره في توسيع مصطلح الأسلوب ليصل إلى الكلام العادي، وهذا التوسيع يتطلب تدقيقاً فلسفياً للمصطلح.

6. في كتابه «مدخل إلى فلسفة الأسلوب»، تبرز غرانجير Granger مفهوم الأسلوب خارج الأدب، باعتباره نتيجة لعمل. «إن الانتقال من عديم الشكل إلى المبنين structuré، لا يمكن أن يكون أبداً نتيجة لفرض شكل جاهز قادم من الخارج.. فكل عملية بناء هي نتيجة عمل يربط بين شكل ومحتوى الحقل المدروس ويثيرهما»: ويكون الأسلوب هنا الحل الفردي للصعوبات التي يواجهها كل عمل بناء، فهو الفردي باعتباره جانباً سلبياً للأبنية. فالأسلوب حاضر في كل التراكيب العلمية. ويمكن أن نفكر هنا في أسلوبية عامة، نظرية الأعمال الأدبية، تجد مكانها بين الإبستمولوجيا والنظرية الجمالية.

وفي مجال الأدب، فباعتبار أن البناء اللساني للواقع المعيش هو عمل معين، فإن الأسلوب يولد من الانفصال بين الأبنية والدلالات، حيث إن الدلالة هي ما يفلت من البنينة الظاهرة، أو الفضلة، أو نوع من الدلالة الإيحاء، تقوم القراءة بتشكيله في وضع لاحق. فالأسلوب غير موجود داخل البنية (الوضع المسبق). فالمفهوم وجد نفسه، إذن، منقولاً من البنية إلى العمل، إلى الكتابة، وإلى فعل القراءة (التي هي كذلك عملية

بنينة)، مما يجعله ينجو من التحديد الذاتي، أو السلوكي المحض.

وإذا كان جزء من المشكل يبدو قد وجد حلاً على المستوى النظري، فإن التطبيق مازال متعثراً، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيميائية والأدب.

7. يوجد نموذج أسلوبي تحاول المدرسة التعريف به واكتسابه، وهو مرتبط بتصور معين للإنسان والمجتمع: من هذه الزاوية، تسمح دراسة مواضيع الإنشاء التي ينجزها التلاميذ من استجلاء معالم هذا النموذج. كما أن هناك نموذجاً للخطاب الأسلوبي، نوعاً من الملفوظ – الشبكة، ويتمثل التعلم في فهم وإعادة بناء – داخل موضوع الإنشاء – القصة التي تربط صنفاً من المجردات (السخرية، الحزن) بصنف من الملموسات (الكتّاب)، أي أن الأمر يتعلق بتشكيل خصوصية معينة في شكل قاعدة كلية بحسب إيديولوجية معينة.

* * *

اللاوعي (*)

فرانسواز ميلتزر

ترجمة

أحمد أحمد عبدالمقصود

تمهيـــد:

هذه دراسة عن «اللاوعي» بوصفه مصطلحاً أدبياً، كتبها الناقد الأمريكي فرانسوا ملتزر Francoise Meltzer، وتمتاز بأنها تضع يد القارئ، المتخصص وغير المتخصص، على تاريخ المصطلح الغامض المعقد منذ الفلسفة الإغريقية القديمة حتى العصر الحديث، وعلى المشكلات المرتبطة به. وهي تعرضه في الاتجاهات المعرفية المختلفة الفلسفية، والنفسية، والأدبية لدى أهم المنظرين والمفكرين، وذلك في إطار عرض تاريخي ونفسي متماسك ومنظم بدقة. وهذه الطريقة في العرض سمحت بإقامة

(*) **FranCois Meltzer, Unconscious, in "Critical Terms for Literary Study"** edited by Frank Lentricchia, and Thomas McLaughlin, The University of Chicaho press, 1990.

حوار بين هذه الحقول المختلفة، وبكشف الجدل القائم بينها، وعلاقات التداخل، وأوجه التشابه والاختلاف، والفروض التي انطلق منها كل اتجاه، وكيف واجه مشكلات المصطلح. وتتعرض الدراسة في سياق ذلك كله، بشكل خاص، لعلاقته بالنظرية الأدبية الحديثة والبلاغة واللسانيات، وتقدم نماذج لقراءات تطبيقية على نصوص أدبية للمنظرين الأكثر أهمية: فرويد ولاكان، وتطرح موقف نقاد الأدب من استخدام المنهج التحليلي النفسي في قراءة الأدب، ومآخذهم عليه، والمشكلات التي يواجهها.

إن هذه الدراسة تمنحنا خريطة شاملة، بأسلوب موجز وواضح، لمفهوم اللاوعي بوصفه مصطلحاً نفسياً وأدبياً، لا ينال من وضوحها كثرة الجمل الاعتراضية وأشباهها. وهي ميزة مهمة؛ لأنها تعطي القارئ فكرة كاملة وواضحة ومنظمة عن المصطلح، يتطلب تكوينها قراءات موسعة في مؤلفات تنتمي إلى مجالات مختلفة، ويفسر ذلك زخمها المعرفي. ويزيدها أهمية اهتمام الفكر المعرفي لما بعد الحداثة بالمفهوم، وتأكيد فلسفة العلم لدى فيسلوف مثل باشلار دور مفاهيم اللاشعور، والرغبة والحياة الرمزية، والخيال في التفكير الإنساني والعلمي، وهي مفاهيم لم تحظ بالمكانة اللائقة بعد في ثقافتنا. ونضيف إلى ذلك أنه يصحح خطأً مهماً في ترجمة المصطلح من الألمانية (حيث

يرتبط بالمعرفة والجهل) إلى الإنكليزية، وقد تابعنا الترجمة الإنجليزية، وأثر ذلك في عدم إدراك جوانب مختلفة من المفهوم بشكل دقيق، يتعلق أهمها بمفهوم العصاب وطريقة علاجه في التحليل النفسي، وبطريقة قراءة المدخل التحليلي النفسي للأدب.

النص المترجم:

صعوبة هذا المصطلح بالغة إلى درجة أننا وضعناه عنواناً للمقال، فالعنوان إذا قرئ «اللاوعي» the Unconscious فإنه سيكون اسماً جوهرياً non - a substantive، أو شيئاً a thing، وهناك تقديم جيد للخلاف حول هذه القضية في المقال. إذ يجادل كثيرون بأن اللاوعي ليس شيئاً ولا مكاناً، ومن ثم يمكن استخدام المصطلح بوصفه صفة an adjective، وعلى سبيل المثال «النشاط اللاواعي» unconscious (وليس «نشاط اللاوعي» the activity of unconscious). والحقيقة أن اللاوعي يمكن أن يعني جميع أنماط الأشياء، أي شيء من مرحلة النوم حتى مرحلة الجهل بشيء ما، ومن مرحلة الكينونة حتى دراسة نوع معين من البراءة... إلخ.

والأسلوب الذي سنتناول به المصطلح – بالرغم من أنه يقع في إطار الشعور – هو المنظور النفسي، وهو فكرة أن الفرد يمتلك في داخله أنشطة لا يدركها. وسوف نتعرض أيضاً

لسؤالين أساسيين فيما يتعلق بأي مفهوم للاوعي: الأول – هل اللاوعي مكان أو نشاط قوى محددة في الذهن، ومن ثم ليس هو الشيء نفسه، لكنه – على الأصح – كيفية تحقق هذا الشيء؟. والثاني – كيف يمكن التحقق من وجود اللاوعي، وهو في المقام الأول تحديد لشيء لا ندركه؟ ويجب أن نضع في اعتبارنا كلاً من هذين السؤالين أثناء قراءة المقال. وسوف نشير أحياناً إلى اللاوعي بالضمير هو «it» («das Es» هي الكلمة التي يستخدمها فرويد في الألمانية، وهي تعني الضمير «it»)، كما يجب أن نؤكد أن هذا الاستخدام نابع من الصعوبة التركيبية، وأنه لا يعني ضمنياً أن اللاوعي شيء، أو أنه واحد في الحقيقة.

وبالرغم من أننا نتعامل هنا بالمنظور النفسي للمصطلح، فإنه كان مشكلة للفلسفة منذ البداية، فقد تحدث البشر دوماً عن «القوى الخفية» dark powers التي تضغط عليهم ليفعلوا أشياء لا يقصدونها، وتجعلهم يتجاوزون فقدان الأمل أو المهام الصعبة على الرغم منهم. ومعظم الأديان تأسست على مفهوم القوى الغيبية invisible powers التي يؤمن بها الإنسان مثل إيمانه بالكثير من الأساطير. ففكرة «اللامعروف» أو غير المدرك في العقل البشري ليست جديدة، ومفهوم اللاوعي من الممكن أن يتداخل مع المعتقدات اللاهوتية بشكل مؤكد.

وقد كشف سقراط بعض المعرفة الخفية hidden

knowledge (غير المكتشفة من جانب الفرد)، ووُصفت طريقته ذاتها بأنها «تساؤلية» maieutic، وهي قوة توليد للأفكار أو الذكريات داخل الوعي كما في حالة القابلة. واهتم الفلاسفة مثل أفلاطون، وأرسطو، وبلوتونيس، وأوجستين، وأكونيس بمظاهر التفكير الإنساني الثابتة التي لا يمكن أن تحضر إلى الوعي طواعية. وقد صاغ ديكارت البيان الذي سيصبح ضده تحديد التحليل النفسي للمفهوم نفسه، فقد صرح هذا الفيلسوف الفرنسي بأن الوعي واحد، وأنه يشبه العقل: «بواسطة الخبرة الشعورية» الكوجيتو» cogitationis فهمت كل شيء يحدث داخلنا، لهذا نحن على وعي به» (ريكور، 1974، 101).

وقد قوبل هذا المفهوم الذي يجعل كل شيء عقلي شعورياً، بكل تأكيد، برفض التحليل النفسي الذي سيتمسك - على العكس - بأن أكثر ما هو عقلي سيظل خافياً عنا. ولكن يجب أن نذكر أن ثنائية ديكارت الشهيرة - الانقسام الذي وضعه بين الجسم والعقل - سوف ترثه طرق التفكير في المستقبل ومنها التحليل النفسي، وسوف يأخذ علم النفس (العلم العام لدراسة النفس الذي وجد قبل فرويد واضع ما أسماه بالتحليل النفسي) هذه الثنائية الديكارتية، ليضع نموذجاً ثنائياً للعقل: الجزء المعروف والجزء اللامعروف، بتعبير آخر لم يكن ديكارت بعيداً عن التحليل النفسي كما يعتقد بعضنا.

وقد تجددت في القرن التاسع عشر موجة الاهتمام باللامعروف في العقل «الجانب المظلم» the dark side، فقد أشار روسو، وجوته، وهيجل، وشيلينج، وكولردج، وجماعة الرومانسيين الألمان الأوائل إلى شيء مثل «اللاوعي»، بالرغم من أنهم لم يستخدموا المصطلح ذاته على وجه التحديد. وقد لفت ذلك النظر إلى مفهوم شوبنهور عن الإرادة Te Will بوصفها قوة مندفعة، وكلية الوجود، وقاهرة، ويشبه ذلك ما نسميه اليوم «اللاوعي». وقد وجد هذا المفهوم عند نيتشه الذي يحتمل أن يكون له تأثير أكثر من الأخير على سيجموند فرويد الذي كانت لديه الإرادة ليعترف بذلك.

وقد ارتبط مفهوم اللاوعي بالفلسفة، والأدب، وعلم النفس، واللاهوت، وأصبح مفهوماً شائعاً في كل أوروبا الغربية عندما أصدر إدوارد فون هارتمان عام 1868 كتابه «فلسفة اللاوعي»، وفي السبعينات من القرن نفسه ظهرت مجموعة من الكتب تتصدر عناوينها كلمة «اللاوعي». ومن المؤكد أن فرويد لم يخترع المصطلح ولا المفهوم أو المفاهيم المتعلقة به، كما أنه تحدث عن المفهوم في وقت كان كل مثقف أوروبي قد ألفه بدرجة كبيرة منحته المصداقية بوصفه مفهوماً.

إذن، لماذا نشعر بالخوف – خاصة في كتابات فرويد الأولى – من أن اللاوعي لن يكون مقبولاً لدى قراء فرويد؟!

الإجابة الوحيدة يمكن أن تكون في ذروة العصر الفيكتوري. فقد أخذ فرويد الفكرة الشهيرة أذاعها لتكون في صلبها فكرة «جنسية» sexual وقد كان هذا – على وجه التحديد – موقفاً مثيراً للانتقاد، نظراً للتعريفات المتعددة التي يتضمنها اللاوعي، فهو – كما وضعه الفيلسوف بول ريكور – لا يمكن أن يوجد إلا في إطار علاقة مع مفهوم الوعي.

وقد رأى ريكور أن اللاوعي شيء ما لا يمكن الإشارة إليه، ومن الممكن فقط أن يشخص dianose؛ لأنه لا يمكن دراسته بصورة تجريبية، وإنما يستدل على وجوده من خلال ظهوره في الحياة التي لا تكون بواعثها شعورية أكثر من وصفه إمبريقياً. وبناءً على ذلك تمثل فكرة اللاوعي نمطاً من «المثالية المتعالية» في فكر كانط، وهي طريق نستدل بها على الشيء أكثر من لمسه بصورة محسوسة. ولكن أن يُعلن هذا اللامحسوس مفهوماً جنسياً في صلبه، فهذا ما يفتح الباب للكثير من النقد والهجوم؛ لأنه لا يمكن تجسيده. ومشكلة فرويد تكمن في وصفه لملامح مفهوم مجرد بوصفها جنسية في صلبها، وفي رؤيته المحدودة التي لم يكن قادراً على إثباتها إلا بالاستدلال، وبوجود عناصر في حياتنا اليومية لا يفسرها الوعي، مثل: الأحلام، وزلات اللسان، والتورية، والفجوات، وإجبار التكرار، والإنكار، والأدب الأكثر دلالة في هذا السياق. ولكن قبل أن تدرس مفهوم فرويد

في الأعمال الأدبية وفي التحليل النفسي، لنتناول بإحكام أكثر تقديمه الفعلي للمفهوم الشهير، مفهوم «اللاوعي».

لقد أشار تعليق ريكور السابق إلى صعوبة أخرى: لايمكن أن يكون هناك فهم للاوعي دون أن يلازمه تحديد لما نعنيه بالوعي. وبعبارة أخرى، تبدو المفارقة في أن اللاوعي لايمكن دراسته إلا في إطار عالم realm وأعراف rules الوعي. بطريقة أخرى: دراسة اللامعروف محكومة دائماً بمصطلحات المعروف. (يجب أن نشير في هذا السياق إلى أن مصطلح فرويد عن اللاوعي The Unconscious هو في الألمانية « das Unbewusste»، ويعني حرفياً «اللامعروف» the unknown، وهذه العلاقة بالمعرفة أقل وضوحاً في المصطلح الإنجليزي).

وأهمية هذه الحقيقة أن تحديد التحليل النفسي له يتلاءم مع النظرية الأدبية، لذلك سيكون فرويد محكوماً بالأسلوب البلاغي في وصفه للاوعي، وذلك من خلال التمثيلات، والاستعارات، والتشبيهات، واللعب بالكلمات، والنوادر، وهذه الطريقة التي ستتبناها النظرية الأدبية في المستقبل لقراءة المجازات البلاغية التي وظفها فرويد، سوف تخبرنا بالكثير عن «اقتصاد» economy البنى البلاغية، وباطن الأعمال السردية بوصفها تفصح عن النفس. وسوف يصف فرويد، كذلك، اللاوعي بوصفه يظهر من خلال «الفجوات» gaps في الذاكرة،

والزلات غير المقصودة، وأخطاء اللسان، والتورية، والأحلام كما أشرنا من قبل. ومن ثم فاللاوعي – ضمنياً – غير منطقي a logical وغير أحادي الاتجاه non limear، أما الوعي فعلى العكس من ذلك. وبطريقة أخرى يستنتج اللاوعي مما يظهر للعيان في الكلام بوصفه غير محسوس nonsensical، أو غير متعمد unintentionally، وتلك الخصائص لا تخلو من أهمية بالنسبة لمشكلات السرد والأعمال القصصية، وهو ما سنتناوله فيما بعد.

وعندما بدأ فرويد يتحدث عن اللاوعي كان مجبراً على أن يناقش مفهوم الوعي، وقد ظهر اهتمامه الأول بهذا الموضوع في العام 1912 في مقاله «ملاحظات على اللاوعي في التحليل والنمط الحركي the dynamic، والنمط النظامي the systematic.

وقد قدم النموذج الوصفي بالطريقة الآتية: ما هو حاضر في أذهاننا هو «الوعي» conscious (مثل المحادثة)، وما هو غير حاضر لكن يمكن استرجاعه في الذاكرة هو «ما قبل الوعي preconscious (مثل تاريخ ميلادي)، وما هو كامن ولا يمكن استرجاعه بأية وسيلة شعورية هو «اللاوعي» unconscious (مثل خوف الأطفال المقهورين في الصغر). وسوف يُلاحظ أن نموذج اللاوعي الوصفي يتجه نحو مفهوم تخطيطي، وهو

بالفعل يستند إلى تصور نموذج مكاني للذهن topographical model.

(عاتق الكبت)	الوعي / اللاوعي	CS / UCS

وسوف يحفز هذا النموذج الاستعارات المكانية في كتابات فرويد خاصة ما يتعلق بمفاهيم «المكان» و«الكامن» في العقل. وعندما يتناول فرويد نمط اللاوعي الوصفي (الذي يرادف «المكان» في هذه الدراسة)، فسوف نجد تعبيرات شائعة مثل: فراغات العقل، وخريطة العقل، والمنطقة غير المخططة، والأحلام بوصفها «الطريق الملكي» إلى اللاوعي، واللاوعي بوصفه «ردهة» تقود إلى «حجرة الانتظار» (الوعي) التي يقوم بحراستها حارس يقظ (يمثل الحارس عائق الكبت، وهذا العائق يرفض دخول أية أفكار من اللاوعي إلى الوعي).

وبالإضافة إلى ذلك يعطي فرويد - في مناقشته لنمط اللاوعي الوصفي - نماذج مثل: النصوص الصوفية، ولعبة الطفل في الكتابة والمسح التي تقوم بتجسيد العقل والذاكرة. وفي كل هذه الاستعارات والتشبيهات يكون التركيز على المكاني the spatial وكأن هناك جغرافياً للعقل، واللاوعي منطقة an area في داخله. (بالفعل حاول فرويد في أعماله الأولى أن يضع

اللاوعي داخل النفس. انظر فرويد 1951، 1: 283-93). وهذه المفهوم يرى اللاوعي قريباً من الشيء، أو المكان، ومن ثم يكون اللاوعي في هذا السياق اسماً noun، ويكون نمطه الوصفي أو الطبوغرافي «مكاناً» للذكريات، والأفكار، والرغبات، والمخاوف، والأحلام، وهي الأشياء التي يمكن تحديدها بوصفها غائبة عن الوعي.

أما النمط الحركي للاوعي فهو «فيضان طاقة» an energy flow أكثر منه مكاناً، وتجدر الإشارة هنا إلى أن فرويد شرع في تناوله في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن ثم فهو نتاج لمفاهيم علم الأعصاب والفسيولوجيا التي سادت في تلك الفترة. والنموذج الفرويدي لأعصاب الإنسان أنه ثمة توتر يتزايد، يحتاج إلى تنفيس، وهذا التنفيس عمل لاإرادي. ويطلق النقاد عليه غالباً النموذج «الهيدروليكي» hydraulic؛ لأنه يفترض أن كل تراكم للذة أو الألم لابد أن يجد مخرجاً. (تماماً مثل الماء الذي يسعى إلى تجاوز الغطاء الذي يحكمه، فإذا لم يجد متنفساً ازداد الضغط) ومن ثم نظر فرويد إلى اللاوعي بوصفه سلسلة من الانعكاسات اللاإرادية، وانحساراً، وفيضاناً للطاقة، كما لو كان اللاوعي مركزاً نابضاً وحيوياً ونشيطاً للطاقة، لكنه يتخفى من العقل الواعي للفرد. وبتعبير آخر يؤكد هذا النموذج أن طاقة اللاوعي لا يدركها الفرد، وأن عدم إدراك الفرد لما يوجد لا يعني

أنه غير موجود (يدحض التحليل النفسي هنا تأكيد ديكارت أن كل نشاط ذهني يكون في الوعي). ومن الممكن أن تنشط الأشياء داخل النفس دون أن يكون الفرد على معرفة بها، وبرهان فرويد على هذه القضية هو الأوامر التي تُعطى للفرد تحت التنويم المغناطيسي، هذه الأوامر تنفذ إلى الوعي – حالة ما بعد التنويم – لكن دون أن يعرف الفرد لماذا يفعل ما يفعله. وبالنسبة لفرويد فإن أي سلوك بعد حالة التنويم لا يعي له الفرد تعليلاً يؤكد وجود اللاوعي.

والنشاط الجوهري الذي يميز النموذج الحركي هو الكبت repression، فاللاوعي يحتوي على الرغبات والمعرفة information التي لا يدركها الفرد، والتي يقاوم الرقيب ليبعدها عن وعي الفرد (الرقيب مثل الحارس على باب حجرة الانتظار)، ومن حين إلى آخر يتسرب جزء من طاقة اللاوعي من خلال حاجز الكبت (مثل قوة ضغط الماء على حاجز خفيف)، ليجد طريقه إلى الوعي. وسوف تظهر الأفكار اللاوعية في الوعي بوضوح من خلال الأحلام، وزلات اللسان، والتورية... إلخ، وهي أفعال يرتكبها الفرد بلاوعي أو تعمد، وسوف يؤكد لأي سامع أنها مجرد اتفاقات أو صدف. وبالنسبة لفرويد فإن تلك الاختراقات للوعي – المتنكرة والمشوهة – هي الدليل على وجود نشاط اللاوعي.

وإذا كان النموذج الوصفي مؤسساً على الاستعارات المكانية، فإن النموذج الحركي على العكس مؤسس على الاستعارات الهيدروليكية gudraulic metaphors، مثل: فيضان الطاقة المحجوزة، والنبضات، وتكرار ضغط الأفكار – تراكم الضغط – التي تضغط في لحظة ما على حاجز الكبت؛ لتتسرب من خلاله مدفوعة لإيجاد مخرج، والرغبة الحرة أو المحولة لتخفيف التوتر الذي يُخفف تدريجياً (في الأحلام وحتى في الحياة اليومية)، والذي سببه اقتحام الصدمة للاوعي. وتكرر: إن هذا النموذج هيدروليكي؛ لأنه يفترض مسبقاً أن التوتر ألم سوف يجد على الدوام مخرجاً ليتخفف.

والوجه الثاني لهذه القضية أن الخمود لذة، ومصطلح فرويد الشهير «غريزة الموت» death instinct (ثاناطوس Thanatos هو المصطلح الأكثر تمثيلاً المستخدم في الإنجليزية) لا يعني أكثر من العودة إلى الحالة الأولى للأشياء، وهي في حالة الكائن الحي البشري المادة قبل العضوية.

والنموذج الحركي للاوعي نموذج اقتصادي، economic كما يدعى في الغالب؛ لأنه يصف نظام السيطرة والتبادل: فالتوتر الذي يتراكم يسعى لإيجاد مخرج إلى الوعي من أجل الحفاظ على التوازن والاستقرار، ومن ثم يُرى بوصفه مقيداً.

أما اللاوعي النظامي فأكثر غموضاً في أعمال فرويد الأولى (غير متميز بوضوح عن النموذج الحركي)، ففي الثلاثينات (1930_s) سوف يستخدم فرويد هذا المصطلح؛ ليصف نموذجه الثلاثي للعقل الذي يعد مراجعة للنموذج المكاني (الطبوغرافي)، وهذا النموذج المعدل بثلاثيته الشهيرة: الهو، والأنا، والأنا الأعلى يؤكد أن الأنا ego جزء من اللاوعي (يسمى الآن الهو id)، وجزء من الإدراك الواعي (بوصفه يمثل الأنا الأعلى (super-ego). وسوف تفصل تلك المراجعة لنموذج العقل التحليل النفسي الأمريكي عن التحليل النفسي الفرنسي في الخمسينات. فالتحليل النفسي الأمريكي سوف يتقبل النموذج الثلاثي، ثم يتجه نحو «علم نفس الأنا»، أما التحليل النفسي الفرنسي الذي قاده في المقام الأول المحلل جاك لاكان، فسوف ينظر إلى تلك المراجعة بوصفها كبتاً في اللاوعي على اعتباره مفهوماً في تعارض جدلي مع الوعي. وسوف يُصر على «العودة إلى فرويد الحقيقي» في النموذجين الطبوغرافي والدينامي، وسيدعمه لاكان مدعياً أن الدليل على دقة اكتشاف فرويد الأعظم (اللاوعي) أن فرويد تابعه في أعماله اللاحقة.

فمن خلال تحديد فرويد في أعماله المبكرة يُكبت اللاوعي دائماً بمجرد أن يكتشف، لذلك فإن فرويد في متابعة اكتشافه للاوعي يعمل فقط – في نظر لاكان – وفقاً للقوانين التي وصفها

باعتبارها المتحكمة في الفكر الشعوري. ومن ثم يستطيع الفرد بناء عليها اختيار نماذج للعقل، واختيار استعارات وأساليب بلاغية لوصف النشاط النفسي، وهي التي تناقش في نظريات التحليل النفسي الآتية.

وإذا كانت أشياء مثل الاستعارات، والأساليب اللفظية أو الأدبية (التورية، والتشبيهات، واستعارات الكلام، والمجازات بوجه عام) هي الطرق التي يتعين من خلالها اللاوعي للتحليل النفسي، فليس من المدهش أن يطلق كثير من النقاد الأدبيين على اللغة عامة، والأدب خاصة، «لاوعي التحليل النفسي». وتتضح في التو صلابة هذه الوجهة عندما نضع في الاعتبار أن فرويد اتجه إلى الأدب؛ ليعطي أمثلة على نظريته الأكثر رسوخاً: «الصراع الأوديبي» the oedipal conflict. والمفارقة المتضمنة في مفهوم اللاوعي أنه يمكن أن يظهر فقط من خلال الاستعارات الملموسة أو التمثيلات؛ لأنه غير ملموس. والأدب والأساطير أحد التمثيلات التي يوظفها التحليل النفسي باعتبارها «استعارات مفصلة» ectended metaphors. فالأدب مثل الأحلام في نظر التحليل النفسي، يكشف عن العمق، وبتعبير آخر يكشف عن الأعمال الخفية للنشاط اللاوعي.

وبالنسبة لليونانيين تمثل قصة أوديب Oedipus (الذي يبحث عن سبب وباء المدينة، ولا يعرف أنه السبب) مشكلة القدر

في مقابل حرية الإنسان، إذ يعلن الكاهن عند مولد أوديب أن الطفل سيكون الرجل الذي يقتل أباه ويتزوج أمه. وكلما اجتهد أوديب ليتجنب قدره سقط في شركه. أما بالنسبة لفرويد فإن قصة أوديب تجسد الرغبة اللاشعورية لكل طفل ذكر في الاتحاد بالأم، وإقصاء الأب كي يأخذ مكانه. وكما يمكن للمرء أن يتخيل فقد واجهت فرويد صعوبات كي يضع الفتيات الصغيرات في هذا النموذج، وكان وضع الفتيات الصغيرات وجهاً لوجه مع رغباتهن، ومع آبائهن، هي المشكلة التي لم يتفهمها فرويد بشكل جيد.

وعندما اتجه فرويد إلى دراما سوفوكليس العظيمة، أصبح هذا النص مثل «المحتوى الظاهر» the manifest content للحلم بمصطلحات التحليل النفسي. مسرحية الملك أوديب مثل الأحلام، تشويه يخفي ويظهر الحقائق التحليلية النفسية الكامنة التي سوف يسميها فرويد، في هذه الحالة، «عقدة أوديب» Oedipus complex. والأدب بوصفه اللاوعي بالنسبة للتحليل النفسي، يوضح هنا (يصور بطريقة أسطورية) من خلال الحبكة والشخصيات ما يكون مكبوتاً في الحياة الشعورية. ويجب أن نضيف أن تفسير فرويد لهذه الدراما ليس بعيداً عن تفسير اليونان، كما قد يبدو من النظرة الأولى. فالمشكلة بالنسبة لأوديب عند اليونان، كما هي عند فرويد، واحدة من أكثر أنواع المعرفة

الحيوية، وهي معرفة النفس. فما يكتشفه أوديب أن «الآخر» الذي يبحث عنه (سبب الوباء) هو نفسه في الحقيقة؛ ذلك أنه ثمة جزء من نفسه لا يدركه. وهنا نرى أكثر من الحقيقة، نرى أن التحليل النفسي يدين للأدب بامتلاكه لأعظم الأساطير، وأن مفاهيم مثل: المقدور desitiny، والقدر fate، ومعرفة النفس self knowledge، والآخر the Other تتداخل جميعاً بوصفها جزءاً مما يسميه التحليل النفسي «اللاوعي».

وقد كان استخدام فرويد للأدب محبطاً بشدة لنقاد الأدب؛ لأنه استخدام مختزل. فمن الممكن استخدام المدخل التحليلي النفسي للأدب مثل «قطاعة الكعك»؛ لتشكيل أعمال الأدب العظيمة في صورة مسلمات التحليل النفسي، ومن ثم فإن الأدب ينظر إليها على أنها غير مكتملة ما لم يفك التحليل النفسي شفراتها، ويوضح «ماذا تعني» حقيقة.

والمشكلة الجوهرية الأخرى للمدخل التحليلي النفسي للأدب، هي فكرة أن النص «عَرَض» symtom للحالة النفسية للمؤلف. وعلى سبيل المثال، من المعروف أن نقاد التحليل النفسي يدعون أن مسرحية جوته «فاوست» faust كُتبت لأن الكاتب الألماني العظيم كانت لديه مشكلات بسبب منفاسة أحد الأقارب. وفي أفضل الحالات سوف يخبرنا المدخل بشيء عن المؤلف (عُصابه، ووساوسه القهرية، وصدماته... إلخ)، لكنه سيخبرنا

بالقليل عن النص نفسه يضاف إلى ذلك أن المرء يُترك حائراً فيما يفعل بالنصوص التي تكون حياة مؤلفيها غير معروفة لنا بشكل أساسي، و«إلياذة هومير» مثال. فيما أننا لا نعرف، تقريباً، شيئاً عن هومير نفسه، فإن اللجوء إلى شخصيات التحليل النفسي الخيالية – على وجه التحديد هنا – مشروع عديم الجدوى، ولحسن الحظ تتجه هذه المداخل نحو الاضمحلال.

وكما أوضح الفيلسوف جاك دريدا، فإن التحليل النفسي أخذ ينتشر في كل مكان بمجرد أن ابتُدع. وقد كان فرويد دارساً عظيماً للأدب، وكان سيزعجه – دون شك – الكم الكثير الذي طُبق على النصوص الأدبية من خلال المدخل الذي أسميه في التحليل النفسي «قطاع الكعك» cookie-cutter. ولكن، لسوء الحظ، شجّع فهم فرويد لموقع الأدب من التحليل النفسي مثل هذه الاختزالية reductivism في المقام الأول، ولنا أن نأخذ مقاله عن «اللامألوف» The uncanny مثالاً لإسهامه في هذه الاختزالية.

فهذه المقالة تدور حول قصة قصيرة، قصة «رجل الرمال» The sandman، كتبها الكاتب الألماني الرومانسي إ. ت. أ. هوفمان. بطل القصة ناثانيل Nathannael طالب صغير، يستحوذ عليه الخوف من فقد عينيه، وقد سبّب له هذا الخوف

المحامي الذي كان يعمل لدى العائلة عندما كان طفلاً. فعندما كان يأتي المحامي إلى المنزل، كان يخبر ناثانيل بأن عليه أن يذهب إلى الفراش، فإذا قاوم أخبره بأن رجل الرمال سيأتي لينزع عينيه، ويطعمهما لأطفاله على القمر. ولهذا فإن رمز رجل الرمال الذي يذرو الرمال في أعين الأطفال ليساعدهم على النوم، يأتي تلقائياً، وبشكل تقليدي، متطابقاً مع محامي العائلة المشؤوم في عقل ناثانيل الطفولي، وسيقضي بقية حياته خائفاً من رجال الرمال، وهم الذين ينشغلون بالعيون بطريقة أو بأخرى (مثل: طبيب العيون، أو بائع النظارات، ومَنْ يبيعون وسائل مثل التلسكوبات والعدسات). وفي النهاية سوف يُلقي ناثانيل السيئ الحظ بنفسه من أعلى البرج ليُلقي حتفه؛ لأنه يرى أحد رجال الرمال أسفله، يأمره (أو ينتظره!!) ليقفز.

ويقول فرويد هذه القصة هي «اللامألوف»؛ لأن خوف ناثانيل من رجال الرمال غير مفهوم وغير مألوف بغرابة، وبكلمات أخرى؛ ينبعث من اللاوعي. ويقول فرويد إن التحليل النفسي سوف يقدم التفسير لهذا الخوف، ومن ثم يزيل غرابة القصة uncanniness.

وهذه الطريقة لرؤية النصوص الخيالية بوصفها أعراضاً التي تخفي أشكال المخاوف أو الرغبات اللاواعية، هي طريقة غير وافية على الإطلاق، وغير مقنعة لدارس الأدب. ويضاف إلى

ذلك أن ثمة شيء داخل القارئ الناقد يرغب في إبقاء بعض النصوص غامضة، ويقاوم المفاهيم التي يمكن معها لأي قاعدة، خاصة من خارج الدراسات الأدبية، أن تدعي أنها تكشف المعنى الحقيقي للنص. ومثالاً على ذلك، أين موقع أعمال إدجار آلان بو إذا ادعى التحليل النفسي شرح كل جوانب الغموض في قصصه من خلال عرضها على أنها أعراض عصابية؟

هذه بعض المخاوف المسيطرة على نقاد الأدب، لكن ثمة قلق مضاد هنا يجب وضعه في الاعتبار: إذا أصبح النقاد يلتزمون بمثل هذه الأفكار، فسيرتكبون جريمة اختزال أخرى؛ لأنه لو أرادوا أن يعطوا أدلة على أفكارهم، فسيكون عليهم أن يحسموا قضية الحدود الصعبة بين هذه الأنظمة. وعلى سبيل المثال: أين ينتهي الأدب ويبدأ النقد؟ وما الموضوعات المسموح لنقاد الأدب بمناقشتها؟ وما الذي يدخل في نطاقها؟ وما الذي يقع خارجها؟.

والنظرية الأدبية، بعد هذا كله، قادرة على أن تجد نفسها في نظريات التحليل النفسي، إذن لماذا لا يسمح للتحليل النفسي بأن يجد لاوعيه داخل الأدب؟!! لنضع في اعتبارنا طريقة واحدة محددة يمكن للنظرية الأدبية من خلالها أن تكون قادرة على أن تجد نفسها في التحليل النفسي، وهي «قص قصة» the telling of a tale. دعونا لا ننسى أن التحليل النفسي ليس فقط نظرية،

لكنه إجراء عيادي أيضاً، وقد سمي هذا الإجراء في عصر فرويد «العلاج بالحديث» the talking cure فالمريض يخبر المحلل بكل ما يخطر بباله من خلال التداعي الحر، ويصبح هذا الحديث بدوره «قصة»، يكون المريض (هو أو هي) قادراً على أن يعيد تركيبها من شظايا ذكريات الطفولة. وتتطلب عملية التحليل تركيباً خيطياً، وسرداً مقنعاً، وإعادة تجميع، وضم أجزاء الحياة معاً.

والغاية من التحليل النفسي أن يتمكن المريض من إعادة بناء قصة أكثر التحاماً بصورة أفضل كلما تقدم التحليل. فالتحليل سرد، والمحلل يؤدي دور القارئ لهذا السرد. والمحلل (هو أو هي) مجبر على تفسير ما يقوله، حيث يحتفظ بالصور والحقائق التي تعود إلى الظهور، وتفرض قيمتها ووظيفتها داخل السرد. وكي يقرأ الأحلام – كما لو كانت نصوصاً – يجب أن يعيد تركيب «حبكة حياة ما» the plot a life، هي في الحقيقة مركبة. وعلى المحلل أيضاً أن يقرأ «الحبكة الفرعية» subplot لهذا النص السردي: اللاوعي باعتبار إعادة بنائه من التشويهات والنقلات التي يفترضها في القصة التي يقصها المريض. وإذا قلنا إن الغاية من الخبرة التحليلية هي خلق سرد منطقي ومتلاحم عن الحياة، فإنه يمكن أن نضيف – بناءً على ذلك – أن المحلل لا يودي دور القارئ فقط، لكنه يؤدي دور الناقد أيضاً. إذ

يجب على المحلل أن يقرأ read أو يفسر interpret هذا النص السردي، ويجب (عليه أو عليها) أن يقنع المحلل بدقة قراءته، وصحتها، وترجمتها، وتفسيرها. وفي النهاية من الممكن أن يدون المحلل (حالة الدراسة)، ويعيد قص قصة المريض، وقصة المحلل نفسه – ومن ثم تكون حالة الدراسة «سرد السرد» the narrative narrative – الذي يحاول إقناع القراء (المحللون الآخرون كمثال في هذه الحالة) بدقة القراءة، ومن ثم ربما لا يكون المحلل النفسي خارج الدراسات الأدبية على الإطلاق.

وقد اهتم القسم السابق بتاريخ مصطلح «اللاوعي»، وببعض الطرق التي قد تتضمن استخداماتها – أو يجب أن تتضمن – الأدب النظرية الأدبية، مثل: بنية السرد، والأساليب البلاغية (مثل الاستعارة والتشبيه)، والنماذج اللفظية (مثل: زلات اللسان، والتورية، والنكت، والفجوات)، وكذلك الاستخدام البارز لنصوص أدبية محددة في التحليل النفسي، مثل «أوديب» لسوفوكليس، وكلها تصف أوجه الارتباط بين النظرية الأدبية واللاوعي في التحليل النفسي. ولكن مع عمل المحلل النفسي جال لاكان نجد أن النظرية الأدبية والتحليل النفسي منفصلان؛ نظراً لكونهما مشروعين متمايزين، بالرغم من اشتراكهما أحياناً في نفس الأساس. إذ يرى لاكان الأدب والتحليل النفسي

باعتبارهما نظامين، يعدان جزء من نفس المشروع الذي يبحث الأعمال الخفية للفكر الإنساني، ويقدم لمحات عنها. ولا يعني هذا القول بأن النظرية اللاكانية قد تجنبت كل المآخذ السابقة على أكثر مداخل التحليل النفسي «تقليدية» إلى الأدبية. ولنلق أولاً نظرة على ما يراه لاكان باعتباره قضايا، وما يمثل بالنسبة له ركائز أساسية.

اعتقد لاكان كما رأينا سابقاً أن اكتشاف فرويد الأعظم هو فكرة اللاوعي، كما وصفت من خلال النموذجين الحركي والمكاني للذهن. فالنموذج الثلاثي (بأجزائه: الهو، والأنا، والأنا الأعلى) هو متابعة من جانب فرويد لاكتشافه. ونكرر وجهة نظر لاكان: بما أن اللاوعي عند فرويد، من خلال تعريفه، شيء مكبوت، يكرر دائماً اكتشافه لذاته؛ ليعيد تأكيدها مرة أخرى، إذن النموذج الثلاثي هو إظهار لقوة وحقيقة اكتشاف فرويد المبكر. وهذا النموذج الأخير انطباعي في رأي لاكان؛ لأن المفهوم الثالث (الأنا الأعلى) هو وظائف مقدمة باعتبارها إطاراً نظرياً لما نُظر إليه بوصفه جدلاً دائماً بين الوعي واللاوعي. وكل إطار نظري يحاول الكشف عن التوتر، الذي يصفه نموذج فرويد الأول بين اللاوعي الحركي والوعي. إنه كما لو أن «الحارس» – الذي نوقش في البداية آخذاً مكانه بين حجرة انتظار اللاوعي وحجرة معيشة الوعي – قد أصبح فجأة مصطلحاً ثالثاً ميسراً، بنية

معمارية أخرى بين هاتين الحجرتين، تجمع أفضل ما فيها أثناء إخفاء الرغبات غير المعروفة للأول، وإظهار رغبات الثاني. وعلى أية حال، هذه هي الطريقة التي نظر بها لاكان إلى نموذج فرويد الأخير.

كما تنعكس أيضاً رؤية النموذج الثلاثي، بالنسبة للاكان على علم نفس الأنا (اتجاه واسع أخذه به المحللون النفسيون الأمريكيون، وأدانه لاكان) لأن علم النفس الأنا يعزز، بل وينمي وهم الأنا أو الذات كوجود غير متشظي، «أنا» يمكن جعلها «كُلاً» whole من خلال قوى الشفاء لعلم نفس الأنا، وطرقه العلاجية المختلفة.

والذات بالنسبة للاكان مقسمة بموازاة نفس الأطر التي يتضمنها النموذج المكاني، فهي تتشكل من خلال وعي، ذهن متفتح، ولاوعي، سلسلة من القوى والاتجاهات من الصعب الدخول إليها، وما هو لاوعي بالنسبة للذات يكون ما هو غير معروف، وغريب عنه أو عنها (بالرغم من كونه أساساً له أو لها). وبناء على هذا فإن مفهوم اللاوعي بدوره يقود في الحال إلى فكرة «الآخرية Otherness ومن ثم يصبح رمز لاكان للذات هو S، تلك الذات التي تكون متشظية على الدوام في إطار ذاتها. والمرتبط بهذه الفكرة هو المتلازم معها، وهو أن الذات يشكلها شيء ما مفقود Somethng Missing، يخلق بدوره رغبة،

وتعايش الذات الرغبة بوصفها شيئاً مفقوداً، سوف يجاهد هو أو هي للتخلص منها. ويمكن أن نقرأ في هذا رؤية النموذج الحركي لنشاط الذات العقلي. بالتعبير الفرويدي: منطلق لاكان أن الذات سوف تحاول أن تتغلب على توتر الرغبة بإنجاز حالة من الخمود (اللذة أو غياب الرغبة). وهذه الرغبة هي التي تجعل الجنس البشري مختلفاً عن الحيوانات، فالحيوانات تعايش حاجة need بيولوجية، وليس رغبة نفسية، واللاوعي يجسد نفسه – من بين طرق أخرى – بالإصرار على ملء الفجوة التي تركها شعور الذات بالفقدان داخله أو داخلها.

وفي رؤية لاكان الثابتة أن تصوير الذهن يجب أن يُبقي على التصور المكاني، ونستطيع أن نرى إصراره على النموذج الجدلي: اللاوعي والوعي، الذات والمدرَك، الرغبة والإشباع، التوتر والخمود... إلخ، وهذا النموذج الجدلي مهم؛ لأنه يجعلنا نرى التأثير العظيم لهيجل على فكر لاكان. فعلاقة السيد/ العبد كما هي مقدمة في ظاهراتية هيجل يمكن أن ننظر إليها بوصفها النموذج لفكرة تكوّن الذات عند لاكان. فبالنسبة لهيجل يولد صراع السيد/ العبد المواجهة بين وعيين، يسعى كل منهما إلى أن يعترف به الآخر بوصفه سيداً as primary، وسيفوز واحد ويخسر الآخر، وسيصبح الفائز سيداً للخاسر، وسيكون السيد شخصاً مميزاً، وسيكون العبد غير مميز، سيكون الآخر الذي

هدفه الوحيد إشباع السيد، ويمده بأسباب البقاء. وتنعكس الأدوار بحدة في فكر هيجل، فالعبد – لأنه يعمل – هو الصانع ومنتج السلع، الذي يملك هدفاً محدداً، أما السيد – نظراً لأن انتصاره مسلّم به – فهو ينعم بلا نشاط، وهدفه استهلاك السلع التي يجهزها العبد، (استعمال ضمير المذكر هو استعمال هيجل). ومن ثم فالسيد عديم النفع، ويتوقف وجوده على العبد. والعبد، على الجانب الآخر، مقمع بشكل واضح، وهو – في الحقيقة – مستقل وحر أكثر من السيد السلبي. وهذا عرض ناقص ومختزل لهيجل، لكنه – بالرغم من ذلك – يمنح القارئ فكرة عن كيف اعتمد لاكان على هيجل عندما أعاد قراءة اللاوعي الفرويدي.

وفي الموقف الذي قدمناه منذ برهة يمكن أن يحل مصطلح «الوعي» بسهولة محل «السيد» master، كما يمكن أن يقوم مصطلح «اللاوعي» مقام «العبد» slave. وبتعبير آخر يظهر الوعي سيد النفس. إنه المميز، والذي يحدد النشاط النفسي. واللاوعي، في أثناء ذلك، مقموع مثل العبد، والوعي يعمل بينما اللاوعي مستغرق في النوم، ويحكم الوعي لاشعورياً، وينتج المواد materials التي تسهم في وجود الوعي وتشكيله. واللاوعي – مع حالة قمع الواضحة – هو سيد الوعي في الواقع، الوعي السيد الذي هوعبد في الحقيقة. وبدون المواد «السلع» goods

التي يمد اللاوعي الوعي بها لا يملك الوعي شيئاً ليؤدي وظيفته. وينطبق أيضاً هذا النموذج الهيجلي، بالنسبة للاكان، على العلاقة بين الذات والآخر. فكما يحدث مع السيد والعبد، الجدل بين الاثنين ليس مؤلفاً من أجزاء منفصلة (غير متماسة) non contiguous. فالذات، كما يقول لاكان، سوف تظهر رغبتها على الآخر، والآخر سوف يرى نفسه في الذات.

وليس هذا موضع الاتجاه نحو كل التغييرات المعقدة لنظريات الآخر عند لاكان، ويكفي القول إن لاكان يصور الجدل الداخلي الوعي/ اللاوعي بتماثل – وحتى بتطابق في الوقت نفسه – الذات/ الآخر. ومبدأ لاكان الشهير هو «اللاوعي خطاب الآخر»، وأحد طرق قراءة هذا البيان تكون بامتداد الأطر المقترحة هنا: فاللاوعي هو ما لا تدرك الذات أنه نفسها، وما هو خبرات بوصفه آخر من نفسه as Other from himself.

وطريقة الذات أن ترى وتظهر على آخر سوف يقدم مفتاح اللغز، فيما يتعلق بعلاقة الذات برغباتها وتطلعاتها اللاوعية. ولهذا يكون اللاوعي في مكان الآخر بالنسبة للاكان، في المكان حيث لا تدرك الذات نفسها. ولهذا يصبح اللاوعي منتمياً إلى مشكلة «الأخرية» في فكر لاكان: فإذا كان اللاوعي جزءاً من الذات التي تعجز عن إدراكه بوصفه المظهر الوحيد لنفسها، فإن الآخر يحدد المكان حيث ترفض الذات أن تدرك نفسها. يضاف

إلى ذلك أن الذات والآخر يصبحان في حالة تبادل معقد، تماماً مثل اللاوعي الذي ينشأ بوصفه «أخرية» داخل الوعي.

ومسلمة لاكان الأخرى الشهيرة هي «يبنى اللاوعي كلغة» The Unconscious is structured like a language، وفي هذه العبارة نرى دين لاكان للسانيات. والتأثيران العظيمان على لاكان هنا هما فرديناند دو سوسير ورومان ياكوبسون، وقد كان فرويد نفسه مهتماً باللسانيات – تحديداً علم الاشتقاق التاريخي etymology، وفقه اللغة philology. وقد أكد لاكان أن فرويد أفاد من اللسانيات الحديثة، ليصل إلى نفس الاستنتاجات التي وصل إليها لاكان بشأن العلاقة المحكمة بين اللغة واللاوعي.

وعلى أية حال فإن دين لاكان الأول في هذه الرؤية لسوسير، ففي كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة» وضع سوسير عبارته الشهيرة: «لا يوحد الرمز اللساني الشيء والاسم، ولكنه يوجد المفهوم والصورة السمعية». ويطلق سوسير على «الصورة السمعية» sound0image «الدال» signifier، كما يطلق «المفهوم» cncept على المدلول signified. ويعطي سوسير كلمة (شجرة) مثالاً للصورة السمعية، والمفهوم المتطابق هو الفكرة idea أو الصورة picture التي تطبعها الكلمة في عقولنا، عندما نفكر في كلمة «شجرة» (المدلول). وكما سنرى، فسوف يتناول لاكان الاستخدام المتواتر لهذه المصطلحات، وسوف يُعبّر

تدريجياً مفهوم الرمز السوسيري. فقد ادعى سوسير أن الدوال تنتج المعنى، ليس من خلال علاقتها مع مدلولاتها فقط، ولكن أيضاً طبقاً لموقعها داخل التركيب من خلال علاقتها بالدوال الأخرى، ولذا سوف يُشبِّه لاكان اللاوعي بحركة movement الدال الذي ينتج المعنى meaning طبقاً لموقعه في «سلسلة الدلالة» signifying chain. تلك هي الرؤية التي تميز فكرة أسبقية الدال عند لاكان، وبتعبير آخر: يُنتج المعنى من خلال موقع الدال، ليس المعنى المألوف المرتبط به (المدلول)، وسوف نعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

ربط لاكان العلاقة السوسيرية وأجزائها بعمل اللساني رومان ياكبسون، فقد برهن ياكبسون (1956) على أن هناك محورين أساسيين للغة، هما الاستعارة والكناية، وتشترط الاستعارة استبدال كلمة بكلمة، في حين أن الكناية سلسلة مترابطة، إزاحة كلمة لكلمة. ويقول ياكبسون إن الاستعارة دلالية semantic، والكناية تركيبية syntactic. وقد استطاع لاكان أن يأخذ هذين المحورين ليكونا أساس بلاغة اللاوعي. ولو تذكرنا العلاقة السوسيرية، فسوف نلاحظ أنها مخطط يقود إلى النموذج المكاني الفرويدي للذهن:

وعي	مدلول
لاوعي	دال

وسوف يوظف لاكان نموذج سوسير مقلوباً، ويقول إن طبوغرافيا اللاوعي تتحدد من خلال النموذج الآتي:

$$\frac{S}{s}$$ (الدال على المدلول)

ولذلك أخذ لاكان نموذج فرويد وصاغه بمصطلحات لسانية.

وعندما يقول لاكان: «يبنى اللاوعي كلغة»، فإنه يعني أن اللاوعي يتكون بنفس الطريقة، مثل استيعاب الذات الفطري للغة الذي يجعل الكلام ممكناً. فثمة بنية كامنة في الذهن تسمح باكتساب اللغة، تماماً مثلما توجد بنية كامنة تسمح بتكوين اللاوعي. والاستعارة والكناية بنيتان مشتركتان بين اللغة واللاوعي، والرغبة (الرغبة اللاشعورية) لا تُنجز أبداً: إنها فقط تُزاح أو تستبدل مشكّلة «سلسلة من الدوال» التي تترك دائماً (مثل اللاوعي) آثارها، لكنها تراوغنا.

ويجب أن يكون واضحاً أيضاً، أن الحاجز الذي وضعه سوسير بين الدال والمدلول (ويُظهر أن الاثنين شيئان منفصلان)، يشبه بقوة حاجز الكبت الذي يفصل الوعي عن اللاوعي في النموذج المكاني، وهذا هو التناظر الذي سيصر عليه لاكان

أيضاً. وإذا وضعنا المخططين في الذهن، فإنه يمكن أن نعود إلى تطبيق لاكان لنظرية ياكبسون.

فالكناية – كما يقول لاكان متابعاً ياكبسون – سلسلة من الدوال التي تنتظم أفقياً، ولا تستطيع أن تعبر الحاجز إلى المدلول. والكناية بالنسبة للاكان هي دال الرغبة. فما هو مرغوب بالنسبة للاكان يكون دائماً منقولاً، دائماً مؤجلاً، ويعاود الظهور في هيئة أخرى. بتعبير آخر: الرغبة هي الدال الذي لا يتغير أبداً، والذي لا يمكن أن يعبر الحاجز الذي وضعه عائق الكبت. وبالرغم من الاختلاف الواضح للمعنى meaning (المدلولات the signifieds) في كل حالة، فإن كل دال في هذه السلسلة يملك نفس المعنى باعتبار الدال قبله: الفقدان الذي هو رغبة متشظية.

أما الاستعارة – على الجانب الآخر – فتنتظم رأسياً مبنية غير متماسة، وتكون نظاماً من الاستبدال أكثر منها نقلاً. وبالنسبة للاكان – المستمر في توظيف النموذج السوسيري – يمكن أن نوضح ذلك من خلال القول بأن الدال الأول يمكن استبداله بوصفه مدلولاً لدال آخر، وهو لا يعبر الحاجز – في الحقيقة – بهذه الطريقة، ولكنه يتغلب عليه عندما يهبط drops down الدال (S) إلى موقع المدلول (S) لدال آخر.

$$\frac{S}{S} \qquad \frac{S}{S}$$

ونقطة الانطلاق، باختصار، نحو كل هذه المناقشات المعقدة إلى أبعد حد لأفكار لاكان عن الاستعارة والكناية واللسانيات، هي أن نوضح - بالنسبة له - أن الرموز البلاغية تزود النموذج بأسلوب عمل اللاوعي، وطريقته التي يولد بها دلالته. ويجب أن نضيف أن بنيوية ليفي ستروس - التي تأسست على نظرية سوسير ومصطلحاتها - قد أثرت في فهم لاكان «لبلاغية اللاوعي»، مثل مفهوم «البنية العميقة» deep structures التي تخلق المعنى من خلال نماذج محددة للتكرار والتبادل. والنماذج - وليس المعنى الموظف لكل مصطلح - هي التي تعطي المعنى على طول امتداد العلاقات المتداخلة؛ ولهذا يقول لاكان: إن حركة الدال - موقعه - وليس المدلول، هي التي تخلق المعنى.

وللتدليل على هذه النقطة الأخيرة يقرأ لاكان قصة إدجار آلان بو «الرسالة المسروقة». وهي تُعنى بخطاب محدد فقدته الملكة، وسوف يجرّمها إذا وقع في أيدٍ آثمة. وما أشار إليه لاكان أن محتوى الرسالة (مدلولها، ومعناها الموظف) غير معروف للقارئ، والأمر الأكثر أهمية هو مكان الرسالة، ومن الذي يملكها، ومن الذي لا يملكها، وأين أُخفيت. فحركة الرسالة من يد إلى يد مثل سلسلة الدوال التي نوقشت سلفاً بوصفها كناية، ويوضح لاكان أن دور كل فرد في القصة يتحدد من خلال

علاقته أو علاقتها بوجود الرسالة، وليس من خلال محتواها. ويقول لاكان إن الذات تتحدد بالطريقة نفسها من خلال الفقدان الذي يولد الرغبة، تلك الرغبة المنقولة والمشوهة دائماً على أنها أي شيء اخر (الرسالة المفقودة مثلاً)، وهذا دليل على وجود الكبت.

وتمثل قصة بو في منظور لاكان درساً lesson عن اللاوعي، فتنقل الرسالة – مثل سلسلة الدوال – يشكل آية ذات في وجودها، وعندما تعود الرسالة في نهاية القصة إلى مكانها الصحيح ومالكها، يخف التوتر ويتحقق خمود اللذة (يعود لاكان إلى لغة فرويد الهيدروليكية). وانتقال الرسالة – بناء على ذلك – مثل نقل الدوال وعودتها إلى مرسلها (الملكة)، هو حكاية للمفهوم الذي يجسد اللاوعي رغبته دائماً من خلال النقل. ويقول لاكان إن «الرسالة تصل دائماً إلى مكانها المقصود»، وإنه يمكن تفسير هذا بأن اللاوعي يحقق دائماً هدفه ولو بواسطة الإرجاء. واللاوعي هو خطاب الآخر؛ لأن الذات لا تعرف أنها ترغب فيما يرغبه الآخر، والآخر في فكر لاكان – كما رأينا – هو الدراما الأوديبية (الأب هو الآخر «الحقيقي» real)، لكنه جزء من نفسه أيضاً، ذلك الجزء الذي تعجز الذات عن إدراكه دائماً (أو تفقد إدراكه كما يقول لاكان)؛ لأنها لا تعرف أنه جزء من نفسها: إنه لاوعيها.

وقد كان لرؤية لاكان للنصوص الأدبية صدى عظيم في النظرية الأدبية، وتشير حركته السلسة بين اللسانيات، والفلسفة، والتحليل النفسي، والأدب، والأنثروبولوجي، إلى الانضباط المعرفي المشابه الذي أخذ به النقد الأدبي المعاصر والنقاد الذين قبلوه بقدر محدود، وربما تشكل هذا الانضباط – في الحقيقة – على نحو واسع. وأي اهتمام بنظرية التحليل النفسي سوف يطبق مصطلحات سوسير على نصوص أدبية متعددة كما فعل لاكان، أو يستخدم مصطلحات محددة، وعلى وجه الخصوص المفاهيم اللاكانية، (مصطلحات مثل: الرمزي symbolie، والخيالي imaginary، ومرحلة المرآة mirror stage). ولا يمكن التقليل من تأثير لاكان على النظرية الأدبية، وعلى كثير من المفكرين المختلفين، مثل: جاك دريدا، وميشيل فوكو، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وبول دي مان، وفردريك جيمسون، وهذه أسماء قليلة. ويجب أن نتذكر أن لاكان كان قبل كل شيء محللاً نفسياً ممارساً، ومعالج لكل تجليات الفكر الإنساني، وأنه من الممكن أن يكون مفتاحاً آخر لفهم النفس، وهو في ذلك يشبه فرويد في وجود متعدد. فاللاوعي في منظور لاكان، كما هو عند فرويد، يجسد مشكلة علاجية، قوة يختفي تحتها السلوك الحقيقي الذي يعيشه ويتنفسه المرضى، فهو ليس فقط مفهوماً مجرداً تتخيله بطرق مختلفة.

وإذا كان الناقد الأدبي يواجه النصوص، فإن المحلل الممارس يواجه المرضى، ويوجه صعوبات التجليات الملموسة للرغبة التي ينتجها لاوعيهم، وفي لحظة المواجهات يبدأ اللاوعي في منح المعنى، وفي التجسد بطرق مختلفة.

هذه هي بعض الطرق التي أثر من خلالها مفهوم اللاوعي في النظرية الأدبية، والفلسفة، والأنثروبولوجي، واللسانيات، وهي أيضاً بعض الطرق التي تبناها التحليل النفسي؛ ليتمكن من استخدام هذه الفروع المعرفية بوصفها طرقاً لوصف ما لا يمكن وصفه بواسطة التعريفات، وهو الجزء اللامعروف من النفس، وأنشطته التي يقوم مفهوم اللاوعي مقامها. وقد لاحظنا أن اللاوعي – لأنه مفهوم مجرد – موجود في مكان غير مرئي في العقل، أو أنه نظام غير مرئي لطاقة متدفقة وراء الوعي، ومن ثم فهو محكوم بأن يُصور عيانياً من خلال المجازات والاستعارات المفصلة. وربما يكون العكس صحيحاً كذلك، فربما يكون اللاوعي هو الطريقة التي نتخيل بها «اللامعروف» وأعماله المختفية. وبناء على ذلك هل يمكن أن يكون اللاوعي في القرن العشرين ترجمة لأساطير الجنس البشري، تلك الأساطير التي يولدها ليفسر ما يتعذر تفسيره، ويبقى غامضاً في الذهن وللذهن؟!

وعندما نناقش أو نصف اللاوعي، فإننا نكشف عن

الإرادة الإنسانية؛ لنستكشف ونشرح بدقة ما هو «غير معروف» و«غير قابل للتفسير» أكثر من الكشف عن أي نظام أو طبوغرافيا للعقل. ونعود إلى الفكرة التي افتتحنا المقال بها قائلين: إن أية مناقشة لـ «اللامعروف» يجب - بحكم الحاجة - أن نبدأ من المعلوم، ولن تكون أكثر من تأمل، وربما تحدثنا الطريقة التي نتأمل بها «اللامعروف» عن بنيات النفس، ونماذجها، ومحدداتها، وتحيزاتها.

* * *

جيروم روجيه
من الثوابت إلى المتغيرات(*)

جيروم روجيه
ترجمة
محمد أحمد طجو

النقد، علم يبحث عن شرعية ؟

1 - انقسام النقد في القرن التاسع عشر

أشار ألبير تيبوديه Albert Thibaudet منذ عام 1930 في مقدمة كتابه فيزيولوجيا النقد إلى دور القرن التاسع عشر الحاسم في ظهور «النقد» بوصفه علماً موضوعه الأدب:

«النقد كما نعرفه ونمارسه هو نتاج القرن التاسع عشر. وأما قبل القرن التاسع عشر فقد كان هناك نقاد. إن بيل Bayle، وفريرون Fréron، وفولتير Voltaire، وشابلان Chapelain، ودوبيناك d'Aubignac، ودوني داليكارناس Deny

(*) هذه ترجمة للفصل الثاني من كتاب جيروم روجيه Iérome Roger المعنون النقد الأدبي La eritique littéraire، والصادر في باريس عن دار النشر دينو Duno في عام 1997.

d’Halicarnasse، وكانتليان Quintilien هم نقاد، لكن النقد لم يكن موجوداً» (ألبير تيبوديه، **فيزيولوجيا النقد**، ص 7).

إن التمييز بين «نقاد» يصدرون أحكامهم بحرية انطلاقاً من فئات جمالية ناتجة عن التقليد البلاغي الكبير و«النقد» الذي تم الاعتراف به مجالاً للبحث الأدبي يستبق هنا تخصص هذا النسق. وإذا كان «النقد» قد فرض نفسه خلال القرن التاسع عشر كما يوضح لاحقاً ألبير تيبوديه، فإن ذلك تم قبل كل شيء عبر الوعي والمنهج التاريخي الذي أفضى آنذاك إلى حالة العلم، والذي سمح له بإحصاء الآثار الأدبية بطريقة تقترح «بنية لها تضعها في ترتيب مفهوم» (**المصدر نفسه**، ص 19).

إن هكذا تغيير يعد مهماً لأنه يشمل أيضاً كل تأمل حول طبيعة النشاط النقدي وشرعيته العلمية، ويفسر على وجه الخصوص حدة الجدل الذي دار في الستينات بين أنصار التاريخ الأدبي بوصفه اختصاصاً جامعياً قديماً، أسسه في منعطف القرن غوستاف لانسون Gustave Lanson (1857-1934) والنقد التأويلي («النقد الجديد»)، المنبثق عن العلوم الإنسانية الأحدث مثل علم الاجتماع، والتحليل النفسي أو اللسانيات (انظر الفصلين الرابع والخامس). ومن المناسب أن نرسم خطاً آخر يعبر القرن التاسع عشر، ويفصل بين الكتاب الذين مارسوا النقد – مثل شارل بودلير Charles Baudelaire

الذي قرأنا له دراسات متميزة عن إدغار بو Edgar Poe نشرت في الفترة 1848-1859 (**الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني)، أو فيكتور هيغو Victor Hugo الذي كتب مسرحية **وليام شكسبير** (التي صدرت في عام 1864) – باسم قيم جمالية تمثل قطيعة مع قيم القرون السابقة، والنقد الذي سيطلق عليه اسم «النقد الوضعي» لأنه يسعى إلى بناء موضوعه على نمط العلوم الحتمية. وقد ارتبطت بالتيار الأخير هذا أسماء بعض الرواد الذين غالباً ما تم تجاهلهم واستبعادهم بشكل متناقض من الجدل الجامعي في الستينات، والذين أثاروا مع ذلك معظم الأسئلة المتعلقة بإمكانية إلقاء نظرة علمية على النصوص الأدبية.

ويسترعي انتباهنا هنا الفيلسوف والمفكر هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828-1893)، وإرنست رونان Ernest Renan (1823-1893) فيلسوف اللغات السامية ومؤلف كتاب **مستقبل العلم** (الذي نشر في عام 1890)، وفردينان برونوتيير Ferdinand Brunetiére (1849-1906) الذي نظر «لتطور الأجناس»، والذي ندين له بكتاب **موجز تاريخ الأدب الفرنسي** (دار النشر دولاغراف 1898) الذي يعد من أوائل الكتب التي صدرت في جنس مايزال يعد حجة في طرق تدريس التاريخ الأدبي، ونضع جانباً وعن سابق تصميم سانت بوف Sainte - Beuve (1804-1869) الناقد – الكاتب الوحيد في تلك الفترة.

ورغم أن أولئك النقاد يمثلون في مجموعهم حركة فكرية منسجمة على جانب من الأهمية، إلا أنهم قبل كل شيء النقاد الشهود على احتضار تعليم البلاغة التي اختزلت إلى تقاليد الخطاب. وقد أفضى بهم الأمر آنذاك إلى وضع أسس علم الأعمال الأدبية الذي أصبح غوستاف لانسون من بعدهم أحد علمائه المولعين. لكن تجاوزات هذا النقد الوضعي تعرضت فيما بعد لتنديد شارل بيغي Charles Péguy (1873-1914) الذي اتهمه بأنه «أراد وضع العبقرية في التاريخ الطبيعي» («المال ملحق»، **حيوات موازية**، 1913، **الأعمال النثرية**، ص 1194) – وهو الاعتراض الذي مهد للتحول العميق في نقد القرن العشرين.

2 - الأدب، موضوعاً للعلم؟

إن الرؤية الشاملة والحتمية للتاريخ التي تبناها الفيلسوف أوغست كونت **Auguste Conte** (1798-1857) في كتابه دروس في الفلسفة الوضعية الذي نشر بين عام 1830 وعام 1842 هو بالذات أصل مشروع تأسيس «العلوم الاجتماعية» الأولى على النموذج الذي كان قد ضمن نتائج العلوم الفيزيائية أو التاريخ الطبيعي المسلم بها: «إن كلمة وضعي تعني الواقع في مقابل الخيال، و[تهيئ] التناقض بين

اليقين والحيرة» (جيرار دلفو Gérard Delfau وآن روش Anne Roche في كتابهما **تاريخ، أدب: تاريخ العمل الأدبي وتأويله**، سوي، 1977، ص 75).

لقد شكلت فلسفة أوغست كونت الوضعية حقاً وحقيقة المسار الفكري للقرن التاسع عشر كما غذت مشروع تين الهادف إلى فهم الآثار الفنية بوصفها إنتاجاً تحتمه أسباب، جواباً على الانهيار العام لعالم الحكومة الفرنسية قبل الثورة.

«إن المنهج الحديث الذي أسعى إلى اتباعه، والذي بدأ يتغلغل في كل العلوم الأخلاقية يقوم على اعتبار الآثار الإنسانية والآثار الفنية على وجه الخصوص أعمالاً ومنتجات ينبغي تحديد سماتها والبحث عن أسبابها؛ ولا شيء غير ذلك. إن العلم وفق هذا المفهوم لا يأمر ولا يغفر؛ إنه يلاحظ ويشرح» (هيبوليت تين، **فلسفة الفن**، هاشيت، 1865، ص 20-21).

إن التاريخ الوضعي الذي يفضل منطق السببية هذا سيكون بشكل عام علم نفس، وعلم اجتماع كما هو تاريخ للأثر الأدبي بوصفه نتيجة ثلاثة عوامل (العرق، والعصر، والوسط) نجدها أيضاً في المذهب الطبيعي عند إميل زولا Emile Zola. ويستطيع تين بهذا المعنى تعريف الناقد بأنه «العالم بطبيعة النفس» (**دراسات نقدية وتاريخية**، 1858).

إن التطبيق الكامل لهذا البرنامج في دراسة الأدب هو الذي سيؤدي إلى ظهور «التاريخ الأدبي [...] الذي كان يهدف في تسعينات القرن التاسع عشر (1890) إلى التميز عن النقد وبالأحرى عن الأدب» كما يبين ذلك أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon (**جمهورية الآداب الثالثة**، ص 48).

إن مشروع تين وورثته العلنيين وغير العلنيين مشروع جديد في سياق العصر، لاسيما أنه كان يرى أن النص وثيقة إنسانية لا شبيه لها من جهة، وأن تطور الأجناس الأدبية محتوم بتوقيع «وسط» أي بثقافة الجمهور من جهة أخرى.

تين: الأثر بوصفه وثيقة

إن المنهج الناجم عن هكذا مفهوم يتعارض بوضوح مع مفهومي «العبقرية» و«الإبداع» اللذين طالب بهما بودلير بإصرار في صالوناته: «يقترب النقد في كل لحظة من الميتافيزيقا» («ما جدوى النقد؟»، **صالون 1846، الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص 419)، وإن النقد لا يهدف إلى فهم أصالة فنية في الأثر بل إلى قراءة حقيقة اجتماعية. تبين الاستعارة «الأدب أداة قياس» في المقتطف التالي هذه العلاقة بين الأدب والحقيقة العلمية:

«من بين الوثائق التي تضع أمام أعيننا مشاعر الأجيال

السابقة، هناك الأدب، وخصوصاً الأدب العظيم والأفضل بشكل لا مثيل له. إنه يشبه تلك الأجهزة الرائعة، التي تتصف بحساسية استثنائية يكشف بها الفيزيائيون أكثر التغيرات الجسدية خصوصية وحساسية ويقيسونها. إن دراسة الآداب هي إذاً التي تمكننا بشكل رئيس من كتابة التاريخ الأخلاقي والسير باتجاه معرفة القوانين النفسية التي ترتبط بها الأحداث» (هيبوليت تين، مقدمة **تاريخ الأدب الإنجليزي**، هاشيت، 1868، ص 18).

لقد قام كل من برونوتيير ولانسون بنشر هذه الرؤية التوثيقية للأدب وتعميمها. يقول برونوتيير في **لاريفو دي دو موند La Revue des deux Mondes** (**مجلة العالمين**) الصادرة 15 يونيو (حزيران)، 1880، ص 841): «سوف نعيد قراءة **مدام بوفاري** أيضاً خلال سنوات عديدة على الأقل عندما نريد معرفة كيف كانت أخلاقنا الريفية في فرنسا عام 1850». إن يقيناً مشابهاً سيعفي التاريخ الأدبي المقبل من طرح مبادئه الخاصة للمناقشة لأنه لا يميز تمييزاً نوعياً بين الكتابة الأدبية وأرشيفات التاريخ، وهو مفهوم وهمي في النطاق الذي يتعلق فيه الأسلوب الأدبي بحق بظاهرة الدلالة، وليس بظاهرة الأحداث.

أضف إلى ذلك أنه إذا كان الأثر الأدبي في نظر المؤرخ

يمكن أن يشكل على الأرجح «وثيقة»، فإن المقصود هنا وثيقة من نوع خاص ولا تتعلق بعقلية شاملة. وإذا كان الناقد يستطيع استنباط «قوانين» عالم كاتب معين كما سنرى ذلك عند بروست Proust، فإن تلك القوانين تكشف عن نظرة خاصة إلى الكون يتعذر اختزالها إلى مبادئ العلوم الطبيعية.

برونوتيير: الجنس الأدبي قبل الأثر

إن نظرية الأجناس التي أضافها برونوتيير إلى حتمية تين تشكل الركيزة الثانية لنقد القرن التاسع عشر، لأنه يدرج الجنس الأدبي أو «النموذج» بين أسباب الأثر. أما لانسون فإنه يقر في مقدمة كتاب **رجال وكتب** بأنه مدين لبرونوتيير: «إن الآثار المنجزة تحدد جزئياً الآثار التي سيتم إنجازها: إنها تعد بالضرورة نماذج سيتم اتباعها أو عدم اتباعها» (**رجال وكتب**، هاشيت، 1892، ص XIII-XII). ويخضع هذا المفهوم للمبادئ المنهجية الثلاثة التي تؤسس الموضوعية النقدية حسب برونوتيير: الحكم، والتصنيف، والشرح، ويحتفظ المقتطف التالي من مقالة «نقد» الطويلة التي كتبها في عام 1887 **لموسوعة برتلو الكبرى** بوثاقة صلته بالموضوع لأنه يثير على الرغم من طابعه العقدي مسألة حساسة هي مسألة العلاقات بين النقد والعلوم التي يتخذها نماذج له:

«ربما كان أوغست كونت في كتابه دروس **في الفلسفة الوضعية** أفضل من تحدث عن التصنيفات [...] والحالة هذه، ألا يثبت الأسلوب نفسه وجود أنواع وأجناس وتصنيفات؟ هل نخلط بين الغنائي والمأساوي؟ [...] ينبغي وضع الآثار بعد شرحها وتصنيفها، في تصنيف يكون صورة أو موجزاً عن التاريخ والتجربة نفسيهما، وفقاً للتشابه أو الاختلاف فيما بينها، وحسب رداءتها أو جودتها» (فردينان برونوتيير، مقالة «نقد»، **الموسوعة الكبرى**، لاميرو وشركاه، 1887، ص 419). إن برونوتيير الذي يتجاهل كل التصنيفات في الأثر ويقاومها كان يهتم بتلك الكليات universaux التي تشكل أحد «جواهر» أو أشكال الوثوب الحيوي للأدب أكثر من اهتمامه بالآثار الفريدة» على حد قول ألبير تيبوديه (**فيزيولوجيا** النقد، ص 140).

لقد اكتسبت مسألة كليات الأدب التي تتكرر في النظرية الأدبية أهمية جوهرية في مؤتمر سيريزي Cerisy الذي انعقد في عام 1966، والذي درس «التيارات النقدية المعاصرة». وقد اقترح جيرار جنيت Gérard Genette بصددها صياغة تنسجم مع الفرضية البنيوية (انظر الفصل الرابع) بمعنى أنها تسمح بتأسيس «نقد محض»: «الجوهر الثاني الذي يحدثنا عنه تيبوديه – ربما بعبارات لم يحسن اختيارها – هو الأجناس [...] التي يفضل بلا ريب تسميتها، بعيداً عن أية مرجعية حيوية، البنى

الأساسية للخطاب الأدبي». (جيرار جنيت، «أسباب النقد المحض» أعيد نشره في كتاب **صور 2**، ص 14).

إن المصطلح الجديد «البنى الأساسية للخطاب الأدبي» يحيل هنا إلى نموذج العلوم الإنسانية الجديد الذي تمثله البنيوية في الستينات. لكن مفهوم الجنس الأدبي في منعطف القرن كان بالأحرى نوعاً من مفهوم خطي أو تاريخي للأدب، نظراً لأن التاريخ الأدبي تأسس بالضبط انطلاقاً من الجمع بين تين وبرونوتيير عبر لانسون، بحيث يستهدف الاستجواب «الوسط» الأصلي للأثر (وهو ما يطلق عليه اسم نقد «الأصول») أكثر مما يستهدف الأثر نفسه.

وقد نما هذا المنهج - الذي لا يمكن أن يفهم كما رأينا إلا في الإطار الأشمل لإعادة تعريف العلوم الذي حصل خلال القرن التاسع عشر - لصالح هذا النسق الجديد الموازي للنقد، ألا وهو التاريخ الأدبي.

3 - وجهة نظر التاريخ في الأدب

دور مدام دو ستال السابق

نشرت مدام دوستال Mume de Staël في عام 1880 كتاباً بعنوان عن **الأدب موضحاً في علاقاته مع المؤسسات**

الاجتماعية. يعرض هذا الكتاب مفهوم التأثير المتبادل بين التاريخ والأدب، وهو مفهوم موروث بشكل مباشر عن فلسفة إيديولوجي القرن الثامن عشر مثل كوندياك Condiallac وكوندورسيه Condorcet. ومن هنا كانت ضرورة تجاوز وجهة النظر الشكلية واللازمانية فقط، التي كان النقد الكلاسيكي يتصف بها، وإدراك كل «ما يتعلق بممارسة الفكر في الكتابات باستثناء العلوم الفيزيائية» في الأدب، آخذين بعين الاعتبار حركة التاريخ التي يشارك فيها الفكر. ونظراً لأن هذه الحركة تختلط مع حركة تطور المثل العليا لحركة التنوير، فإن أصالة الكاتب أقل أهمية هنا من دراسة الأخلاق والقوانين التي تطور «جوهر الأدب»:

«يوجد في اللغة الفرنسية حول فن الكتابة ومبادئ الذوق دراسات مرضية كلياً؛ لكن يبدو لي أنه لم يتم تحليل الأسباب الأخلاقية والسياسية التي تعدل جوهر الأدب تحليلاً كافياً، وإن لم يتم بعد توضيح كيف تطورت المقدرات الإنسانية تطوراً تدريجياً بفعل المؤلفات الشهيرة من كل صنف، والتي تم تأليفها منذ هوميروس Homère حتى أيامنا هذه» (مدام دو ستال، عن الأدب موضحاً في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية، خطاب تمهيدي، ص 65).

إن الأدب الذي يشارك مصير الفكر الإنساني الذي

يخضع لقانون قابلية الكمال لم يعد من الآن فصاعداً يدرك إلا في إطار الجمعي والظرفي. وقد جعل شاتوبريان Chateaubriand (الذي كتب **عبقرية المسيحية** بعد عامين) من الدين المسيحي أداة لهذا التقدم منتحلاً بذلك فرضية مدام دو ستال المادية. هكذا نرى الثغرة التي استطاع كتاب مدام دو ستال أن يفتحها في التعليم الأكاديمي (الذي يمثله كتاب لاهارب La Harpe التعليمي المعنون **مدرسة ثانوية أو دروس الأدب القديم والمعاصر** الذي نشر في عام 1799 وأعيد طبعه حتى عام 1880) وذلك بجمع المؤلفات الفكرية (أو «الفلسفية») و«الأعمال» المتخيلة، ولكن من دون أن يخلط بينها (**عن الأدب موضحاً في علاقته مع المؤسسات الاجتماعية**، القسم الثاني، الفصل الخامس والفصل السادس)، والواقع أن الاعتراف بخصوصية الأعمال المتخيلة يركز على «الأثر»، موضوع النقد، ويطالب في الوقت نفسه بوجود «المؤلف»، وهو مفهوم أدبي واجتماعي في آن معاً يبرر في نظر لانسون وخَلفه سيطرة التاريخ الأدبي على النقد.

التاريخ الأدبي: مصير اللانسونية ونتائجها

إن كتاب **تاريخ الأدب الفرنسي** الذي نشره لانسون في عام 1895 (صدرت الطبعة الثانية والأربعين في عام 1967)

يشكل نقطة النهاية لتطور كان قد جعل من التاريخ أول علم للأدب. وقد كتب لانسون في عام 1892 في **رجال وكتب** (ص 350) يقول: «كلما تسلح علم بمنهجية، كلما ابتعد عن الأدب»، وهي عبارة واضحة تشير في عرف صاحبها إلى المدى الذي كان النقد حينئذ يبحث فيه عن شرعية فكرية كان التاريخ. الذي يسمى التاريخ الأدبي – هو الوحيد الذي يستطيع منحه إياها. وهي أيضاً عبارة مبهمة لأنها لم تكن تهدف باسم المعرفة وباسم مفهوم خطي وسببي للزمن التاريخي إلى تأخير القراءة المباشرة للنصوص فقط – وسوف يكون ذلك اعتراض بيغي Péguy الرئيس – وإنما أيضاً إلى تهميش كل شكل آخر من أشكال كتابة التاريخ، مثل التاريخ – التذكير الذي جربه **بيغي في كليو**، وهو كتاب نشر في عام 1932 بعد وفاته.

وأخيراً، تم تبسيط التاريخ الأدبي – الذي بإمكانه أن يكون تاريخ المؤسسة الأدبية بوصفه بعداً مكوناً للأدب – إلى تاريخ مواز للآثار، أي إلى بيان شامل لظروفها. وهذا هو معنى الخيار بين «تاريخ أم أدب»، الذي ذكر به بارت Barthes بقوة في مقال نشره في عام 1960 في مجلة حوليات: **Annales**:

«يمثل الأثر مفارقة في جوهره [...] فهو علامة تاريخ ومقاومة لهذا التاريخ، إذ تتضح هذه المفارقة الأساسية بجلاء

تقريباً في تاريخنا للأدب: يعرف الجميع حق المعرفة أن النثر يفلت منا، وأنه شيء آخر عبر تاريخه، أي أنه محصلة مصادره، ومؤثراته، ونماذجه. إنه نواة صلبة يتعذر تبسيطها في كتلة غامضة من الأحداث والشروط والذهنيات الجمعية» (رولان بارت Roland Barthes «تاريخ أم أدب»، **عن راسين**، ص 139).

إن بارت الذي يسمي هنا مبادئ المنهج اللانسوني نفسها («دراسة المصادر» و«المؤثرات» و«النماذج»)، يُذكر بأسسه الإستمولوجية: «كان الأمر يتعلق من جهة بـ «سرد الوقائع التاريخية» (الذي تم عرض مبادئه في كتاب لانغولوا Langolois وسينيوبوس Seignobos المعنون مدخل إلى **الدراسات التاريخية** والصادر في عام 1818)، ويعلم الأحداث الاجتماعية الحديث (أي العلم الذي أسسه دوركهايم Durkheim في **قواعد المنهج الاجتماعي** الصادر في عام 1897، وخصوصاً في **الانتحار: دراسة في علم الاجتماع** الذي صدر في عام 1897) من جهة أخرى.

ويلي هذا المفهوم المجزأ cloisonnée للتاريخ مقاربة «مدرسة» **الحوليات** متعددة الأنساق (التي أسسها لوسيان فيفر Lucien Febvre ومارك بلوك Marc Block في عام 1929)، والتي لم تجدد المقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية إلا بعد الحرب

العالمية الثانية، وذلك عندما حل «تاريخ المشكلات» محل «تاريخ الأحداث»، وعلى وجه الخصوص عندما نشر كتاب لوسيان فيفر **مسألة الإلحاد في القرن السادس عشر: معتقد رابليه** Rabelais (ألبان ميشيل، 1924).

وعلى الرغم من أن ذلك يبدو اليوم أحد حدوده، فقد كان للتاريخ الأدبي الفضل في توضيح واقعين متضادين في الأدب، ينبغي على النقد أن يختار، أو على الأقل أن يميز بينهما: المؤسسة الأدبية والأثر التجريبي اللذين يطرحان مسألة نظرية مزدوجة ورّثها التاريخ الأدبي «للنظريات النقدية الجديدة».

المسألة الأولى ذات طابع اجتماعي أو «اجتماعي – نقدي» قبل الحالة النهائية وتتعلق «بطلب الجمهور بوصفه صانع الأثر» (أنطوان كومبانيون، **جمهورية الآداب الثالثة**، ص 184)، «إن الجمهور يطلب الأثر الذي يقدم له: إنه يطلبه من دون أن يشك به» كما يقول لانسون في الواقع في مقال بعنوان «التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع» (أعيد نشره في **دراسات في المنهج والنقد، والتاريخ الأدبي**، جمعها هنري بير Henri Peyre، هاشيت، 1965، ص 168). وبعبارة أخرى، كان لانسون الذي يتبع هنا تعليم تين يعطي «الوسط» دوراً حاسماً في استقبال الآثار – يماثل ما يطلق عليه النقد الألماني اسم «جمالية التلقي» أو نظرية تأثير التلقي على شكل الأثر أو جنسه (انظر الفصل الرابع).

وأما المسألة الثانية التي ترتبط ارتباطاً عميقاً بالإبداع الأدبي بحصر المعنى، وتُعد حجر عثرة علموية تين والتاريخ الأدبي، وآثارها لانسون عدة مرات فهي الأصالة individualité: «إن تعريف الأصالة هو الموضوع الذي ينبغي أن يقود إليه التحليل الأدبي: إنها تقوم على تحديد سمات الأثر الأدبي، كل تلك التي تفسر بالعوامل الأدبية والتاريخية والاجتماعية وحتى النفسية، ولكن أيضاً تلك التي لا يمكننا تفسيرها والتي تشكل أصالة الكاتب التي يتعذر تبسيطها» (غوستاف لانسون، **رجال وكتب**، ص XV-XIV).

وقد كانت هذه الأصالة بلا ريب محط اهتمام مؤسسي التاريخ الأدبي الدائم، لاسيما أن أبحاثهم كانت تقوم دائماً على الآثار الكلاسيكية، أي تلك التي سبق الاعتراف بها. وبالمقابل يشير العداء المعلن تجاه آثار معاصريهم والشعراء الرمزيين على وجه الخصوص إلى نهاية مناهج خاضعة لتجميع معارف حقيقية ومحدودة بمفهوم ضيق «للوضوح الفرنسي».

والواقع أن غوستاف لانسون حكم على مالارميه Mallarmé من خلال هذا المعيار، وانتقد «تقديمه للمبهم من دون توضيحه بأي شكل من الأشكال أكثر من انتقاد سعيه لإدراكه» (ستيفان مالارميه»، دراسات في المنهج والنقد، والتاريخ الأدبي، ص 474).

إن هذا الاختلال بين الصرامة التي يتطلبها المنهج التاريخي وضعف المعنى النقدي البعيد في نهاية المطاف عن الأشكال الأدبية، يشير بشكل متناقض إلى عزلة سانت بوف وإلى نجاحه؛ إذ إنه استطاع أن يوفق بين المعرفة الكاملة بمهنة الكاتب وعمل الناقد. وقد أسهم بروست هو أيضاً في نقد الإبداع الذي تشهد عليه مجمل أعماله إذا ما تجاوزنا الجانب الجدلي الذي يمثله كتابه **ضد سانت بوف**.

النقـــد المبـــدع

1 - سانت بوف ومسألة المؤلف

لقد بلورت مسألة الأصالة الأدبية عند سانت بوف الذي كان معاصراً وصديقاً لكل من هيغو Hugo وفلوبير Flaubert، بلورت مسألة العلاقات بين الأدب والنقد من جهة، ومسألة الروابط المعقدة بين الأثر والكاتب من جهة أخرى. فإذا كانت أعماله المتمثلة في نقود وصور أدبية (1828-1949)، **وأحاديث الإثنين** ثم **أحاديث الإثنين الجديدة** (1851-1870) تبقى مرتبطة بولادة النقد في القرن التاسع عشر، فإن ذلك كما يقول جان بيير ريشارد Jean-Pierre Richard في عام 1966 «لأنه كان أحد أعظم روادنا، [...] ولأنه لم يكن ناقداً فقط: لقد كان، واراد

أيضاً أن يكون شاعراً وروائياً» («سانت بوف والتجربة النقدية»، **دروب النقد الحالية**، ص 109). ولكنه أيضاً بوصفه مؤلف كتاب **بور رويال Port-Royal** (الذي نشر من عام 1840 إلى عام 1858) مؤرخ الأدب قبل الحالة النهائية الذي كرمه بارت في مقاله المذكور أعلاه: «رغم الجدل الكبير الذي يثيره كتابه بور رويال، فإن فضل سانت بوف المذهل هو أنه يصف فيه وسطاً حقيقياً لا يفضل فيه أية شخصية» (عن **راسين**، ص 141).

إن صورة سانت بوف المزدوجة هذه تفسر أيضاً غموض اللانسونية التي تدعي الانتماء إلى مدرسته، إذ إن انشغال سانت بوف بالاعتقاد بوجود معايير موضوعية في الفن وبتجربة فرادة النص يدل في الظاهر على اهتمامه بإعطاء «عبقرية» المؤلف مكانة حاسمة في الأدب أكثر من اهتمامه بتوضيح تعقد الأثر نفسه: «النقد الحقيقي، كما أعرفه، يقوم أكثر من أي وقت مضى على دراسة كل كائن، وكل موهبة، وفق ظروف طبيعته، وعلى تقديم وصف حي وأمين له، لكن بشرط تصنيفه فيما بعد ووضعه في مكانه في النسق الفني» (سانت بوف، **أحاديث الإثنين، 12، من أجل النقد**، ص 191).

ويبدو أن هذا المفهوم منع سانت بوف من إعطاء محاضريه (بلزاك Balzac، وساندال، ونرفال Nerval، وبودلير

Baudelaire) مكانتهم الصحيحة، إذ إنهم باختصار هم الذين غيروا «نسق الفن»: «كان ذلك انتقاد بروست الرئيس في كتابه **ضد سانت بوف** (انظر الفصل الثالث).

وعلى الرغم من ذلك، فقد أبرز سانت بوف باستمرار ما أطلق عليه اسم «المنهج الطبيعي» الذي يقوم على المؤالفة المباشرة للنص التي تدعمها المعرفة الوثيقة بالأدب الكلاسيكي والمعاصر، وذلك في مقابل علموية رونان Renan (الذي يعتبر أنه ينبغي على النقد الجيد أن يحترس من الآخرين من دون أن يتجنب أن يحسب لهم حساباً كبيراً. بهذا المعنى، يُعرف سانت بوف الأثر قبل كل شيء بأنه أسلوب يتميز بحضور ذاتية معينة: «يمثل ذلك النقطة الحيوية التي لم يبلغها منهج تين وطريقته، مهما كانت مهارته في استخدامهما. ويبقى دائماً في الخارج، حتى الآن، ذلك الشيء الذي يسمى أصالة الموهبة والعبقرية، والذي ينفذ من كل عيون الشبكة على الرغم من نسجها نسجاً محكماً»؛ (**أحاديث الإثنين الجديدة، 1864، من أجل النقد**، ص 165-182).

وهكذا نجد أن سانت بوف يسعى دائماً في دراساته النقدية التي عنونها «صور» – بطريقة دالة – إلى توضيح أن الكاتب يتصف جوهرياً بما يسمى اليوم دائماً في مصطلح الملفوظية بالأشكال الدالة التي لا يمكن اختزالها إلى شكل أولي. إن متابعة سانت بوف في عمله هو إذن اكتشاف رائد في النقد

الموضوعاتي كما يوضحه مثلاً المقتطف التالي من مقاله عن **L'Oberman** للكاتب سينانكور Senancour: «لكل كاتب كلمته المفضلة التي تتكرر كثيراً في الخطاب، والتي تكشف سهواً عند من يستخدمها عن أمنية سرية أو ضعيفة. وقد لوحظ أن مدام دو ستال كانت تبذل الحياة [...] وأن أحد الشعراء الكبار يفيض دائماً باللحن والأمواج [...]، وأن شعار نودييه Nodier، وهو أمر لم أتحقق منه، قد يكون السهولة، والفانتازيا، والكثرة؛ وأن شعار سينانكور هو بالتأكيد الثبات، إذ تلخص هذه الكلمة طبيعته» (سانت بوف، «السيد سينانكور»، **صور معاصرة**، 1832، **من أجل النقد**، ص 276). زد على ذلك أن صواب هذا المسعى لم يكن ليفوت بودلير الذي يحيل في عام 1861 إلى مقال سانت بوف هذا ليوضح عند تيودور دوبانفيل Théodore de Banville أن «انتقال هذا السحر الغامض الذي اعترف الشاعر نفسه بملكيته، والذي رفعه فجعل منه ميزة دائمة يتم عبر استخدام كلمة lyre (العبقرية الشعرية)» (بودلير، **الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص 164).

إن الحداثة المفارقة «للمنهج الطبيعي» تفسر إذن بأن سانت بوف لا يكتب بوصفه منظراً على الرغم من اعترافه بالفائدة التي يمكن أن يجنيها من نظريات التاريخ أو الأدب: ما أن يقترب التحليل من اكتشاف نموذج ما حتى «يختفي الإبداع،

وتتحدث الصورة وتعيش، ويتم اكتشاف الرجل. ثمة لذة في كل وقت لهذه الأنواع من الدراسات الكامنة، وسوف يكون هناك دائماً مكان للأعمال التي يستطيع شعور حيوي وصاف الحصول على اللذة منها» (ديدرو Diderot، **صور أدبية**، 1831، **من أجل النقد**، 122). إن مفهوم «اللذة النقدية من جهة أخرى يقترب هنا من مفهوم «لذة النص» الذي وجده بارت وطالب به (انظر الفصل الخامس). وقد ازدهر النقد الأدبي الذي أصبح بتشجيع من سانت بوف فناً أكثر منه علماً – منعزلاً طبعاً وسط القرن التاسع عشر الوضعي – كجنس أدبي مستقل، لاسيما عند النقاد المستقلين مثل ريمي دو غورمون Remy de Gourmont (1858-1915)، ولكن أيضاً مع بروست (1827-1922)، وفي نهاية المطاف في مغامرة **المجلة الفرنسية الجديدة Nouvelle Revue Française** التي تأسست بمبادرة من أندريه جيد André Gide في عام 1909. ومع ذلك، لا يستطيع ولن يستطيع النقد فيما بعد أن يقوم بدوره بشكل مستقل كلياً عن المعارف الأخرى لأن «هذا الفن سيستفيد، وسبق أن استفاد، من كل تأثيرات العلوم والمكتسبات التاريخية» (**أحاديث الإثنين الجديدة 1864، من أجل النقد**، ص **187**). ذلك أن الإشكالية التي أثارتها النقطة الأخيرة تسبق تلك التي ستغرق النقد الجامعي خلال الثلث الأخير من القرن العشرين بحثاً عن مشروعية علمية جديدة.

2 - بروست: البحث عن الأنا المبدعة

غالباً ما اعتقدنا أننا نستطيع قراءة سانت بوف من خلال كتاب **ضد سانت بوف**، وهو كتاب طبع في عام 1954 بعد وفاة بروست، ويتكون من أجزاء كتبها بين عام 1908 وعام 1910، وعرض موضوعاتها في **البحث عن الزمن الضائع**. وينبغي ألا يغرب عن بالنا أن بروست وهو يعارض سلفه الكبير (الذي كان اسمه يلخص على وجه الخصوص لانسونية مجمدة ومسيطرة) كان يفكر برسالته الخاصة كناقد وكاتب. ولهذا السبب فإن منهج سانت بوف الذي يعارضه هو في المحصلة المنهج الذي رحب تين بمزاياه العلمية. وتين هو صاحب الفلسفة الوضعية التي يرى بروست أنها تتعارض مع مفهوم الأدب نفسه، كما يؤكد في السطور التالية: «لكن [هذه] الفلسفات، التي لم تتوصل إلى إيجاد ما هو واقعي ومستقل عن كل علم في الفن، اضطررت إلى تصور الفن، والنقد، إلخ. علوماً يكون فيها السابق بالضرورة أقل رقياً من الذي يليه. والواقع أنه لا يوجد سابق ورائد (بالمعنى العلمي) على الأقل [...] إن كل فرد يكرر لمصلحته المحاولة الفنية الأدبية، وكما هو الوضع في العلم فإن آثار من سبقوه لا تشكل حقيقة ثابتة يستفيد منها من يأتي بعده» (مارسيل بروست، **ضد سانت بوف**، الفصل الثالث، ص 124).

وعندما يشهر بروست بالإيديولوجية العلموية للقرن الماضي، فإنه يقترح تحولاً حقيقياً للآفاق يهدف إلى تصور الأثر شيئاً مطلقاً، أو بعبارة أخرى، جسماً حياً. وسوف يحدث هذا المفهوم تأثيراً عميقاً في النقد المعاصر. وتقوم الفكرة الأساسية على التمييز بين الفرد الاجتماعي (الذي يمكن أن يكون موضوع أبحاث من نمط السيرة) وبين ضمير المتكلم (Je) في الخطاب الأدبي، أو ما يطلق عليه بروست اسم الأنا العميقة: «الكتاب هو نتاج أنا أخرى تختلف عن التي نظهرها في عاداتنا، وفي المجتمع، وفي عيوبنا» (**ضد سانت بوف**، ص 127). إن هكذا تأكيداً يعتبر ليس نقدياً فقط، وإنما هداماً أيضاً، بالمعنى الذي يرفض فيه التفسيرات الحتمية للعمل الأدبي ليضع الرهان الحقيقي في حاضر القراءة التي تعيد إبداع الأثر.

والحقيقة أن نقلاً مشابهاً يتضمن تغيراً مزدوجاً في طريقة القراءة. فمن جهة، ينبغي أن تتحرر قراءة الأثر من الأحكام المسبقة للتمثيل الاجتماعي للمؤلفين، وهو غموض يتكرر عند سانت بوف. وهذا هو بالضبط معنى الخلاف الذي يفرق بين السارد وبين أحكام مدام دو فيلباريسيس Mme de Villeparisis (**في ظل فتيات اللذة**): «كان لديها تواقيع لكل هؤلاء الرجال العظام، وكانت تظن أن رأيها بهم كان أصوب من رأي الشباب من أمثالي والذين لم يستطيعوا الاختلاط بهم» (**البحث**

عن الزمن الضائع، غاليمار، سلسلة لابلياد، طبعة 1954، الجزء الأول، ص 711).

إن الاتصال بالكتب يحيل من جهة أخرى إلى مفهوم أكثر عمقاً وأصالة للقراءة – وهو المفهوم نفسه الذي يقول بروست في **ضد سانت بوف** إنه يشترك فيه مع دو غير مانت M. de Guermantes – والذي يسير بثبات بعكس «النقاد المعاصرين» لبروست، كما تبين الصفحات التي خصصها «لبلزاك دو غيرمانت»: «إن العمل يعني لي أيضاً كلاً حياً، أتعرف عليه منذ السطر الأول، وأصغي إليه باحترام، وأقبل رأيه مضطراً وبلا جدال طالما أنني معه [...] فالتقدم الوحيد الذي استطعت تحقيقه من وجهة النظر هذه منذ طفولتي، والنقطة الوحيدة التي أتميز بها عن السيد دو غير مانت، إن جاز القول، هي أن هذا العالم الذي لا يقبل التغيير، وهذه الكتلة التي لا يمكن أن تقتطع منها شيئاً، وهذا الواقع المسلم به، والذي قمت بتوسيع حدوده قليلاً، لم يعد بالنسبة لي كتاباً واحداً، وإنما النتاج الأدبي للمؤلف» (بروست، **ضد سانت بوف**، الفصل الثاني، ص 233-234). فالنتاج الأدبي لا يظهر عقب تحليل عقلي في أثناء القراءة (الأمر الذي لا يعني العدول عن أي تحليل)، ولكنه يتعلق في المقام الأول بتلك المعرفة التي يولدها الإحساس. إن النتاج الأدبي بهذا المعنى ليس مجموع كتب أو موضوعات كاتب ما بقدر ما هو هذه

الوحدة المؤثرة التي يسميها بروست «الأسلوب» الذي لا يوجد من دون هذا النتاج، أي الشكل والصوت اللذين يسهل معرفتهما من جهة إلى أخرى.

إن القراءة التي لا يمكن تبسيطها إلى تكييف التوصل الاجتماعي تكتشف عندئذ الإنتاج الأدبي بوصفه «كلاً حياً» بقدر ما تختبره. وقد كان بروست يضخم انتقاد فلوبير الأساسي الموجه للنقد الحتمي ليعطيه شكلاً متناسقاً.

«أين تعرفين نقداً يهتم بالأثر لذاته، وبشكل كبير؟ إذ يتم تحليل الوسط الذي أنتج فيه بمهارة، والأسباب التي أتت به؛ أما الشعرية اللاوعية؟ ومصدرها؟ وتكوينها؟ وأسلوبها؟ ووجهة نظر الكاتب؟ فلا!» (غوستاف فلوبير، «رسالة إلى جورج صاند بتاريخ 2 فبراير» 1869، **مقتطفات من المراسلة**، سوي، 1963، ص 246.

وقد استخدم ريمي دو غورمون الناقد القريب من الكتاب الرمزيين الحجة نفسها بعد ثلاثين عاماً تقريباً، وانحاز إلى النقد الذي اختار حصراً ذاتية الكاتب الذي «عذره الوحيد [...] أنه يقول أشياء لم يقلها أحد بعد، ويضعها في شكل لم يوجد بعد» (ريمي دو غورمون، مقدمة **كتاب الأقنعة**، ميركور دو فرانس، 1896).

إن الكشف عن «الأنا العميقة» للكاتب، الذي لا يمكن أن يعبر عن «نفسيته» إلا بشكل مستحدث إن جاز التعبير، يشكل جوهر المهمة التي حددها بروست للنقد الجديد، والتي تتعلق منذ ذلك الوقت، ليس فقط بالدلالات، وإنما أيضاً بحقيقة الأثر الغامضة. وقد حول اكتشاف بروست الشبيه باكتشاف فرويد الرؤية النقدية بالمعنى الذي لم يعد فيه الأثر موضوعاً جمالياً فقط، وإنما أيضاً إبداعاً يمثل القارئ أحد عناصره. ومن زاوية ما، تتضمن السطور التالية المقتطفة من **الزمن المستعاد** برنامج هذا النقد ومنهجه: «إن العمل الذي يقدمه الكاتب ليس سوى نوعاً من آلة بصرية يقدمها للقارئ ليساعده بلا ريب على أن يدرك ما لا يكتشفه في نفسه من دون هذا الكتاب. إن تعرف القارئ على ذاته من خلال هذا الكتاب هو دليل على حقيقة هذا الكتاب، والعكس بالعكس، إلى حد ما على الأقل» (مارسيل بروست، **البحث عن الزمن الضائع**، الجزء الثالث، ص 911).

3 - الأسلوب، والتقنية، والرؤية

نشير في هذا الصدد إلى أن «الذكاء» الذي يتكل عليه مرغماً مؤلف ضد سانت بوف «ليكتب مقالة نقدية كلياً» (ص 49) تكون في المعارضات pastiches (انظر **معارضات ومتفرقات**، غاليمار، سلسلة لابلياد، 1971)، وكان تمرين القراءة المدققة هذا

يساعد بروست آنذاك في العثور على الإيقاع والنبرة الخاصين بكاتب ما – «لأننا عندما نكتشف السمت عند الكاتب، فإن الكلمات سرعان ما تأتي» (**المصدر السابق**، ص 295). إن تصور بروست الأسلوب استمراراً للغة ولرؤية هو بالذات الذي جدد في كتابه **ضد سانت بوف** تجديداً عميقاً تفسير ترفال وبودلير وبلزاك، وهم كتاب لم يميز سانت بوف غالباً بينهم وبين هويتهم الاجتماعية.

وفي أثناء ذلك، كان بروست يسير بنجاح في أحد الاتجاهات الكبرى التي تمخضت عن انقسام النقد في القرن التاسع عشر كما رأينا إلى مفهوم وثائقي، وثانوي أو أدوي للأدب وقيمته الشعرية، كشكل مولد للدلالات على صلة بذاتية ما. إن كل معنى منهجه يقوم على البحث عن هذه القيمة، وعلى تحليلها: «تحولت كل أجزاء الواقع في أسلوب فلوبير مثلاً إلى ماهية واحدة، إلى السطوح الواسعة لبريق ممل. ولم تبق أية شوائب. أصبحت السطوح عاكسة. تحول كل ما كان مختلفاً واستهلك [...] وعلى العكس من ذلك، تتعايش عند بلزاك من دون أن يتم تمثلها، وقبل أن تتحول، كل عناصر أسلوب قادم ولم يوجد بعد. وهذا الأسلوب لا يلمح ولا يعكس: إنه يفسر. أضف إلى ذلك أنه يشرح باستخدام الصور الأكثر إدهاشاً» (مارسيل بروست، **ضد سانت بوف**، ص 201).

إن إبراز «الأساليب» بطريقة الاستعارات يسمح بفهم النص باعتباره عالماً رمزياً، بعيد عن أي لجوء للقصد: «أن نظهر جيداً في حالة بلزاك (**الفتاة ذات العينين الذهبيتين، وسارازين، ودوقة لانجيه**) التحضيرات البطيئة، والإنسان الذي يقيد بهدوء، ثم الإعدام المرعب شنقاً والنهاية. ودراسة العصور أيضاً [...] كما في أرض تمتزج فيها حمم حقب مختلفة» (المصدر **السابق**، الهامش، ص 212).

ومن المهم أن نعرف أن هذا النوع من القراءة، الذي يأخذ بعين الاعتبار الشكل العام للأثر والسمة النحوية الدلالية لأصالة معينة، معاصر تماماً لأبحاث في الجانب الآخر من أوروبا قام بها الشكلانيون الروس الذين ساهمت أيضاً إعادة اكتشافهم في فرنسا في بداية الستينات في ازدهار «النقد الجديد» (انظر الفصل الرابع). ولكن عوضاً عن الاهتمام بنظام عمل الأشكال الأدبية الكبرى (كالرواية أو الشعر)، كان بروست يهدف على وجه الخصوص إلى إيضاح كيف يشكل الأسلوب رهاناً في نظام معرفة العالم. وهذا هو أيضاً مغزى التأكيدات الشهيرة في الزمن المستعاد: «الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب، مثل اللون بالنسبة إلى الرسام، مسألة رؤية وليس مسألة تقنية. إنه إظهار الاختلاف النوعي الذي لولا وجود الفن لبقي السر الأبدي لكل

فرد، والذي لن يكون ممكناً بعبارات مباشرة وشعورية» (مارسيل بروست، **البحث عن الزمن الضائع**، الجزء الثالث، ص 895).

إن «رؤية العالم» لدى الكاتب بعدّها «اختلافاً نوعياً» تجعل عندئذ من الأسلوب مؤثراً قابلاً لنقل مقولات الإدراك والفكر. وهذا بالضبط ما جعل بروست يقول عن فلوبير: «إن ثورة الرؤية، وتمثيل العالم الذي ينتج عنه - أو الذي يعبر عنها بتركيبه، هي بلا ريب في مثل أهمية ثورة كانت Kant التي نقلت مركز المعرفة إلى النفس» («بخصوص أسلوب فلوبير»، **دراسات ومقالات**، ص 282).

إن بروست وهو يقر بقدرة الآثار الأدبية على خلق مقولاتها الذهنية الخاصة بها، أي عقليتها الذاتية، يوكل بذلك للناقد دوراً مزدوجاً هو دور الوسيط والمبدع، المولع بالوصف، أي بإعادة تأليف إنتاج الأنا الأخرى هذه، ألا وهو الكتاب. وقد أثارت هذه العلاقة التي يقيمها الأدب مع الحقيقة، والتي أهملها النقد البنيوي الاتجاه (انظر الفصل الرابع)، ومازال تثير اهتماماً متزايداً بالنقاد المعاصرين، وبخاصة الفلاسفة من أمثال جيل دولوز Gilles Deleze (انظر على وجه الخصوص كتابه بروست والإشارات، المطابع الجامعية الفرنسية، 1986)، وبيير ماشري Pierre Macherey (**بماذا يفكر الأدب؟** المطابع الجامعية الفرنسية، 1990) أو الباحث بيير كامبيون Pierre Cambion

وكتابه المفيد والصادر حديثاً بعنوان: **الأدب يبحث عن الحقيقة** (سوي، 1996).

4 - تحول النقد بين الحربين العالميتين

يتنبأ بروست على الرغم من دوره الهامشي بأزمة النقد المهني العميقة التي طبعت الفترة الممتدة بين الحربين العالميتين بطابعها. ويبدو اليوم أن نشر كتاب **ضد سانت بوف** المتأخر جداً في فرنسا (1954) يمثل الظاهرة الأخيرة للتحول العام الذي طرأ على النقد الأدبي خلال القرن العشرين في الدول الأوروبية كلها، بالقدر الذي لم تعد فيه قراءة بروست تدعي وضع العلم الذي يبرره منهج ما، وتستخدم بشكل واضح تعدد الذات أو لامحدوديتها. وبهذا المعنى لم يتم فيه تبسيط الأسلوب إلى تعداد أساليب التعبير أو صور الخطاب كما في تعليم البلاغة، وإنما الإشارة باستمرار إلى ما يفعله الأثر بتعداد ما يقترح هنري ميشونيك Henri Meschonnic تسميته أشكال - معاني formes-sens (انظر الفصل الرابع).

إن كتاب بروست الذي نشر بداية على مراحل في **المجلة الفرنسية الجديدة NRF** اعتباراً من عام 1914، والذي رفض فصل «الشكل» و«المضمون» وكذا اللجوء إلى التصنيفات القديمة للأجناس، كان في الواقع المصدر الحيوي للنقد «التماهي»

critique d'identification، أو «التطابق» الذي يميز نهضة النقد بين الحربين العالميتين، المهتم أكثر فأكثر بما يطلق عليه جان بولان Jean Paulhan **تغيرات اللغة** (انظر **حوارات مع روبير ماليه** Robert Mallet، غاليمار، سلسلة «أفكار»، 1970).

المجلة الفرنسية الجديدة: نقد الترحيب critique d'accueil

وبشكل موازٍ للدادائية، وللحركة السريالية اللتين حاولتا حسب تلميح أراغون Aragon «إعادة تصنيف بعض القيم» (**دراسة في الأسلوب**، غاليمار، سلسلة «المتخيل»، 1980، ص 199)، أظهرت مغامرة **المجلة الفرنسية الجديدة** – التي تحمل عنواناً فرعياً هو «أدب ونقد» – أظهرت أنه «لا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين» (جورج بوليه، «نقد التماهي»، **دروب النقد الجديدة**، ص 7).

إننا نتحدث هنا عن نقد الترحيب لنوضح بشكل أشمل الاستقلال الفكري لهذا النقد الذي جسدته بعد الحرب العالمية الأولى **المجلة الفرنسية الجديدة** على وجه الخصوص، وهي مجلة رحبت بالأدب الفرنسي والأجنبي الشاب، وكذا بالكتاب الفرنسيين الذين أصبحوا نسياً منسياً. ونتوقف هنا عند بعض الأسماء المعبرة عن هذا التيار الذي يتصف بالحساسيات المتنوعة جداً، إذ لا يتعلق الأمر بمدرسة أو بنظام فكري.

وربما يجسد فاليري لاربو Valéry Larbaud (1881-1957) بمفرده نقد المكتشف والمترجم هذا. فهو يبين مثلاً في كتاب **القراءة، هذه الآفة غير المعاقبة؛ المجال الفرنسي** (غاليمار، 1941) أن شكل «المونولوج المحكي» bavardé، الذي كان يميز رواية كان النقد يهملها حتى ذلك التاريخ، وهي رواية إدوارد دوجاردان Edouard Dujardin المعنونة **المجد العابر** التي نشرت في عام 1887، طبع بعمق كتابة رواية **عوليس جيمس** جويس Jannes Joyce (التي ترجمها فاليري لاربو). زد على ذلك أن فاليري لاربو هو أول ناقد يظهر بجلاء أن تبعية النقد للتاريخ الأدبي (انظر أعلاه) كانت تقوم على جهل العمل الأدبي الذي ألحق كذلك بالعمل العلمي: إنه ببرهنته على إوالية هذا الخلط عند رونان يفسر في الوقت نفسه لماذا «اقتنع تابعوه بسهولة أنهم كانوا متفوقين على الكتاب الذين يشكلون موضوعاً لدراساتهم» («رونان، التاريخ والنقد الأدبي»، **تحت رعاية القديس جيروم**، 1946، ص 274). وفي النهاية، يفتح اهتمام فاليري لاربو المدقق بمهمة الكاتب آفاقاً جديدة دائماً، تتعلق بالصلات بين اللغة والأدب.

إن موقف الفهم «الذي يقوم بالتتابع على تبني وجهة نظر كل كاتب نتحدث عنه» كما يقول روجيه فايول Roger Fayolle (**النقد الأدبي**، ص 159)، يميز أيضاً النقد الذي مارسه جاك

ريفيير Jacques Rivière (1886-1925)، مدير **المجلة الفرنسية الجديدة** من عام 1919 إلى عام 1925. وقد قام ريفيير بمراسلات تفسيرية مع أنطونان أرتو Antotin Artaud (نشرت مع ديوان أرتو **سرة البراعم L'Ombilic des linbers**)، وهي حالة فريدة في الشعر، حيث يلتصق الحوار بين الكاتب والناقد بالأثر كما وضّح ذلك موريس بلانشو Maurice Blanchot (**الكتاب القادم**، غاليمار، 1959، ص 59). ويوضح المقتطف القصير من هذه الرسالة المؤرخة في 8 يونيو (حزيران) 1924، كيف أن البحث عن تطابق بين شعورين يقود النقد، كما قال بودلير، إلى قلب الميتافيزيقا: «لقد وصف بروست تقلبات القلب، وينبغي الآن وصف تقلبات الكائن [...] فالذي لم يعرف الاكتئاب، والذي لم يشعر أبداً بالروح التي يعمل فيها الجسد ويجتاحها ضعفه، ليس قادراً على اكتشاف أية حقيقة في الإنسان» («مراسلة مع جاك ريفيير»، أنطونان أرتو، **سرة البراعم**، غاليمار، سلسلة «شعر»، 1968، ص 45).

وإذا كان الموقف التخاطبي يميل بشكل طبيعي هنا إلى ربط مستوى الحياة بمستوى الأثر، فإن ذلك لا يهدف إلى تفسير الأثر بواسطة الحياة وفق قانون حتمي، وإنما إلى استخلاص معرفة من الأثر تصلح للحياة. إن التأكيد مرة أخرى على «الحقيقة» يفرض على عاتق نقد الترحيب واجب القراءة من دون

أنماط مسبقة، لأن أي ناقد، باستثناء جاك ريفيير، لم يعترف على سبيل المثال في عام 1924 بأرتو Artaud كاتباً.

ويقدم ألبير تيبوديه المتوازن بطريقته الخاصة أيضاً في **المجلة الفرنسية الجديدة** نقد «**التعاطف**» هذا الذي تأثر بفلسفة برغسون Bergson، والذي يتناول الآثار الأدبية انطلاقاً من العملية الإبداعية التي تقدمها. فهذا الاستعداد لتقديم أصالة كاتب بالجمع بين مقاربة متعددة الأنماط (المقاربات التاريخية، والفلسفية، والأسلوبية) يظهر ليس فقط في دراساته الوافية التي ظهرت في كتاب **غوستاف فلوبير Gustave Flabert** (غاليمار، 1922) مثلاً أو في كتاب **مونتين Mountaigne** (غاليمار، 1962) الذي لم يكتمل، وإنما أيضاً في **تأملات حول الرواية** (غاليمار 1938). ونقرأ على وجه الخصوص في الفصل المعنون «هواة قراءة الروايات» الذين يميزهم تيبوديه عن «قراء الروايات» بمعنى أن أعضاء الفريق الأول «ينضمون إلى نظام يكون فيه الأدب ليس تسلية عرضية وإنما غاية جوهرية، ويستطيع أن يأسر الإنسان كلياً وبعمق مثل كل الغايات الإنسانية الأخرى» (**المصدر نفسه**، ص 250). ويساعد هذا التمييز تيبوديه على الشروع في كتابه تاريخ جمهور الروايات انطلاقاً من تأمل في وضع القراءة الأدبية في المجتمعات الحديثة يتسم دائماً بالمعاصرة.

وباختصار، كان دور جان بولان (1884-1968) بوصفه

مدير **المجلة الفرنسية الجديدة** من عام 1935 إلى عام 1968 باستثناء الفترة الواقعة بين عام 1940 وعام 1953 حاسماً في المكانة الرفيعة التي سيشغلها النقد من الآن فصاعداً في حقل الإبداع الأدبي ذاته. ولئن كان قد كرر بدهاء مرة بعد مرة، «أننا لا نعرف عن ماهية النقد أكثر مما عرفته بدايات القرن التاسع عشر» («فيليكس فينون Félix Fénon أو النقد»، 1945، **الأعمال الكاملة**، نادي الكتاب الثمين، 1969، المجلد الرابع، ص 89)، فإن ذلك من منطلق حرصه الدائم على تذكير النقد بأنه «اهتمام بالفريد» الذي لا يضمنه أي علم: «كل ما ينبغي قوله عن النقاد الفرنسيين هو أنهم لم يكونوا بشكل خاص حازمين على الرغم من كثرتهم، أو أنهم كانوا يختلفون بشكل عشوائي. لم يقل أي واحد منهم كلمة واحدة عن لوترியامون Lautréamont [...]، وعن رامبو Rimbaud [...]، وعن مالارميه Mallarmé [...]، أما بودلير Baudelaire فهو شاذ حسب سانت بوف، وعديم الأهمية حسب فاغيه Faguet، وفاقد الحس حسب لانسون lanson، وميال للشر حسب موراس maurras» (جان بولان، **المصدر السابق**، ص 88).

ويشرع بولان في كتاب مدخل **موجز لكل نقد** الذي نشر في عام 1951 بإعادة تقييم معنى مصطلح «نقد» ومغزاه، وذلك بتطبيقه ليس على حكم الكاتب على أثره المنجز – سواء كان هذا

الأثر كلاسيكياً أم رومانسياً، أم كان ينتمي إلى «البلاغيين» أو «الإرهابيين» على حد قوله في أزهار تارب (غاليمار، 1941)، وإنما على تأمل واع في وسائل الكتابة. والحال أن هذه الوسائل (التي تتعلق بالبلاغة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي باستراتيجيات الخطاب) لم تعد في نظر الكتاب المعاصرين تتطابق مع النماذج التي حددتها فنون البلاغة والشعر في الماضي ومأسستها. إن البحث عن التعبير الذي أصبح منفرداً يظهر، على العكس من ذلك، أن الأثر الأدبي يبدع شكله الخاص به انطلاقاً من «النماذج» المعترف بها أو التي لم يعرف قدرها. وسواء استبطن هذه النماذج ليوسعها بإفراط (لوتريامون) ويشيد بها (السرياليون) أم ليدمرها (الدادائية)، فإن أكثر أشكال الأدب حداثة هو دائماً مخبر لغوي «يقوم على عدد من الخيارات»: «يتم أحياناً تحضير الخيارات قبل وقت كاف، ويتم أحياناً اتخاذها بشكل فجائي. وسواء كان ذلك في عشرة أعوام أم في ساعتين، فإن القسم الأكبر من عمل الكاتب يكرس للتعديل، والتفحص، والتصحيح، والتدقيق، والتنميق. وباختصار، هل أقول إنه يكرس للنقد الخفي؟ وهو على أي حال ليس نقد أيامنا، حيث لا نجد إطلاقاً إبداعاً لا يتضاعف بنظام نقدي» (جان بولان، **مدخل موجز لكل نقد**، ص 13).

إن جان بولان وهو يعيد بشيء من التهكم الاعتبار للعلاقة

الجدلية التي كانت تربط في نظر كتاب القرن الكلاسيكي الأثر بالشعور المستنير تقريباً بخيارات تجعل منه هذا الأثر وليس غيره، ينضم إلى مشروع تعليم الشعرية الذي وضع بول فاليري خططه الرئيسة في عام 1938. زد على ذلك أننا نجد الكلمات نفسها تقريباً: «إن التصحيح، والتعديل، والشطب في العمل الأدبي، وأخيراً التقدم الذي تحرزه الآثار المتعاقبة يوضح جيداً أن دور الاعتباط، والمفاجأة والانفعال، وحتى القصد الحالي، ليس راجحاً سوى في الظاهر [...] كل ذلك ينتج عن أقل ملاحظة للغة «في حالة الفعل». غير أن تأملاً بسيطاً جداً يقودنا أيضاً إلى الاعتقاد أن الأدب هو، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر سوى امتداداً وتطبيقاً لبعض خصائص اللغة» (بول فاليري، «تعليم الشعرية في الكوليج دو فرانس»، **الأعمال الكاملة**، غاليمار، سلسلة لابلياد، 1957، ص 1438).

إن مقابلة وجهات نظر بولان وفاليري تفيد إذن بأنها تولي النقد بوصفه تأملاً في خصائص اللغة أهمية حاسمة. وبهذا المعنى، يشترك كلاهما قبلاً في المشهد المعقد الذي يقدمه حالياً النقد المعاصر، وبصورة عامة، اتجاهات التأمل في مفهوم الأدب نفسه. وهو التقاء ظاهري في الواقع لأن فاليري أراد أن يكون منظراً للأدب (ما يفسر اللجوء إلى مصطلح «شعرية» (انظر

الفصل الخامس) واللغة أيضاً، بينما استمر بولان حتى وفاته يمارس سلطة نقدية حقيقية.

إن هكذا تناقض يفسره، كما رأينا، معنى كلمة نقد نفسها، وهو معنى اتخذ بعداً جديداً منذ منتصف القرن التاسع عشر، واستغله نقد القرن العشرين استغلالاً جيداً؛ لم يعد نقد القرن العشرين يطرح مسألة القيمة الجمالية للآثار فقط، وإنما وصل به الأمر إلى مناقشة فكرة الأدب نفسها، وبالتالي إلى فهم الآثار بهدف وصفها وتفسيرها قبل تقويمها - على غرار بروست الذي هاجم مفاهيم الأدب المسيطرة في عصره.

لم يعد ممكناً إدراك رهانات النقد الأدبي المعاصر إلا انطلاقاً من مناقشة العمل الأدبي في النطاق الذي أصبح فيه النقد من الآن فصاعداً في بؤرة تأثيرات الأنساق المنبثقة عن العلوم الإنسانية التي بقيت وقتاً طويلاً مهملة في الخطاب حول الأدب. وبالتبادل، استرعى الأدب الذي يستخدم مجمل العلاقات بين الذات والعالم واللغة اهتمام باحثين جدد في العلوم الإنسانية.

لكن تنوع «المدارس» لا يعني مطلقاً أن كل الفرضيات تتساوى، كما لا يعني أن النقد يستطيع أن يتحرر من النزعة العلموية، وهي شكل اتباعي سبق أن فضحه فاليري لاربو،

متناسياً أن «كل ما قبل عن الإنسان باعتباره موضوعاً، ينبغي أن يعترف به الإنسان في نهاية المطاف ذاتاً لأنه هو الذي ينتج الحقيقة الموضوعية عن نفسه» (سيرج دوبروفسكي، **لماذا النقد الجديد؟** ص 154).

إن ما ينبغي أن يسترعي الانتباه اليوم هو البعد الدولي لتجديد النقد بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتضاد، الاحتلال الملموس بين تاريخ الطبعة الأولى لعدة نصوص مؤسسة وبين تاريخ الاعتراف بها، أو مجرد استقبالها في فرنسا. وهذا هو حال كتاب المؤرخ لوسيان فيفر Lucien Febvre المذكور أعلاه حول **معتقد رابليه**، الذي قلب في الوقت نفسه التصور المسبق عن رابليه الملحد ومناهج التاريخ الأدبي التقليدية، وعن كتاب بول بينيشو Paul Bénichou **أخلاقيات القرن** الذي لم يفطن له أحد عند ظهوره في عام 1948.

وأما من جهة فقه اللغة التأويلي الألماني، فإن كتاب إيريش أويرباخ Erich Auerbach **التقليد: تمثيل الواقع في الأدب الغربي**، الذي نشر في برن في عام 1946 (الترجمة الفرنسية، غاليمار، **1968**)، وكتاب ليو سبيتزر Leo spitzer **دراسات في الأسلوب** (1948) الذي نشر بعد وفاته (الترجمة الفرنسية، غاليمار، 1970)، قد جددا المقاربة الأسلوبية للآثار الأدبية.

والواقع أن المسار التأويلي في هذين الكتابين يتقدم وفق «حركة ذهاب وإياب بين دراسة تفصيلية للغة والأسلوب أو «لفكر» المؤلف (**دراسات في الأسلوب**)، مفترضين أن «الموقف ضرب من نظام شمسي يحمل على مداره شتى ألوان الأشياء: ليست اللغة، والحافز، والحبكة سوى توابع» (**المصدر نفسه**).

وأخيراً، أصبح كتاب رونيه ويلك René Welk وأوستن وارن Austin Warren الموسوم بعنوان **نظرية الأدب**، والذي نشر في عام 1948 (نشرته دار سوي في عام 1971 تحت عنوان **النظرية الأدبية**، أصبح منذ بداية الخمسينات المرجع الجامعي للنقد الجديد New criticism، وهو حركة ولدت في الثلاثينات في بريطانيا بتأثيرمن الشاعر إليوت T.S. Eliot والناقد ريتشارد J.A. Richard، وفي الولايات المتحدة بدعم من المنظرين الأمريكيين الجدد، ومنهم رانسوم J.C. Ransom، وبروكس C. Brooks، وبلاكميور Blackmur. وقد استفاد هذا الكتاب الوجيز الحقيقي الذي استبق انطلاقة النقد الجديد بحوالي عشرين عاماً من مساهمة التيار الشكلاني – البنيوي الحاسمة (انظر الفصل الرابع) الذي ولد من التقاء عالمين هاجرا إلى الولايات المتحدة في أثناء الحرب العالمية الثانية، وهما اللساني الروسي رومان ياكوبسون Roman Jakobson وعالم السلالة الفرنسي كلود ليفي ستروس Claude Lévi Strauss.

إن الفصلين التاليين (الثالث والرابع) لا يهدفان إذن إلى الشمولية، وإنما إلى تحديد مكانة المقاربات النقدية المعاصرة وفي الوقت نفسه كيف، وفي أية حدود تبني موضوعها، أي النص الأدبي.

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

ديفيد ديوب(*)

ترجمة

محمد سعيد أحمد علي

(*) ولد ديفيد ديوب عام 1927 لأب سنغالي وأم كاميرونية، على الرغم من تعليمه ونشأته الفرنسية إلا أنه قضى معظم حياته محباً وتواقاً لكل ما هو مرتبط بأفريقيا والسنغال التي كانت تحت الاستعمار الفرنسي. يعتبر ديوب من أكثر الشعراء ثورية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. يظهر شعره حبه القوي والشديد لأفريقيا والسنغال وكرهه الشديد للحكام المستعمرين ورغبته الشديدة لتحرير واستقرار كل أرجاء أفريقيا. كان ديوب يعتبر أن الثقافة تمثل الجهد الحيوي الذي يمكن من خلاله أن يتمكن كل إنسان وكل شعب من أن يستعين بخبراته وتطلعاته وتفكيره في الوصول إلى عالم مليء بالحياة والحيوية والابتكار والتقدم.

قتل ديوب وزوجته عام 1960 في حادث تحطم طائرة كانت في طريقها عائدة من فرنسا إلى داكار. لقد ضاعت معظم أعماله الأدبية معه في حادث تحطم الطائرة، إلا أن ما تبقى من شعره هو فقط اثنتان وعشرون قصيدة كان قد نشرها قبل وفاته.

وقت الشهيد

قتل الرجل الأبيض أبي

كان أبي أبياً لا يحب الخنوع

اغتصب الرجل الأبيض أمي

كانت أمي جميلة

حرق الرجل الأبيض أخي تحت شمس الظهيرة الحارقة

كان أخي شديد البأس قوياً

اتجه الرجل الأبيض ناحيتي

وبصوت عالٍ متعجرف تعجرف المستعمرين قال:

«أيها الولد!: أحضر لي كرسياً ومنديلاً وشراباً.

* * *

إفريقيا

إفريقيا يا إفريقتي

إفريقيا يا بلد المحاربين الشجعان على أرض السافانا التي ضحى من أجلها الأجداد

إفريقيا يا من تغني لها جدتي كثيراً

على ضفاف ذلك النهر البعيد

إنني أعترف أنني لم أعرفك قط من قبل

وعلى الرغم من ذلك فإن دمك يجري في عروقي

إن دمك الأسمر الجميل الذي يروي كل حقولك

هو ذلك الدم الناتج من عرقك

من عرقك الناتج من عملك

من عملك الناتج من عبوديتك

من عبوديتك التي يعاني منها أطفالك

إفريقيا، هل لك أن تخبريني يا إفريقيا

هل أنت تتمثلين في ذلك الظهر الذي يُجبر على الانحناء

ذلك الظهر الذي يتحطم تحت وطأة ونير المهانة

ذلك الظهر الذي يرتعد من جراء آثار حمراء لجروح وحروق

ومع ذلك يقول نعم لضربات الكرباج تحت شمس الظهيرة الحارقة

ولكن فجأة أجابني صوت وقور بقوله:

يا أيها الابن المندفع بحبه لإفريقيا، انظر لتلك الشجرة الراسخة الشابة

انظر هنالك لتلك الشجرة الواقفة أمامك

إنها تقف منفردة مشرقة تتوسط زهوراً بيضاء وأخرى شاحبة

إن هذه الشجرة يا بني هي إفريقيا، هي إفريقتك

إفريقتك التي تنهض من جديد بكد وصبر وعناد

وإن ثمارها تكتسب تدريجياً

مذاق الحرير المرير

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

ليوبولد سنجور(*)

ترجمة

محمد سعيد أحمد علي

(*) ولد الشاعر ليوبولد سنجور لأسرة ثرية عام 1906 في مدينة ساحلية صغيرة تبعد عن داكار العاصمة بما يقرب بمائة كيلومتر. بدأ دراسته العليا في فرنسا في عام 1928، وفي عام 1931 ارتبط سنجور بجماعة «مجلة العالم الأسود». انتحب رئيساً لجمهورية السنغال منذ استقلالها في عام 1960. اعتزل سنجور الرئاسة في عام 1980، فهو يعتبر من الرؤساء القلائل الذين تركوا السلطة والجاه بمحض إرادتهم. انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية في عام 1983، له كثير من المؤلفات الأدبية والسياسية التي تصور تصويراً دقيقاً لكل مجريات الحياة الاجتماعية والسياسية والأدبية في إفريقيا والسنغال، من بين مؤلفاته: قربان أسود، أثيوبيات ورثاء الصابيات.توفى سنجور عام 2001.
اتفق كثير من المؤرخين على وصف الشاعر السنغالي والقائد السياسي الكبير سنجور على أنه «فيلسوف إفريقيا»، إلا أن سنجور نفسه كان يفضل ويعتز كثيراً بلقب «الشاعر الزنجي» لأنه استطاع أن يعطي لكلمة الزنجي معنى وقيمة من خلال قصائده التي تتغزل كثيراً بالقارة السوداء وبالحبيبة السوداء وبالفقر الذي يصاحب القارة السوداء، فعلى الرغم من أنه كان ينتمي لأسرة ثرية لكن معايشته للفقراء ورؤيته لهم والقرب منهم نمى كثيراً شعوره بالفقر واستطاع أن يعبر بصدق عن حياتهم وقضاياهم.

توسل للمقنعين

مقنعون! يا أيها المقنعون

قناع أسود، قناع أحمر، وأنتم يا أيها المقنعون البيض والمقنعون السود

أنتم يا أيها المقنعون في أشكال مستطيلة والتي يمكن للروح من خلالها أن تتنفس

إني إحييكم جميعاً بسرية وصمت.

وأنت أيضاً، يا جدي، يا من تشبه الفهد الأسود

أنت الذي تقوم بحراسة هذا المكان المغلق أمام أي ضحكة رقيقة وأي ابتسامة إنسانية

أنت الذي تقوم بتنقية الهواء هنا، حيث أقوم بتنفس الهواء الذي تنفسه آبائي

يا أيها المقنعون لوجوه لا أقنعة لها ولوجوه خالية من الغمازات والتجاعيد

أنتم الذين شكلتم تلك الصورة التي يتنحى عنها وجهي على مذبحة الورق الأبيض.

فباسم صورتكم التي قمتم برسمها، أصغوا إلي!

الآن تموت صورة إفريقيا التي عانت من الاستبداد والطغيان

إنه الكرب الذي يمكن أن تلاقيه أميرة تستحق الشفقة

تماماً كأوروبا التي يربطها بإفريقيا رباط يشبه رباط الحبل السري

الآن أديروا أعينكم الثابتة تجاه أطفالكم الذين قد تم النداء عليهم

والذين ضحوا بحياتهم تماماً مثل الرجل الفقير الذي ضحى حتى بثوبه الأخير الذي يرتديه

ولهذا فيمكن لنا عندئذ أن نصرخ «هنا» عند انبعاث وتشكل العالم من جديد

لأنه سيكون في احتياج لما يشبه الخميرة التي يحتاجها الدقيق الأبيض للتشكل من جديد

لأنه من يستطيع ويرغب أيضاً في أن يقوم بتدريس التناغم والاتزان لعالم

قد مات بالفعل من جراء استخدام المدافع والآلات؟

ومن يستطيع أن يصرخ فجأة وبقوة صرخة الابتهاج والسعادة

التي يمكن أن توقظ الموتى والحكماء عند إطلالة فجر جديد؟

قولوا، من يستطيع أن يعيد ذاكرة الحياة لرجال يحيون بآمال ممزقة؟

إنهم يسموننا رؤوساً قطنية، ورجال قهوة ورجال مشبعين بالزيت

إنهم يسموننا رجال موت

لكننا نحن رجال الشدائد الذين تكتسب أقدامهم قوة عندما يهزمون الصعاب التي تقابلهم.

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

بيراجو ديوب(*)

ترجمة

محمد سعيد

أحمد علي

(*) ولد بيراجو ديوب في داكار عام 1906، إلى جانب كونه شاعر يحتل مكانة عالية في سماء الشعر السنغالي، كان ديوب يعمل كطبيب بيطري، توفى في السبعينات من القرن الفائت.

همســـات

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص

استمع إلى صوت النار

استمع إلى خرير الماء

وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار

ستجد أن أجدادنا هناك يهمسون

إن الموتى لم يرحلوا عنا إلى الأبد

فمن الممكن أن نراهم في ظلال السياجات ذات الألواح الخشبية المتباعدة

وفي ظلال العتمة الحالكة

فالموتى ليسوا موجودين تحت الأرض

بإمكانك أن تجدهم في خشخشة الأشجار

في حفيف الغابات

بإمكانك أن تجدهم في الماء المتدفق

وفي الماء الراكد الآسن
بإمكانك أن تجدهم في الأماكن المنعزلة، وفي الأماكن المزدحمة
فالموتى ليسوا بموتى

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص
استمع إلى صوت النار
استمع إلى خرير الماء
وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار
ستدرك أن أجدادنا هناك يتهامسون
أجدادنا لم يرحلوا، فهم لم يوضعوا تحت الأرض
إنهم ليسوا بموتى.

فالموتى لم يرحلوا عنا للأبد
يمكن لنا أن نجدهم في صدر امرأة
وفي صرخة طفل، وفي جمرة متوهجة.
فالموتى لم يوضعوا تحت التراب
يمكن أن نجدهم في النار الخافقة

في النبات المتهدل الأغصان وفي الصخرة المتأوهة

وفي الأماكن المشجرة وفي المنازل.

فالموتى لم يموتوا.

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص

استمع إلى صوت النار

استمع إلى خرير الماء

وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار

ستدرك أن أجدادنا هناك يتهامسون

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

أنيت ميباي ديرنيفيل(*)

ترجمة

محمد سعيد أحمد علي

(*) ولدت أنيت ديرنيفيل عام 1927، تعتبر إحدى الكاتبات الرائدات التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع مجموعة سنجور. عملت ديرنيفيل كصحفية ومذيعة وناشطة ثقافية، وفازت كثير من دواوينها الشعرية بالكثير من الجوائز.

احتفالات سارة بختان صبي

إلى ولدي عثمان

لقد أصبحت رجلاً هذه الليلة
أنت رجلاً يا بني!
بجسدك المجروح
بدمك المراق
بلمحتك الفاترة
وبفخذيك الثابتتين

وأمك تتذكر
ليلة حبها
أحشاءها الممزقة من حملك
أنينها الصامت
وخصرها المكشوف
وتتذكر أمك النظرات الحاسدة لمنافسيها الأشرار

والمص الشره لفمك الوردي أثناء رضاعتك

وتلك التعويذة الرائعة المعجزة والتي

بفضل من الله وتوفيقه

أرشدت وقادت خطاك إلى مثل هذا اليوم السعيد

أنت رجل هذه الليلة؟

أنت رجل يا بني!

بالسيف الحاد

وبرجولتك المختبرة

وبخوفك المكبوت

بأرض الأجداد

غنوا لهذا الرجل الجديد

أيتها الفتيات المقبلات على الزواج

نادوا اسمه بأعلى أصواتكم في الجو

ويا أيها المحتفون اجعلوا هذا الرجل الصغير يرقص

أنت رجل يا بني
أنت رجل هذه الليلة.
فجميعهم هنا الليلة:
جميع من أتوا في شهرك الأول وهم أقرانك
وأولئك الذين أنت تسميهم آباءك
انظر، انظر إليهم جيداً
فهم وحدهم الذين يقومون بحراسة تلك الأرض
تلك الأرض التي شربت اليوم دمك بختانك.

* * *

المتسول

بوبكار ديالو(*)
بوركينا فاسو
ترجمة
عبدالمنعم
العزوزي

كان الشارع حينئذ هادئاً وخالياً من المارة. لم تكن المصابيح قد أضيئت إلا قبل لحظات فقط، ظلت السماء مُحْمَرَّة في الأفق. مرت هبة ريح خفيفة، وكذا قط أسود.

تمدد المتسول متثائباً وهو جالس عرض حائط عمارة محطمة وقديمة، اكتنفت نظرته الدائرية الشارعَ الضيق والهادئ للسوق. جرَّ إليه المِرْكَن الخشبي وعد قطع النقود التي كانت موجودة فيه، ثم أدخل يده في جيب قميصه الذي كان ولاشك أبيض. أخرج منه نقوداً أخرى، عدَّها هي أيضاً قبل أن يضع الكل في كيس قَنَّبي صغير جداً. ثم بقي لهنيهة

(*) بوبكار ديالو، مزداد سنة 1962 بواكادوكو (بوركينا فاسو)، شارك بهذه القصة في مباراة نظمها راديو فرنسا الدولي لاختيار أحسن نص قصصي مكتوب باللغة الفرنسية. وقد نال عليها جائزة.

متـأملاً، أخـرج من الجيب الآخـر قطعة نقود شـاهدهـا مليـاً، إنـها قطعة أعطتها له المرأة ذات الوشاح. كانت تعطيه مثلها كل صباح عند رجوعها من السـوق، حيث كانت تلك أجمل لحظة في يومه. لقد كان يحس بالفرح وهو يراها تبرز من بين صفوف البضـائع المعروضـة ثم تعبر الزقاق قاصدة إياه. كان ينظر إلى مشيتها الهادئة والمضبوطة والفاترة نوعاً ما، لا يفارقها وشـاحها الملتف حول عنقها. وحينما تصل إليه يتبادلان النظرات، ثم تمد له قطعة يأخذها وتنصرف هي. كان يترقب مجيئها كل صباح، عدا الأحد الذي لم تكن تأتي فيه أبداً، لذا فقد كان لا يحب هذا اليوم، رغم ما كان يجنيه خلاله من نقود كثيرة.

وبالضبط كان اليوم التالي أحداً.

أرجع القطعة إلى الجيب الذي أخذها منه.

الأحد هو اليوم التالي.

طأطأ رأسه بحزن.

بـرز من الـسـوق قـط أسـود مـرَّ أمـامـه بـهـدوء، ثـم أتـبعـه نظرات. اختفى القط خلف كَوْمة أخشاب نَخِرة. قطَّب المتسول.

قط أسود.

نذير شؤم.

نهض ببطء ولَمَّ أغراضه: عصا وصُرَّة أدخل فيها المِرْكَن الخشبي.

حينها أحس بألم يعصر خاصرته.

توكأ على عصاه وبدأ يمشي الهوينى، إذ لم يكن لديه أي مبرر للإسراع مادام الوقت كله أمامه، ففي السبعين من العمر يمتلك المرء عادة حرية التصرف في الوقت قبل أن يتمكن منه الزمن.

بعيداً، دوَّت صفارة. تمدد الصوت، ثم تلاشى شيئاً فشيئاً.

كان المتسول مايزال يمشي.

انطلقت أمامه سيارة كالسهم ثم غابت عند مفرق طرق.

تابع المتسول مسيره.

في الجانب الآخر من الرصيف تهاوت بقوة كوْمة من علب قديمة وفارغة: بالتأكيد عمل فأر. حاول المتسول بعينيه تبيُّن الحيوان في غَبَش الظلمة.

لم ينتبه لقطعة حجر تعثر فيها فوق الرصيف.

توقف من شدة الألم ووجهه منقبض، ثم لوى قليلاً قدمه اليسرى التي ارتطمت بالحجر.

الرِّجْل اليسرى.

نذير شؤم.

لحظاتٍ بعد ذلك تابع مسيره وهو يعرج.

عاود التفكير بحزن في الغد.

اليوم التالي هو يوم أحد.

يوم كئيب في حياته البئيسة.

لن يتمكن من رؤية المرأة ذات الوشاح.

بدأ يفكر فيها. فما سِرُّ إعجابه الكبير بها؟

لم تكن لا ذميمة ولا ذات جمال خاص. ومهما يكن، فقد كانا متباعدين في السن.

لم يكن هناك أي شيء يميزها عن النساء اللائي كن يرتَدْن السوق.

لا شيء.

باستثناء وشاحها الملازم لها.

باستثناء مشيتها.

باستثناء نظرتها الهادئة.

باستثناء طيبتها.

اليوم التالي يوم أحد.

لن يراها.

إنه حزين.

لماذا لا يهدأ تفكيره فيها طول الوقت؟

لأنها كانت كل يوم تعطيه نقوداً؟ كلا!

إذاً لماذا؟

ربما لأنها تُذكِّره بأغلى إنسان في حياته.

ابنته. ابنته الوحيدة.

لقد مرَّ على وفاتها، وهي في السادسة عشرة من عمرها، عشرات السنين. لم يستطع أبداً أن ينساها...

أجل! ربما كان هذا هو السبب.

كانت السماء آنئذ مليئة بالنجوم.

كان المتسول ينظر إليها وهو يمشي.

فجأة عبرت السماء كرةٌ من اللهب مرَّت كالبرق، ثم اختفت بسرعة.

غض المتسول الطرف خِفْية. لقد لُقِّن له وهو طفل صغير، أن هذه الظاهرة تُنْذِر بموت شخصية ما.

نذير شؤم آخر يلوح في الأفق.

وزيادة على ذلك فاليوم التالي يوم أحد.

في أحد أروقة المستشفى ممرضة تمشي. كانت تمسك بقارورة حَقْن، حارصة على عدم إزعاج المرضى الممدودين فوق بوريات على الأرض، فيما كان بعضهم فوق نقالات، شأن العجوز الذي جيء به اليوم الماضي ليلاً. توقفت الممرضة عند العجوز وقامت بفك قارورة الحَقْن الفارغة ثم استبدلتها بأخرى مملوءة. ظلت هنيهة تنظر إلى وجه الرجل العجوز الذي لم تكن بادية عليه علامات المعاناة.

لقد وُجِد فوق الرصيف.

كانت تبدو عليه علامات التعب وكان تنفُّسه بطيئاً. بدأت الممرضة ترْقُبُه للحظات عندما فتح ببطء عينيه، قابلت نظرته نظرتها. كانت عيناه غائرتين.

محَّص المتسول النظر في الممرضة.

لاحظ أن حوْل عنقها وشاحاً أبيضا.

ابتسمت الممرضة في وجهه.

بدوره ابتسم المتسول، ثم ببطء أغمض عينيه.

بعد هنيهة لاحظت الممرضة التي لم يحِدِ بصرها عنه، أنه انقطع عن التنفس. لكن بسمته ظلت جامدة إلى الأبد.

وأخيراً يوم أحد سعيد.

إنه الأخير!

* * *

السيرك

كارلوس لوفير(*)
كوبا

ترجمة
ساسي حمام

امتلأت زوايا الشارع ذات صباح جميل بمعلقات ملطخة بألوان صارخة. معلقات تعلم السكان بالخبر الهام الذي انتظروه سنة ونصف. إنها زيارة السيرك في دورة صاخبة لا يرقى إليها الشك: قدوم السيرك المكسيكي الكبير بكل عناصره: باصق النار الهندي الذي هز المتفرجين المثقفين في إنكلترا وفرنسا وبقية دول أوروبا، و«هوكوكين» أقوى امرأة في العالم تستطيع أن تحمل الأثقال بأسنانها فقط، وفيل البرازيل المسن والماعز والزنجيان الصغيران اللذين قلدهما صاحب الجلالة ملك إسبانيا ميدالية ذهبية.

(*) ولد «كارلوس لوفير» في 21 مارس 1881 بسانتو بكوبا من عائلة فقيرة، عصامي، هاجر في بداية حرب الاستقلال سنة 1895 وعند رجوعه إلى الوطن واشتغل عاملاً في السكة الحديدية. كون عدة نقابات وله صلات بالمجموعات النقابية في كامل أمريكا الوسطى التي زار جميع بلدانها. انتخب عضواً في الأكاديمية الكوبية للفنون والآداب سنة 1926. توفى يوم 26 نوفمبر 1928. نشر العديد من الروايات والمجموعات القصصية.

«السيرك... السيرك...» نداء تردد في كل بيوت القرية وانتشر في كل الأرجاء فوصل إلى مصنع السكر على ضفة «ساقالاتيكا» ومعمل القرميد والمنازل المحيطة به. النداء الصاخب المرح مثل أنشودة تصدح بها الأبواق بتعالي في منازل القرية وفي معمل السكر وفي معمل القرميد يثير همسات القرويين التي لا تنتهي وتثير في نفوس الأطفال أحلاماً فياضة. لا يمكن للأطفال أن يتخلفوا ولو عن جزء بسيط من الحدث العظيم: استعراض العربات والفرق عند منتصف النهار ونصب الخيمة في ساحة الكنيسة والفرجة على الجوقة الاستعراضية في المساء يتقدمها الإكورديون والطبل يتبعها فيل البرازيل الذي فقد أنيابه. هنا تدور عقول الصبيان: البعض يفكرون في حيلة ليضمنوا مكاناً والبعض الآخر اتفقوا على الخروج من المنازل ساعة الذهاب إلى المدرسة دون تأخير مخبئين كتبهم تحت قمصانهم حتى يتحلقوا مع المتفرجين في الشارع الملكي... يقود الأطفال إلى خارج القرية أكثر الأطفال جرأة: «براكوتاي» اليتيم الذي يرعاه الكاهن.

«براكوتاي» طفل شقي يقوم بشعائر القداس متهجياً للاتينية الغريبة التي علمه إياها الكاهن، يمكن أن يعمل صباحاً كاملاً في جمع ونقل أثاث عائلة تريد الانتقال إلى مسكن آخر، يشق الحقول عند منتصف الليل دون خوف ملبياً دعوة الداية

التي تسكن قرب معمل القرميد لمعالجة جارة ألم بها مرض مفاجئ أو ظهرت عليها أعراض الطلق ويستطيع بمهارة أن يثقب بحجر ثقباً كقرص الشمس في واجهة دكان العطار البلورية. «براكوتاي» هو الأقوى والأمهر فهو يتسلق في لمح البصر شجرة جوز الهند ويستطيع أن يفك بأنفه الثورين الأماميين المربوطين إلى عربة غائصة في الوحل، يصطاد الطيور بمهارة ويحطم مصابيح نجفة بمقلاع ويجني ثمار شجرة تعدت أغصانها السياج وهو الأسرع والأمهر في قطع أعرض نهر سباحة دون توقف.

بفضل هذه الأعمال انتزع «براكوتاي» الإعجاب وافتتن به الأطفال الذين يأتمرون بأمره مستعيناً بـ ميقال» اليتيم هو الآخر الذي تبناه أصحاب معمل السكر وهو كذلك منافسه وصديقه.

لا يستطيع شقيا القرية البقاء ساكنين وهما يترقبان ضجة بعيدة تشي بقرب عربات. لقد فكرا منذ وصولهما إلى «أوجو – دي – أقا» في استغلال جرأتهما وحيل القرويين الأشقياء وموهبتهما في التخطيط ونشر أتباعهما في الحقول المجاورة لجني الثمار وقلع البطاطا الحلوة وجمع بيض الدجاج.

تناهى إلى سمعهما الضجيج الذي طالما ترقباه فتخليا عن كل المشاريع.

– ألا تكون الشرطة؟ سأل أصغر الصبيان وأقلهم تجربة.

– إنه ضجيج العربات دون شك!.. قال «براكوتاي» بكل ثقة ناظراً في كل الاتجاهات باحثاً عن «ميقال» الذي قال موافقاً:

– أنها العربات... ثم صاح مبتهجاً... الجوالون...

صاح الجميع «الجوالون» واندفعوا وراء «براكوتاي» ليسبقوا العربات التي تئز وتترنح عند مرورها على الأتلام والنتوءات والأخاديد الجافة المنتشرة في الطريق.

عند الساعة الثامنة دخلت القرية ثلاث عربات مغطاة بأغطية مصنوعة من قطع سوداء قصت من خيمة قديمة، يجر كل عربة ثوران مسنان يغلفهما الغبار ويظهر على كفليهما آثار دامية لمنخس يستعمل في أجزاء الطريق الوعرة، أمام العربات «تونيكو» الشخص الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

صاحب الوجه الملطخ طحيناً والثياب اللامعة يضرب على طبل يمتطي الحمار الذي سيقوم بالعمليات الحسابية، تسير في آخر الطابور كتلة رمادية مغلفة قشوراً وتجاعيد حيوان لبون ضخم متناوم يؤرجح خرطومه بفتور وضجر. أحاط أطفال القرية بثيابهم الرثة بالبهلوانيين، اندس بينهم «براكوتاي» ومعاونه محاولين بجرأة الوصول إلى الفيل جالبين الانتباه إليهما بمزاحمهما وبسفالتهما.

من حين لآخر يتفرق الصبيان ثم يتجمعون بأكثر اندفاع صائحين ليحيطوا بعجوز «كتلة من الأعصاب» حذاؤها البالي بيدها تحاول انتزاع حفيدها الهارب من المدرسة من أبيه القاسي الفظ الغاضب الذي يجري وراء ابنه القذر وهو يحاول إخفاء كتبه تحت قميصه.

اتجهت العربات نحو الكنيسة. لقد جاء الوكيل في الصباح الباكر على حصان يحمل المعلقات الجميلة. اتفق مع الكاهن على الاستقرار في ساحة الكنيسة. قص زنجيان دائرة كبيرة من العشب. وما إن وقفت العربات حتى بدأوا في تنزيل الحقائب، وبعد قليل التحق بهم البهلوانيون والمهرجون يحيط بهم حب الاطلاع الشعبي.

ينظر الأطفال المحتشدون إلى كل شيء بذهول، فاغري الأفواه، الفتيات الريفيات الخجولات تجمعن في زوايا الشارع حالمات متنهدات يتخيلن أعمال المهرجين لا ينقص هذا المشهد غير العجوز صاحبة القلنسوة التي لا يمنعها الحدث العظيم من الثرثرة.

حفر مكان عمود الخيمة الرئيسي بسرعة، استؤصلت الجذور التي قاومت الفأس بالركاسة، ثبتت دائرة من المثلثات ومد قماش الخيمة الكبيرة، وأقيم شباك التذاكر ونظمت ألواح المدرجات المرقمة وشرعوا في نصب الخيمة الكبيرة فقطعوا

بمنشار بعض القطع الخشبية التي سقطت في صخب ثم ارتفع صرير بكرات الرافعة الجافة لرفع العمود الكبير.

رجع «ميقال» إلى معمل السكر ليخفف عقوبة حتمية وبقي «براكوتاي» يعمل هنا وهناك ليضمن حضور العرض مجاناً. قاد الثيران للنهر لتشرب وأحضر حملاً من قصب السكر للفيل وذهب إلى الصيدلية ليشتري مراهم للمرأة القوية ووزع مائتي معلقة في بعض شوارع القرية.

نصبت الخيمة الكبيرة وبجانبها خيمة صغيرة للإقامة ولتغيير ملابس المهرجين وعلى رأس العمود لمعت الشارة المميزة للسيرك ذات الألوان الثلاثية يعلوها النسر الأسود. شرع المهرجون يقومون بالأعمال الأخيرة: يملأون المصابيح الكبيرة بترولاً، يرتبون الشرفات وينشرون نشارة الخشب على الحلبة، أصبح «براكوتاي» محبوباً من الجميع وكأنه واحد منهم، يمشي بزهو ويحدث بفخر الأطفال الذين بقوا خارج الخيمة عن العجائب التي رآها في كواليس السيرك:

– اسمعوا أيها الأطفال كم هو قاس المهرج...!! أأكد لكم أنه فظ! لقد ضرب الحمار لأنه رفض أكل السردين بالزيت.... أقسم لكم!

– سرديناً بالزيت؟ وهل ياكل الحمار السردين المعلب؟

– طبعاً أيها الغبي... إنه حمار يجري العمليات الحسابية... مثل الإنسان تماماً... ونحن ألسنا في حاجة للسوط حتى نتعلم الحساب؟... أعرفت الفرق؟...

– وماذا عن المرأة القوية «براكوتاي»؟

– لها عضلات هكذا!

– كم أنت محظوظ يا «براكوتاي»! تعرف دائماً أين تضع نفسك!

نال «براكوتاي» إعجاب الجميع، وخاصة إعجاب المرأة القوية: تقول إنه يساوي ثقله ذهباً وتميزه بصفة غريبة ولا ترسل غيره للعطار ليشتري لها الماء وهو الذي ينظف حذاءها... كم هو محظوظ «براكوتاي»!

على الساعة الخامسة والنصف أصبح السيرك جاهزاً، بعض البهلوانيين يتدربون على قفزاتهم الخطيرة وعلى بعض التمارين على الأرجوحات. وصل «ميقال» إلى مدخل الخيمة عندما كان البعض يستعد للقيام بجولة في أرجاء القرية... وقف بين مجموعة من الصبيان فأغرى الأفواه أمام الستار الرقيق الأحمر المتدلي الذي يخفي جنة أخاذة مجهولة.

ظهر «براكوتاي» بهيئة شخص مهم... يمشي بخيلاء ولما رأى «ميقال» اقترب منه وقال له بلهجة رسمية وبصوت مرتفع:

– أنت... اقترب حتى أريك شيئاً.

– ماذا عندك؟

– شيء مدهش... أصبحنا منهم.

– ضمنت لي مكاناً؟

– لا أحسن من هذا!

– مال؟

– أحسن بكثير!

وعندما انعطفا حول زاوية الكنيسة تحسس «براكوتاي» جيب سرواله المنتفخ بشيء مستدير... وأخيراً قال لـ «ميقال»:

– أرأيت هذا؟

– نعم...

– هذا سر المرأة القوية... لقد يرقته لها... أنا كذلك أريد رفع الأثقال بأسناني فقط...

– كيف؟

– ستفهم كل شيء... أمرتني هذا الصباح بالذهاب لتنظيف فستان وعندما رجعت نظرت من ثقب الباب.. رأيتها ترتدي ثياباً قصيرة جداً... تصل إلى ركبتيها... لم أجرؤ على الدخول وبقيت أراقب أخرجت من حقيبتها الصغيرة التي

كانت بيدها هذا الصباح علبة صغيرة تشبه علبة الأقراص تحتوي على مسحوق أحمر مثل الدم وأخذت فرشاة بيضاء وضعت عليها قليلاً من ذلك المسحوق وشرعت في حك أسنانها... وبقيت تحك وتحك... لم أترك العلبة والفرشاة تغيبان عن نظري وعندما دخلت لأعطيها الفستان سرقتهما إنهما الآن في جيبي.

– أخرجهما... دعني أراهما...

– انظر...!

– إذن.... ولكن... هذا مسحوق أسنان وهذه الفرشاة...

– ماذا؟

– ما قلته يا عزيزي... هذا لا يفيد ولا يقوي أحداً... هما نفسهما تستعملهما سيدة معمل السكر... تستعملهما لتنظيف أسنانها وتلميعها حتى تظهر أجمل...

– غير معقول؟

– أأكد لك... هذا يستعمله الأغنياء من أجل أسنانهم...

اذهب وانظر هل «دوناكارلا» سيدة معمل السكر تحمل أثقالاً بأسنانها رغم أنها تستعملهما... يرسلون لها المسحوق من «هافانا» مع الصابون ومدقوق قشور البيض...

ولما رأى «ميقال» أن براكوتاي» يشك في كلامه أخذ العلبة من يده وقال بثقة:

– انظر... اقرأ هذا «مسحوق أسنان نفس النوع الذي تستعمله «دوناكارلا».

* * *

عظمة الإنسان

دينوبوزاتي(*)
إيطاليا
ترجمة
كمال هلالي

كانت الظلمة قد ادلهمت عندما فتح باب السجن الحزين متيحاً للحراس أن يرموا إلى الداخل بشيخ ملتحٍ قصير وضئيل. لحيته البيضاء كانت تقريباً أكبر منه. وفي العتمة الحزينة للزنزانة كانت تبدو مثل لطخة زاوية من الضوء، وما كان ذلك ينقص لكي يفتن الأوغاد المتكدسين هناك. غير أن الشيخ القصير، المفاجأ من الظلمة، لم يكتشف من البدء أن ما يشبه الكهف هذا كان مأهولاً، فسأل:

- ها، ثمّة أحد؟

ضحك وصخب كثير هو ما أجابه. بعدها عرّف الأوغاد بأنفسهم، حسب الأعراف المحلية.

(*) دينو بوزاتي: 16 أكتوبر 1906/ 28 جانفي 1972. صحفي، شاعر، مسرحي، قصاص وروائي إيطالي شهير. يعتبر واحداً من أعمدة الأدب العالمي في القرن الفائت. من أشهر أعماله: صحراء التتار (رواية 1940)، الرسل السبعة (قصص 1942)، صورة الحجر (رواية 1960)، نزهة صغيرة (مسرحية 1942).

- ريكردون مارسالو، قال صوت أجش، تهمتي السرقة الموصوفة.

قال صوت ثان، هو أيضاً غوري وفصيح:

- با زادا كارمالو، احتيال مكرر.

- مارفي لوسيانو، اغتصاب.

- بعده.

- لافتارو ماكس، بريء.

حيت موجة من القهقهات هذه المزحة، لأن الجميع كان يعرف لافتارو، قاطع الطريق الشهير المثقل بجرائمه. بعده مباشرة:

- اسبوزيتو آنيا، قتل! قال ذلك برعشة من الكبرياء في صوته.

- موتيروتو فانسنزو (نبرة صوته كان بها فخر)، قتلت والديْ!... وأنت، أيها الشيخ القمي؟

- أنا... أجاب النزيل الجديد، لا أعرف بالضبط ما هي تهمتي، لقد أوقفوني، طلبوا مني أوراقي، غير أني لم أملك قط أوراقاً...

- تشرد، أوف، صاح أحد الأوغاد باحتقار. وما اسمك؟

- أنا... أنا مورو، أحم، أحم، يدعونني بإجماع العظيم.

– مورو العظيم، أي عبث هذا! علّق موقوف، غير مرئي في عمق الزنزانة. إن اسماً مماثلاً أكبر منك قليلاً: تستطيع الولوج فيه عشر مرات!

– صحيح تماماً، قال الشيخ الصغير بدماثة بالغة. ولكنها ليست غلطتي. حمّلوا هذا الاسم على ظهري باحتقار، ولم استطع فعل شيء أمام الأمر. سبّب لي ذلك إزعاجات كثيرة، حتى، مثلاً، ذات مرة... ولكنها قصة طويلة جداً.

– احك، احك، الفظ حكايتك. رماه بعنف أحد الصعاليك، ليس الوقت هو ما ينقصنا.

صادق الكل على ذلك: إن كل تسلية كانت احتفالاً في العتمة الحزينة لسجنهم.

– حسناً، روى اشيخ. ذات يوم عندما كنت متواجداً في مدينة ربما من الأفضل التكتم على اسمها، رأيت قصراً كبيراً وخدماً يروحون ويجيئون من البوابة، محمّلين بكل نعم الله. ثمّة حفل هنا، خمّنت، واقتربت متوسلاً الصدقة. بالكاد قمت بثلاث خطوات حتى أمسكني حارس طوله مترين من عنقي وشرع في الصياح: «هو ذا اللص، اللص الذي سرق البارحة، ثوب حصان سيّدنا وقد امتلك الجرأة للعودة! حسناً الآن، سنحصي أضلاعك!» أجبت: «أنا؟ ولكنني البارحة، كنت على بعد ثلاثين ميلاً على الأقل من هنا. كيف يكون ذلك ممكناً؟»

«لقد رأيتك بعينيّ هاتين رأيتك، رأيتك هارباً بالثوب على الكتفين». وجرّني إلى ساحة القصر. جثوت على ركبتي: «البارحة، كنت على الأقل على بعد ثلاثين ميلاً من هنا. لم آت أبداً إلى هذه المدينة، أقسم بشرفي، شرف مورو العظيم!» «كيف؟» رد الحارس الممسوس، وعيناه كانتا تلتهمانني، فأعدت: «شرف مورو العظيم». الآخر، مجنوناً من الغضب كما صار، شرع فجأة في الضحك: «مورو العظيم؟ ردد. تعالوا جميعاً، تعالوا انظروا هذا القمي الذي يدّعي أن اسمه مورو العظيم» ونظر باتجاهي قائلاً: «ولكن هل تعرف من هو مرور العظيم؟» فأجبت: «باستثنائي أنا، لا أعرف أحداً بهذا الاسم» «مورو العظيم، قال الوغد، ليس سوى مولانا الجليل جداً». وأنت يا قليل الأدب، تجرؤ على انتحال اسمه! لقد جنيت على نفسك، لقد قدم...».

«حدث الأمر كما أقول لكم، مدفوعاً من الجلبة، كان مالك القصر قد نزل إلى الساحة، وهو تاجر ثري جداً، الإنسان الأكثر ثراء في المدينة، وربما في العالم حتى اقترب سأل، نظر، ضحك، فكرة أن بائساً مثلي باستطاعته أن يحمل نفس اسمه راقت له. أمر خدمه أن يخلوا سبيلي، استدعاني للدخول، جعلني أزور كل قاعات قصره المملوءة بالخيرات، قادني حتى إلى غرفة منيعة حيث كان ثمة أكداس من الذهب والماس، ناولني أكلاً، بعدها قال

لي: «هذه المغامرة، أيها المتسول الشيخ الذي يحمل اسماً شبيهاً باسمي، هي مغامرة خارقة جداً حتى، إنها حدثت لي أثناء سفرة إلى الهند. كنت قد قصدت السوق، لكي أبيع فيه ما كنت أحمله، وسريعاً وهم يرون كل تلك الأشياء الغالية، أحاطوا بي من كل الجهات سائلين من أين جئت ومن أكون. «أدعى مورو العظيم» أجبت. الجميع، وقد اعتمت وجوههم ردوا: «مورو العظيم؟ أي شرف عظيم تدّعيه، أنت التاجر البائس الصعلوك؟ عظمة الإنسان تكمن في عقله، ليس هناك غير مورو عظيم واحد، وهو يعيش في هذه المدينة. إنه فخر بلادنا، وأنت، أيها اللئيم، يتوجب عليك أن تبرر فعلت الشائنة أمامه» أمسكوا بي، أوثقوني وقادوني لدى مورو هذا الذي أجهل وجوده. كان عالماً شهيراً جداً، فيسلوفاً، رياضياً، فلكياً ومنجماً، وصاحب عظمة، من حسن الحظ، فهم سريعا الالتباس الحادث، فضحك، حررني، بعدها أخذني لزيارة مخبره، مرصده، والأدوات العجيبة التي صنعها بيديه. أخيراً قال لي:

«هذه المغامرة، أيها الغريب النبيل، خارقة جداً حتى أنها حدثت لي أثناء سفرة إلى جزر الشمس الطالعة. كنت قد اتخذت طريقي باتجاه قمة بركان كنت أريد دراسته، عندما أوقفني جماعة مسلحة، خلعوا ثيابي الغريبة لكي يعرفوا من أنا. بالكاد نطقت باسمي حتى أثقلوني بالسلاسل وجروني إلى المدينة.

«مورو العظيم؟ قالوا لي، أي مقام هو مقامك، أيها المعلم البائس المدعي في العلم فلسفة؟ عظمة الإنسان تكمن في أعمال المجد. ليس هناك عدا مورو عظيم واحد. إنه سيد هذه الجزيرة، المحارب الأكثر رفعة كما لم يوجد محارب أشرع سيفه تحت الشمس مثله أبداً. الآن، سيقع رأيك». قادوني إلى حضرة ملكهم، وهو رجل مهيب. لحسن الحظ استطعت النطق أمامه فشرع المحارب المخيف في الضحك جرّاء هذه الوضعية الفريدة، حررني من السلاسل، أهداني ثياباً غالية، استدعاني للولوج إلى قصره لتأمل الشهادات الرائعة على انتصاراته على كل شعوب الجزر سواء القريبة أو البعيدة.

بعدها قال:

«هذه المغامرة، أيها العالم الجليل الذي يحمل اسماً شبيهاً باسمي، هي خارقة جداً حتى أنها حدثت لي أيضاً، عندما اتجهت محارباً صوب تلك الأراضي البعيدة التي نسميها أوروبا. كنت أشق مع جيشي غابة عندما التقيت فجأة بدواً أجلافاً سألوني «من أنت كي تجرؤ على أن تلقي بشرذمة من الجيش في صمت غاباتنا؟» أجبت «أنا مورو العظيم» مفكراً أنهم بمجرد النطق باسمي سيشرعون في الارتعاش. ندّت عنهم جميعاً ابتسامة شفقة، أجابوا: «مورو العظيم؟ لابد أنك تريد المزاح. أي مقام إذاً هو مقامك، أيها الرجل العنيف والتافه؟

عظمة الإنسان تكمن في انحطاط الجسد ورفعة العقل. ليس في العالم عدا مورو عظيم واحد وسنقودك إليه لكي نتركك تتأمل المجد الإنساني الحقيقي. «قادوني إلى واد صغير وضيق حيث كان ثمّة في كوخ بائس، شيخ بلحية بيضاء يرتدي أسمالاً، كان يقضي أوقاته، كما حدثوني، في تأمل الطبيعة وتعبّد الله، وعليّ أن أقر بأمانة أنني لم أر أبداً كائناً هادئاًو راضياً عن قدره، ومن المحتمل سعيداً، أكثر منه. فيما يخصني حقيقة كان الوقت متأخراً: لا أستطيع أبداً تغيير قدري».

«هذا ما رواه ملك الجزيرة القوي إلى العالم الجليل، والعالم رواه بدوره إلى التاجر الثري، والتاجر فاتح به الشيخ الصغير والبائس الذي حضر إلى قصره بغرض التسول. الكل يحمل اسم مورو، كل واحد منهم لسبب مختلف عن الآخر، أضيفت إلى اسمه صفة العظيم».

الآن في عتمة السجن، عندما أكمل الشيخ حكايته، سأله واحد من الأوغاد:

– هكذا إذاً، إذا لم تكن رأسي محشوة بالتبن، شيخ الكوخ هذا، الأكبر بين الجميع، ألا يكون شخصاً آخر سواك؟

– إيه، ابني العزيز، همهم الملتحي دون أن يجيب حقاً، الحياة هي شيء عجيب جداً!

للحظات، صمت الأوباش الذين استمعوا له، لأن بعض الأشياء يدفع أحياناً، حتى الناس الفاقدي الشرف، للتفكير.

* * *

الرجل والسكاكين

هاينرش بول(*)

ترجمة
علي عودة

قبض (يوب) على السكين من مقدمة نصلها، وتركها تتأرجح بتراخ. كانت سكين خبز طويلة صقيلة. ولوحظ أنها حادة. بحركة مباغتة قذف بالسكين إلى الأعلى، فارتفعت في حركة لولبية وهي تأز حثيثاً بينما النصل الصقيل يلمع كسمكة ذهبية بين حزمة متبقية من شعاع الشمس. توقفت في الأعلى. فقدت تموجاتها وهوت بسرعة فائقة على رأس (يوب) مباشرة. وضع سريعاً قرمة خشب على رأسه. انغرست فيها السكين بارتطامة قوية، وثبتت عليها فيما بعد وهي تتمايل. تناول (يوب) القُرمة عن رأسه وفك السكين ورمى بها بهزة حنقة

(*) إيكاروس: ابن ديدالوس وقد أسرف في التحليق عند فراره من السجن. حتى أمسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه الشمعيان وسقط في البحر.

إلى الباب؛ حيث ارتجت في الحشوة؛ قبل أن تتأرجح وتهوي على الأرض.

«هذا عمل بغيض» قال (يوب) بصوت خفيض.

«أسلم بهذه الفرضية المقنعة، أن الناس حينما يدفعون النقود لدى الصندوق؛ من الأفضل لهم أن يروا مثل هذه العروض، حيث المغامرة بالصحة والحياة. – تماماً كما في السيرك الروماني –، إنهم على الأقل يودون معرفة إمكانية جريان الدم، ألا تفهم؟».

رفع السكين ورمى بها بحركة طفيفة من ذراعه إلى عارضة النافذة العليا؛ كانت قوية، لدرجة هددت بسقوط الزجاج من المعجون المفتت. ذكرتني هذه الرمية – الواثقة والرائعة بساعات الماضي المظلمة؛ حين كان يترك سكينه تصعد وتنزل على أعمدة المخبأ.

«أريد عمل شيء»« واصل القول، للحصول على رغبة السيطرة. أريد قطع أذناي. غير أني لا أرى أحداً بمقدوره إلصاقهما ثانية. «هيا معي». فتح الباب على مصراعيه وتركني أتقدمه. دلفنا إلى الردهة الزجاجية، حيث كانت قطع ورق الجدران تلتصق في كل مكان. لم يكن بالإمكان إزالتها بسبب

قوة الغرى. ولأجل إشعال الموقد بواسطتها. مررنا فيما بعد بحمام نتن ووصلنا إلى شرفة محطمة الأسمنت ومغطاة بالطحالب. أشار (يوب) في الهواء:

«المسألة تتحسن بالطبع، كما ارتفعت السكين أكثر. غير أنه يعوزني في الأعلى مقاومة، حي يصدم هذا الشيء ويفقد اندفاعه، لكي يهبط عاصفاً صوب جمجمتي عديمة الفائدة. «انظر».

كان يشير إلى الأعلى، حيث كانت ترتفع في الهواء دعامة معدنية لشرفة متهاوية. «تدربت هنا على مدى عام كامل. احذر». رمى بالسكين عالياً، فصعدت بانتظام وثبات مدهش، وبدت للعيان متسلقة بخفة ودون مشقة كأنها طير. فارتطمت بأحد الأعمدة وهوت للأسفل بسرعة مثيرة حتى ضربت بشدة بقرمة خشبية. والضربة لوحدها كان من الصعوبة تحملها. أما (يوب) فلم تطرف له عين.

كانت السكين قد انغرست عميقاً في الخشب لبضع سنتيمترات. «هتفت: «إن هذا مثير للبهجة. علينا أن نقر أن هذا مفرح تماماً. إنه عرض».

فك (يوب) السكين من الخشب بلا مبالاة. أمسكها من المقبض ورفعها في الهواء». نعم إنهم يعترفون بهذا. فهم يدفعون

لي اثني عشر ماركاً للأمسية. ويسمح لي بين العروض الكبيرة أن أعبث قليلاً بالسكين. غير أن العروض بسيطة. رجل. سكين. قرمة خشب. ألا تفهم؟ كان عليّ أن أحوز على أنثى نصف عارية، لأترك السكين تمر من أمام أنفها تماماً. بعدئذ سيهللون فرحاً. ولكن أين هي هذه الأنثى!

«تقدمني ونحن نعود إلى حجرته. وضع السكين بحرص على المنضدة، وقرمة الخشب إلى جانبها وهو يفرك يديه. ثم جلسنا على الصناديق إلى جانب الموقد ولذْنا بالصمت. أخرجت خبزي من الكيس وسألت: «أتسمح لي بدعوتك؟» «آه، بكل سرور، لكن عليّ أن أعد القهوة ومن ثم ترافقني وتشاهد عرضي».

وضع الخشب والقدر على الموقد المفتوح. «إنه ميئوس منه». وأضاف قائلاً: «أعتقد أنني أبدو جدياً أكثر مما يجب. وربما مثل جندي. أليس كذلك؟» «كلام فارغ». لم تك جندياً ذات يوم أبداً. أتبتسم حينما يثرثرون؟

«طبعاً – وأنحني».

لا أقدر على فعل ذلك. «ليس بمقدوري الابتسام على مقبرة». هذا خطأ فادح أن يبتسم المرء على المقبرة تحديداً.

إنني لا أفهمك.

لأنهم ليسوا أموات. لا أحد فيهم ميت. ألا تفهم؟

بدأت أفهم غير أني لا أصدق هذا.

أمازلت ضابطاً. ها. هذا بالتأكيد يأخذ وقتاً طويلاً. هل هذا مفهوم.

يا إلهي. أفرح، حينما يوفر هذا لك السرور. إنك متعب. وأنا أدغدغهم قليلاً وأجعلهم يدفعون لي. ربما سيذهب واحد. واحد فقط إلى البيت ولا ينساني.

هذا، الذي مع السكين، إنه لا يخاف. وأنا أخاف دوماً. سيقول ربما.

إنهم جميعاً يخافون دوماً.

إنهم يسحبون الخوف خلفهم مثل ظل ثقيل، ويسعدني، عندما ينسون ذلك ويضحكون قليلاً. أليس هذا سبباً للابتسام؟

لذت بالصمت وأنا أترقب غلي الماء. سكب (يوب) القهوة في إناء صفيح بني اللون. ثم شربنا بالتناوب من إناء الصفيح البني، زيادة على ذلك تناولنا قطعة الخبز العائدة لي.

في الخارج راح الغسق يهبط وئيداً وصب في الحجرة مثل حليب بني اللون.

سألني يوب: ماذا تفعل حقيقة؟

– «لا شيء.. أجبت وأنا أشق طريقي».

– «هذه مهنة شاقة».

– أجل لأجل الخبز كان عليّ أن أبحث وأكسر مئة حجر. عامل غير ماهر...»

– «هم»... هل لديك رغبة لمشاهدة إحدى ألعابي الفنية؟ ونهض عندما أومأت، أشعل النور وسار صوب الجدار، حيث أزاح جانباً ستارة شبيهة بالسجادة، وعلى الحائط المدهون بالأحمر تبدو واضحة للعيان ملامح رجل مرسومة بالفحم بصورة فظة، ارتفاع غريب منتفخ، هناك حيث ينبغي أن تكون الجمجمة، توجب عليه أن يرسم قبعة.

لدى الرؤية عن قرب شاهدت، إنه كان قد رسم بأسلوب باب خفي. لاحظت بتوتر كيف سحب (يوب) من أسفل السرير البائس حقيبة بنية رائعة، وضعها على المنضدة. وقبل أن يفتحها أتى نحوي ووضع أمامي أربعة أعقاب سجائر، وقال لي: لف منها سيجارتين رفيعتين».

بدلت مقعدي حيث أستطيع رؤيته، وفي ذات الوقت لتلقي المزيد من الدفء المعتدل من المدفأة.

بينما كنت أفتح بعناية أعقاب السجائر، وفي الوقت الذي استخدمت فيه ورق الخبز كمفرشة، كان (يوب) يفتح قفل الحقيبة ويخرج منها محفظة نادرة، لقد كانت واحدة من تلك المحافظ المخاطة من القماش، اعتادت أمهاتنا أن يحفظن فيها مجوهراتهن.

بحركة خفيفة فتح الـ (بريم)، فانزلقت على المنضدة حزمة ملفوفة، فبانت دزينة من السكاكين ذات مقابض خشبية، التي كانت تسمى، في وقت كانت فيه أمهاتنا يرقصن الفالس بـ«أدوات الصيد».

وزعت التبغ المستخرج بالتساوي على ورقتين صغيرتين ولففت سيجارتين.

– قلت «دونك».

– «دونك» قال أيضاً (يوب) و«شكراً».

ثم أراني كامل المحفظة.

«هذا هو الشيء الوحيد الذي أنقذته من أملاك والدي. احترق كل شيء، انطمر تحت التراب وسرق الباقي. وبعد أن عدت من الأسر تعيساً وبأثواب رثة، لم أكن أملك شيئاً حتى عثرت على ذات يوم عجوز محترمة، إحدى معارف والدتي،

وناولتني هذه الحقيبة الصغيرة الرائعة، وذلك قبل أيام قليلة من مقتلها بالقنابل. كانت والدتي قد أمنت هذا الشيء لديها، ولهذا نجا. غريب، أليس كذلك؟ – غير أننا نعرف، أن الناس، حينما يستولي عليهم الرعب، يحاولون إنقاذ الأشياء الغريبة، وليس الضرورية.

إذاً لازلت للآن أملك محتويات الحقيبة الصغيرة: طنجرة الصفيح البنية، اثنتا عشرة شوكة، اثنا عشر سكيناً، اثنتا عشرة ملعقة وسكين خبز كبيرة.

بعت الملاعق والشوك وعشت من هذا لمدة عام، وتدربت على السكاكين، ثلاث عشرة سكيناً. انتبه....».

ناولته الورقة الملفوفة المشتعلة، التي أشعلت بها سيجارتي، ألصق (يوب) السيجارة على شفته السفلى، وثبت إبريم المحفظة بزر سترته أعلى الكتف وترك المحفظة تسقط على ذراعه، الذي غطته مثل زينة حربية غريبة.

أخرج فيما بعد بسرعة تفوق كل وصف السكاكين من المحفظة، وقبل أن أتبين حركة يده، قذف بهن جميعاً بسرعة البرق صوب الرجل غير واضح المعالم على الباب، الذي يشبه تلك الأشكال المرعبة المتأرجحة، التي كنا نصادفها على أعمدة

الإعلانات وفي كل الزوايا عند نهاية الحرب وننظر إليها كنذر هلاك.

سكينتان استقرتا على قبعة الرجل واثنتان أخريان على كل كتف، أما السكاكين المتبقية فاستقرت ثلاثاً على طول الذراعين المعلقين.

«رائع» هتفت قائلاً، «رائع»! غير أن هذه نمرة مع شيء من الموسيقا المرافقة.

«ما ينقص هو الرجل، والأفضل أنثى، آه»، نزع السكاكين ثانية من على الباب وأعادها بعناية إلى المحفظة.

أجل سنعثر على أحدهم، فالنساء يثرن القلق، والرجال كلفتهم مرتفعة. أستطيع إدراك ذلك، إنه عمل فني خطير.

ببساطة رمى السكاكين مجدداً بسرعة فائقة على هذا النحو، بحيث انشطر الرجل الأسود بالكامل إلى قسمين وبتماثل عبقري. وانتصبت السكين الثالثة عشر الكبيرة مثل سهم قاتل، حيث ينبغي أن يكون قلب الرجل.

أخذ (يوب) نفساً من اللفافة النحيلة المملوءة بالتبغ وقذف ما تبقى منها خلف المدفأة.

– «تعال، قال، أعتقد أن علينا الانصراف».

أخرج رأسه من النافذة، تمتم شيئاً عن «المطر» ثم قال: «إنها قبل الثامنة بدقائق، في الثامنة والنصف موعد عرضي».

وبينما كان يحزم السكاكين مرة أخرى في الحقيبة الجلدية الصغيرة، أبقيت وجهي خارج النافذة. بدت الفلل المتداعية في المطر تولول بصوت خفيض، وخلف الجدار وأشجار الحور الظاهرة المتأرجحة سمعت زعيق القطار، غير أنني لم أتمكن من العثور على ساعة في أي مكان.

- «كيف عرفت الوقت إذاً؟».

- من الإحساس، وهذا يعود إلى تدريبي».

نظرت إليه دون أن أدرك شيئاً، ساعدني في ارتداء المعطف ومن ثم السترة الشمعية من فوقه. شلت كتفاي قليلاً، بحيث لم أستطع تحريك ذراعي إلى أبعد من نصف قطر دائرة، وتكفي فقط لتكسير الحجارة.

اعتمرنا القبعات ودلفنا إلى دهليز معتم. لقد كنت ببساطة فرحاً، أن أسمع على الأقل في مكان ما من البيت صوتاً، ضحكاً وغمغمة خفيضة.

«إنه كذلك، قال (يوب) ونحن نهبط، بذلت جهدي لاكتشاف بعض القوانين المضحكة، هكذا».

وضع الحقيبة على إحدى درجات السلم ومد ذراعيه إلى

الجانبين، كما يبدو إيكاروس في عدة صور قديمة، حينما كان يتحفز للطيران، على وجهه الرزين بدا شيء نادر حالم بعض الشيء. ممسوس وبلا عواطف. فيه سحر. أرعبني بشكل غير معقول.

«هكذا»، قال بصوت خفيض، «أدرك ببساطة الحالة النفسية، وأتحسس، كيف تطول يداي وكيف تمتدا في الحجرة، التي صارت فيها القوانين الأخرى سارية المفعول، اخترقنا الغطاء، في الأعلى ثمة انفعالات نادرة ساحرة، أدركتها، ببساطة، ثم سحبتها عنوة، لملمتها فيما يشبه النهب والمتعة، وحملتها معي! تشنجت يداه فشدهما لصق بدنها نفسنا نرتعد برداً.

يتدفق ضباب الغسق عبر الشوارع وقد تلون بعتمة الليل الضاربة للزرقة. في بعض الأقبية للفلل المدمرة تشتعل أنوار خافتة تحت الأحمال البارزة السوداء للأنقاض الهائلة.

على غفلة انحرف الشارع إلى ممر زراعي موحل، حيث بدت على يمين ويسار الحدائق المجدبة في أحد فروع الأنهار الضحلة ألواح خشبية معتمة تعوم في الظلام الكثيف مثل سفن شراعية منذرة. ثم قطعنا سكة الحديد وغصنا في الأسفل في المناجم الضيقة في ضاحية المدينة. حيث لاتزال بعض المنازل بين أكوام الأنقاض والقمامة غارقة في القذارة، حتى عثرنا بغتة على شارع يضج بالحيوية. وبعد مسافة تركنا طوفان الجموع يحملنا

بعدئذ إلى زقاق متقاطع معتم، حيث كانت الإعلانات الضوئية الساطعة لـ (الطواحين السبعة) تنعكس على الأسفلت اللامع.

كانت البوابة المؤدية إلى مسرح المنوعات خالية، فقد بدأ العرض منذ مدة، ومن خلال الستائر الحمراء البالية كان تصلنا أصوات وضجيج الجموع.

أشار (يوب) ضاحكاً إلى أحد الصور المعلقة في صندوق الدعايات بزي راعي البقر، وهي تتوسط راقصتين جميلتين مبتسمتين. كانتا قد غطتا أثداءهن بحلي رخيصة براقة.

في الأسفل وقف الرجل مع السكاكين. «تعال» قال يوب مرة أخرى. وقبل أن أتدبر أمري، كنت قد سحبت إلى مدخل ضيق بالكاد يرى فيه المرء شيئاً. تسلقنا سلماً حلزونياً ضيقاً ضعيف الإضاءة حيث كانت رائحة العرق والزينة تدل على الاقتراب من خشبة المسرح.

سبقني (يوب) – وفجأة مكث واقفاً عند منعطف السلم. أمسك بكتفي. وبعد أن أنزل الحقيبة سألني بصوت خفيض: «هل لديك الشجاعة؟».

لقد انتظرت هذا السؤال طويلاً.. غير أن فجائيته أرعبتني. قد لا أبدو جريئاً جداً حينما أجبت:

«لدي شجاعة اليأس»...... «هذا هو الصواب» صاح مع ضحكة مقتضبة «والآن؟».

لذت بالصمت. وعلى حين غرة استقبلتنا موجة من الضحك الهستيري. اندفعت نحونا من السلم الضيق مثل تيار هادر، وعنيف لدرجة أحسست بالفزع، ورحت أرتعد من البرد وبشكل لا إرادي.

«إنني خائف» قلت بصوت خفيض.

«وأنا كذلك.. ألا تثق بي؟»........ «بالتأكيد........ ولكن........ تعال». قلت بصوت مبحوح. وأنا أدفعه للأمام وأضفت: لا أبالي بشيء».

وصلنا إلى دهليز ضيق، الذي يفصله عن اليسار واليمين عدد من الكابينات من الخشب الخام. كانت تحوم حولها أشكال مزركشة. وعبر شق ما بين الستائر البائسة البادية للعيان رأيت على خشبة المسرح أحد المهرجين. كان يفتح فمه العملاق. مرة أخرى وصلتنا الضحكة الهستيرية للجموع. غير أن (يوب) سحبني إلى أحد الأبواب وأغلقه خلفنا.

تلفت حولي. كانت الكابينة في منتهى الضيق وخالية تقريباً ثمة مرآة كانت معلقة على الحائط. وعلى المسمار الوحيد علق زي راعي البقر الخاص بـ (يوب) في حالة عصبية وعلى

عجلة من أمره. نزع عني المعطف المبتل. قذف بزي راعي البقر على الكرسي، وعلق معطفي، ثم سترته المشمعة.

متجاهلاً حائط الكابينة نظرت إلى ساعة إلكترونية على عمود إغريقي مدهون باللون الأحمر، وكانت تشير إلى الدقيقة الخامسة والعشرين بعد الثامنة. «خمس دقائق» تمتم (يوب)، بينما كان يرتدي زيه.

«أينبغي علينا أن نقوم بتجربة؟».

في هذه اللحظة دق أحدهم على باب الكابينة وصاح: «تهيأوا».

زرر (يوب) سترته واعتمر قبعة أمريكية. هتفت وأنا أضحك بتكلف: أتريد أولاً أن تجرب شنق المحكوم عليه بالموت؟».

أخذ (يوب) الحقيبة وسحبني خارجاً. في الخارج كان يقف رجل أصلع، ويشاهد على خشبة المسرح أفعال المهرج الأخيرة.

همس (يوب) في أذنه شيئاً ما لم أفهمه. رفع الرجل نظره مرعوباً. تطلع نحوي، وإلى (يوب) ثم هز رأسه بعنف. وشوشه (يوب) مرة أخرى.

لا أكترث بشيء. هل عليهم أن يطعنوني حياً. لقد كان لي كتفين مشلولين. وقد دخنت سيجارة رفيعة. وهل لي أن أحصل

صباحاً على ثلاثة أرباع الرغيف مقابل خمسة وسبعين حجراً. ولكن صباحاً.......... بدا وكأن التصفيق قد عصف بالستائر.

ترنح المهرج نحونا بوجه مشوه متعب عبر فتحات الستائر.

مكث هناك واقفاً لبضع ثوان بوجه متذمر ثم عاد ثانية إلى خشبة المسرح، حيث انحنى وهو يجامل بابتسامة حلوة. عزفت الفرقة الموسيقية سلاماً مربعاً.

ولم يزل (يوب) يهمس إلى الرجل الأصلع. ثلاث مرات خرج المهرج وثلاث مرات أطل على خشبة المسرح وهو ينحني مبتسماً! ثم بدأت الفرقة الموسيقية بعزف مارش عسكري، وصعد (يوب) بخطوات جريئة المسرح، حاملاً بيده حقيبته الصغيرة.

استقبل بتصفيق خافت. بعيون متعبة تابعت كيف ثبت (يوب) البطاقات على المسامير المعدة فيما يبدو. وكيف كان يطعن هذه البطاقات بالسكين واحدة بعد الأخرى تماماً في الوسط.

أصبح الحماس أكثر حيوية. ولكن ليس مثيراً. وبسكين المطبخ العملاقة وقرمة الخشب أنجز فيما بعد الحركات تحت دقات الطبول الخفيفة. وعبر اللامبالاة التامة أحسست بأن الأمر صار حقيقة واهياً بعض الشيء.

على الجانب الآخر لخشبة المسرح تتابع بضع فتيات

يرتدين ملابس قليلة، من ثم أمسك بي الرجل الأصلع على حين غرة وسحبني إلى خشبة المسرح. حيا يوب بحركة يد مهيبة وهو يقول بلهجة بوليسية مصطنعة: «أسعدت مساء، سيد بورغاليفسكي».

«أسعدت مساء، سيد اردمينغر». رد يوب بذات اللهجة المهيبة.

«أحضر لكم هنا لص خيول. سافل من نوع خاص. سيد بورغاليفسكي. الذي عليك أن تدتغدغه بعض الشيء بسكاكينك النظيفة قبل أن يعلق سافل» إنني أجد صوته مضحكاً بشكل خاص. ضعيفاً ومصطنعاً، مثل الزهور الورقية والزينة الرخيصة.

ألقيت نظرة على حجرة النظارة، واعتباراً من هذه اللحظة لم أعد أدرك هذا الجبار المشوق المتألق النهم ذي آلاف الرؤوس، والذي يبدو في العتمة وكأنه يتأهب للوثوب.

لم أكن أبالي بأي شيء. والضوء الساطع للكشاف خطف بصري، وأنا أبدو بأسمالي البالية وحذائي البائس مثل لص خيول حقيقي.

«آه دعه لي هنا، سيد ادمرمينغر، فسوف أتكفل بهذا النذل»..

حسناً. اهتم به ولا تقتصد بالسكاكين.

أمسك (يوب) بياقتي، بينما كان السيد اردمينغر يغادر خشبة المسرح بخطوات واسعة وهو يبتسم بشماتة.

من مكان ما رمى بحبل على خشبة المسرح، ثم ربط (يوب) قدمي إلى العمود ذات الطراز الإغريقي. القائم خلف باب المسرح والمطلي باللون الأزرق. أحسست فيما يشبه بنشوة اللامبالاة. إلى يميني، سمعت الصوت المرعب للجمهور المتململ المتوتر، وأحسست أن (يوب) كان محقاً، عندما كان يتحدث عن تعطشه لسفك الدماء.

في الجو الظريف الموحش كانت تتموج رغباته، وزادت الفرقة بحركة الطبول الشجية وشهوتها الرقيقة من الإحساس بالمأساة المضحكة المرعشة، إن دماً حقيقياً سيسيل. دم مسرحي مدفوع الثمن.... بحلقت إلى الأمام بجمود ثم هويت بتراخ إلى الأسفل، عندها أمسك بي وثاق الحبل بثبات.

صارت الفرقة الموسيقية أقل صخباً، بينما (يوب) كان يسحب برزانة سكاكينه من ورق اللعب ويدسها في المحفظة وهو يتفحصني بنظرات ميلودرامية.

وفيما بعد، وبعد أن اطمأن على جميع سكاكينه، التفت صوب الجمهور، حتى صوته كان منفراً أيضاً. حينما قال:

«سأكلل لكم هذا السيد بالسكاكين. سادتي. عليكم أن تشاهدوا، أنني لا أقذف بسكاكين مثلومة».

ثم سحب من جيبه خيط قنب، وتناول بهدوء غير معقول سكيناً إثر أخرى من المحفظة. لامس بها خيط القنب، الذي قطعه إلى اثنتي عشرة قطعة، وأعاد السكاكين إلى المحفظة.

في هذه الأثناء صرفت نظري بعيداً عنه وعن المسرح وأيضاً عن الفتيات نصف العاريات. بدا لي الأمر وكأنني في حياة أخرى...

توتر الجمهور أثار الجو. أقبل (يوب) نحوي. تظاهر بتثبيت رباط الحبل مجدداً وراح يهمس في أذني بصوت رخيم: «لا تتحرك تماماً. وليكن لديك الثقة يا عزيزي...».

مماطلته المتكررة كادت أن تؤدي إلى انفجار توتر الجمهور. وأوشك على صب هذا التوتر في القاعة. غير أنه تنحى جانباً، وراح يحلق بيديه مثل طائر يرفرف وئيداً. وقد تجمع في وجهه ذلك التعبير الساحر، الذي أعجبت به وأنا على السلم.

وفي ذات الوقت بدا وكأنه سحر الجمهور بحركات يديه السحرية. أعتقد أني سمعت تأوهات مخيفة، وأدركت أن ذلك كان إنذاراً لي.

استرجعت نظري من البعد اللامتناهي، ونظرت إلى

(يوب)، الذي يقف الآن قبالتي تماماً. كانت نظراتنا على خط واحد، ثم رفع يده، ومدها ببطء إلى المحفظة، فأدركت ثانية، أن ذلك كان بمثابة إشارة لي.

وقفت هادئاً، هادئاً تماماً وأغلقت عيني..

كان ثمة شعور رائع. ربما استمر هذا لثانيتين. لا أعرف ذلك.

وبينما كنت أسمع الأزيز الخافت للسكين وتيار الهواء القصير والعنيف الذي تحدثه، عندما تمر بجانبي وتضرب باب المسرح. اعتقدت أنني أسير على شريط دقيق إلى هاوية لا قرار لها.

سرت واثقاً وأحسست بالطبع رهبة الخطر.. خفت. ولكنني كنت متيقناً تماماً أنني لن أهوى. لم أعد. غير أنني فتحت عيني في تلك اللحظة، التي أطلقت بها آخر سكين جانب يدي اليمنى إلى الباب..

تصفيق عاصف انتزعني للأعلى بالكامل. فتحت عيني على اتساعهما ونظرت إلى وجه (يوب) الشاحب، الذي أسرع نحوي وأخذ في الحال يفك وثاقي بيدين عصبيتين.

ثم سحبني إلى خشبة المسرح. انحنى وانحنيت. يشير

إليّ وسط التصفيق الحاد وأشير إليه، بعد ذلك ابتسم إليّ وابتسمت له وانحنى أحدنا للآخر، وانحنينا معاً للجمهور.

في الكابينة لم ينبس أي واحد منا بكلمة. قذف (يوب) بأوراق اللعب المثقوبة على الكرسي. تناول معطفي عن المسمار وساعدني بارتدائه. بعد ذلك علق ثانية زي راعي البقر الخاص به على المسمار. ارتدى سترته المشمعة، واعتمرنا القبعات. وحالما فتحت الباب قابلنا الرجل الصغير الأصلع، فهتف قائلاً: «ارتفعت أجرة الفنان إلى أربعين ماركاً».

ناول (يوب) بضعة أوراق نقدية. عند ذاك أدركت أن (يوب) رئيسي الآن، ابتسمت. فنظر إليّ أيضاً وابتسم.

أمسك (يوب) بذراعي، وهبطنا جنباً إلى جنب السلم الضيق ذي الإنارة الكابية، الذي كانت تفوح منه روائح أصباغ الزينة القديمة. وبعد أن وصلنا البوابة قال (يوب) ضاحكاً:

«الآن نشتري سجائر وخبزاً...».

لكنني استوعبت أولاً بعد ساعة متأخرة، أن لدي الآن مهنة حقيقية، مهنة لا أحتاج فيها إلا للوقوف والغرق في الحلم قليلاً، لمدة اثنتي عشرة أو عشرين ثانية. لقد كنت إنساناً، تقذف السكاكين نحوه......

* * *

الرجل وكتبه الكثيرة

هيرمان هيسه
ألمانيا
ترجمة
علي عودة

منذ صدر شبابه اعتزل رجل صخب الحياة، الذي سبب له الفزع، واختلى إلى كتبه. عاش في بيت اكتظت حجراته بالكتب، إذ بالكاد لم تكن له علاقة أو صلة إلا مع كتبه. وبدا أنه يمتلئ شوقاً للحقيقة والجمال، وأنه على صواب لحد بعيد، فقد كان يعيش لصيقاً بالعقول الإنسانية النبيلة، بدلاً من أن يعرض نفسه للعابرين صدفة وللمفاجآت التي قد تغرقه بأوهام الحياة.

كانت جميع كتبه تنتمي للعصور القديمة، لحكماء وشعراء يونانيين ورومانيين، أولئك الذين أحب لغتهم، وبدا له عالمهم واضحاً متناسقاً، إنه لم

يدرك، لماذا تهجر الإنسانية هذه السبل السامية لمدة طويلة، وتستبدلها بكل هذه الأخطاء. ففي كافة أمور المعرفة والتأليف فعل القدماء الأفضل، وفي وقت لاحق أضف لذلك القليل، مثل (غوته)، حتى عندما حققت الإنسانية تقدماً، كان هذا فقط في مجالات لم تؤثر فيه، ولاح له هذا سطحياً يمكن الاستغناء عنه، كبناء آلات وأسلحة الحرب وتحويل الأحياء إلى أموات والطبيعة إلى أرقام ونقود.

عاش هذا القارئ حياة واضحة هادئة على نسق واحد. كان يسير في حديقته الصغيرة وعلى شفتيه أشعار (ثيوقريط). جمع أقوال القدماء وتبع سبل تفكيرهم متلذذاً خصوصاً (أفلاطون). أحياناً كان يستشعر في حياته نوعاً من الفقر والضيق، ووحده عرف من الحكماء القدماء أن سعادة الإنسان لا تتوقف كثيراً على التنوع، وأن نجاته في إخلاصه وفي رضاه بذكائه.

توقفت هذه الحياة الهانئة ذات يوم، عندما كان القارئ في رحلة قام بها إلى إحدى المكتبات في بلد مجاور، إذ قضى أمسية في أحد المسارح، حيث كانت تعرض مسرحية لـ (شكسبير)، عرفها من أيام المدرسة، ولكن معرفة متواضعة فقط، قدر ما يستطيع المرء أن يتعلم الأشياء في المدارس.

جلس الآن في البيت المرتفع المظلم وهو يشعر بالانقباض والانزعاج بعض الشيء، إذ إنه لا يود التجمعات البشرية، لكنه وجد نفسه عما قريب مفتوناً ومستجيباً لروحية هذا الشعر. وأدرك أن الممثلين يقدمون قضيتهم بشكل مقنع، وهو لم يكن عموماً صديقاً للمسرح، مع ذلك لاقى خلال هذه العوائق شعاعاً وقوة وفتنة طاغية لم يتذوقها من قبل. منتشياً قفل عائداً إلى البيت بعد انتهاء المسرحية. تابع رحلته وفق التزامه. وجلب من خلالها إلى البيت كامل أعمال الشعراء الإنجليز.

هناك قرأ الآن، جلس كالمنتشي وراح يقرأ (لير) و(أتلو) و(روميو) وجميع هذه المسرحيات، وداهمته عاصفة من الهوى والهوس والحياة الخيالية.

في خضم هذه النشوة انقضت أيامه، وأحس بالسعادة، لأنه اكتشف عالماً جديداً.

عاش طويلاً في المنزل والحديقة، وهو محاطاً على الدوام بصور ذلك الشاعر الذي يصعب إدراكه، والذي بدا أنه يقلب كل ما أثبته اليونانيون رأساً على عقب، مع ذلك فقد كان محقاً وتغلب على كل تناقض.

للمرة الأولى اخترق عالم القارئ، ثمة هواء من الخارج

اقتحم هدوءه التقليدي، أو ربما استيقظ شيء ما في داخله راح يضرب بأجنحة مضطربة؟ كم كان هذا غريباً وجديداً!

يبدو هذا الشاعر المتوفى منذ فترة طويلة، بلا مثل أعلى، أو أنه مختلف عن القدماء، فقد كانت الانسانية بالنسبة لـ(شكسبير) هذا على ما يبدو ليست معبداً للأفكار، بل بحراً مليئاً بالعواصف، ينجذب إليه أناس متشنجون، راضون بقبولهم، منتشون بمصيرهم!

يتحرك هؤلاء الناس كالكواكب، كل واحد منهم يندفع في مساره المقدر له بقوة لاتزال على أشدها، وبنزعة أبدية إلى حيث يقود المسار أيضاً نحو السقوط والأفول.

ولما استرد أخيراً ثقته بنفسه، مثل الذي يستيقظ من حفلة سكر، عاد إلى صحبه من اللاتينيين واليونانيين، كان لهذا طعماً مختلفاً، كانت لهم وحشة، قدماء وغرباء إلى حد ما.

حاول إثر ذلك مع كتب لشعراء معاصرين، غير أنها لم تنل إعجابه، وظهرت له وكأنها تدور حول أشياء لا وزن لها، وغير جادة في كل ما تتناوله. إلا أنه لم يستطع فكاكاً من رغبته في الأسماء العظيمة والدوافع الجديدة والمواعظ. ومن يبحث يجد. وهكذا كان التالي، ذلك الذي عثر عليه، كتاب لـ (نرويجي)، يدعى (هامسون). كتاب عجيب لشاعر عجيب.

بدا هذا الإنسان طيلة حياته – قيل إنه مازال يعيش – يجول في العالم وحيداً وصاخباً، بلا هدف، وبلا عقيدة، شبه مترف وشبه مهمل، في بحث أبدي عن شعور ظن أنه سيجده هنا منسجماً مع قلبه للحظات في عالمه المحيط.

لم يشكل هذا الشاعر عالماً إنسانياً كما فعل (شكسبير)، إذ غالباً ما تحدث عن ذاته، غير أنه في مواقع كثيرة كان يباغت القارئ تأثر عميق، وألم ممض، وفي كثير من الأحيان كان عليه أن يضحك بغتة وبنمط جديد. أي طفل كان هذا الشاعر، وأي صبي معاند كان! إلا أنه كان رائعاً، ومن يقرأه، يحس بالشهب الساقطة، ويسمع ارتطام الأمواج القصية.

واصل رجل الكتب بحثه فوجد كتاباً ضخماً يدعى (أنا كارنينا)، ومن ثم أشعار لـ (ريتشارد ديمل). وعثر بعد فترة وجيزة على كتب لـ (ديستوفسكي).

ومنذ أن بدأ مع (شكسبير)، صار الأمر وكأن الأشعار تقتفي أثره، تأتيه هنا وهناك وقتما يأخذه الإحساس بالخواء، وتحديداً تلك الأحاسيس التي لا يسببها السحر. ولكن ما الذي يحدثه الآن، وما الذي يجعله متحمساً؟

كان يبكي وهو مستلقي أرِقاً بسبب هذه الكتب الروسية،

فرمى بالشاعر (هوراس) وتخلص من كميات من كتبه القديمة. في تلك الأثناء وجد كتاباً لاتينياً، لم يقدره كثيراً فيما مضى، إلا أنه وضعه جانباً، ثم عاد إلى قراءته بعد وقت قصير. لقد كانت مجرد اعترافات أوغستين، غير أنه تركها سريعاً وعاد مجدداً إلى ديستوفسكي.

ذات يوم وعند المساء قرأ حتى تعب، أحس بألم في عينيه، فهو أيضاً لم يعد شاباً، حينذاك استغرق في تأملاته.

ثمة عبارة يونانية كتبت بحروف ذهبية فوق أحد الخزائن المرتفعة، تعني (اعرف نفسك)! فعلت فعلها في نفسه، لأنه لم يكن يعرف ذاته، منذ زمن طويل لا يعرف شيئاً عن نفسه. فعاد أدراجه متلمساً كل أثر، باحثاً بحماس عن زمن، انتشى فيه من أشعار (هوراس)، وسعد بأغنية لـ (بيندار).

آنذاك كان قد عرف شيئاً في ذاته من تلك الكتب القديمة، يدعى الإنسانية، كان يعيش مع الشعراء كبطل وحاكم وحكيم، شرّع القوانين واحترمها، هذا الإنسان الذي كان بكامل هيبته، وهو الذي برز من البلبلة وقسوة الطبيعة صوب الضوء الساطع.

وصل الآن كل شيء إلى نهايته وتلاشى.

لم يكن يقرأ فقط قصص اللصوص والقصص الغرامية

ويتسلى بها، كلا، كان يشاطرها العشق والقتل والبكاء والإثم والضحك، فوقع في هاوية الجريمة والفاقة والخطأ وغرائزه غير السوية وشهواته، إضافة لقلقه البادي راح يبحث عن اللذة بوسائل مرعبة ومحرمة!

لم تثمر تأملاته البتة. وعما قريب عاودته حمى التعلق بالكتب النادرة. فعبّ الهواء الفاسد لقصص أسكار وايلد المثيرة.

ضاع في دهاليز فلوبير المليئة بالكآبة والباعثة على الشك، كما قرأ قصائد ومسرحيات لشعراء شباب وحديثي السن، الذين بدوا معادين لكل ما هو منظم ولكل يوناني وتقليدي، أولئك الذين عنفوا التمرد والفوضى ومجدوا القبيح وسخروا من المخيف.

رأى، أنهم كانوا بصورة ما محقين، لأن ذلك في صميم الإنسان، وعليه أيضاً أن يكون، وإخفاء هذا مجرد كذبة، لقد كانت كذبة للهروب المطلق من فوضى الحياة الدموية.

خمول بالغ تبعه إجهاد. ما عاد من كتب يستلطفها، تجذبه بحداثتها وقوتها. لقد كان مريضاً، وأحس أنه صار عجوزاً ومخدوعاً.

ثمة حلم أطلعه على ما هو فيه. لقد حلم: «إنه انشغل

بإقامة جدار مرتفع من الكتب فقط. ارتفعت عالياً ولم ير غيرها شيئاً آخر أبداً».

كانت مهمته رص كتب العالم كافة في بناء هائل. وعلى حين غرة تزعزع جزء من البناء وانزلقت الكتب إلى أرض ليس لها قرار، فسقط ضوء نادر عبر كوة واسعة، فرأى على الجانب الآخر من جدار الكتب شيئاً جباراً، ولاحظ خلال الضوء والضباب فوضى عارمة. كتل من الأشباح والتكوينات، الناس والمناظر الريفية، أموات ومولودون، أطفال وحيوانات، أفاعي وجنود، مدن ملتهبة وسفن غارقة، صرخات وتهليل وحشي يدوي بجنون هناك، دماء تسيل ونبيذ يتدفق، شعل تسطع بجسارة. أفاق فانتفض واقفاً، متوجعاً من عبء ثقيل، كان يقف مشدوهاً في غرفته الهادئة تحت ضوء القمر، الأشجار خلف النافذة وقد تعرف على الكتاب الملقى على الكومودينو، حينذاك أدرك واستشعر بغتة كل شيء: لقد كان مخدوعاً، خاب سعيه في كل شيء! كان يقرأ، يقلب الصفحات، يلتهم الأوراق، آه، وخلف ذلك، خلف الجدار المشين كانت ثمة حياة، التاعت القلوب، تأججت العواطف، تدفق الدم والنبيذ، وقع غرام وجريمة.

أما هو فلم يأبه بكل هذا أبداً. لم يكن من بين هذا ما يعنيه، لم يملك بين يديه شيئاً يذكر، لم يكن أكثر من ظلال خفيفة منبسطة على الأوراق والكتب.

لم يذهب ثانية إلى السرير. جرى في المدينة مرتدياً ثياباً خفيفة، ركض عبر مئات الشوارع تحت ضياء الفوانيس، رأى آلاف النوافذ السوداء المطفأة، تنصت من وراء مئات الأبواب الموصدة.

انبلج الصبح واستيقظت الأزقة، أما هو فقد ضل سبيله مثل ثمل فائض عن الحاجة عبر نور الصباح الشاحب، حتى كاد أن يتداعى.

صادفته فتاة، بدت شاحبة ضعيفة وسقيمة، تهالك إلى الأرض أمامها، فاصطحبته معها.

جلس في حجرتها على سرير بائس، ركبت فوقه مروحة يابانية، وقد اكتست بالغبار وخيوط العنكبوت.

جلس وراح ينظر إليها كيف تلعب بنقودها، ثم أمسك يدها مرة أخرى وقال: لا تتركيني وحيداً. أنت! ساعديني! فإنني رجل عجوز وليس لي غيرك. ابقِ إلى جانبي! ربما ليس لي سوى انتظار المرض والموت، وحتى ذلك الحين أريد الاستمتاع، إلى ذلك الحين أريد لنفسي المعاناة والموت، أريد ذلك بدمي الخاص وقلبي.

كم أنت رائعة الجمال! هل تتألمين حينما ألمسك؟ كلا؟ آه،

إنك طيبة القلب. أعتقد، أنني كنت مدفوناً طيلة حياتي بين الأوراق! هل تعرفين معنى ذلك؟ لا؟ هذا أفضل! آه، نريد أن نعيش. هل أشرقت الشمس؟ فللمرة الأولى أرى الشمس تشرق».

ابتسمت الفتاة منصتة وهي تربت على يديه المضطربتين. لم تفهمه، وقد بدت عند انبلاج الصبح متهالكة وتعيسة، إضافة إلى أنها سارت طيلة الليل عبر الأزقة، فردت عليه: «أجل، أجل، سأساعدك. اهدأ، سوف أساعدك».

* * *

هذا الوغد

هاينريش بول(*)
Heinrich Böll
ألمانيا
ترجمة
محمد فؤاد نعناع

هذا الوغد، فكّرت المرأة، مات الآن من جديد. هرب مني في هذه الدنيا القذرة. راح... نظرت إلى الرجل ذي الوجه الأصفر. كان مستلقياً على جنبه نصف استلقاء. رأت جانباً من وجهه الطفولي الباسم، وشعره المنكوش وذراعيه شبه العاريتين. كان قد شمّر أكمامه، وأمسك بورقة في يده اليمنى بتشنج. الوغد. فكرت المرأة، إنه وغد. يُسمي هذا عملاً، ويسمى هذه حياة بلا نظام، بلا اعتدال. حياة بلا تنسيق وترتيب. هذا الوغد. كيف يبتسم؟

حاولت أن تنتزع الورقة من يده، ولكنه دمدم في نومه دمدمة غاضبة، فأعرضت

(*) هاينريش بول: كاتب ألماني، ولد في مدينة كولونيا عام 1917. بدأ نشر إنتاجه القصصي والروائي والمسرحي منذ عام 1947. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1972. توفى عام 1985. وهذه القصة القصيرة مأخوذة عن مجموعته القصصية «الكلب الشاحب»، التي صدرت في ميونيخ عام 1997، ص 96-99.

عنه سريعاً إلى الموقد الكهربائي. السلك الكهربائي العازل كان معطلاً، وقطعة التوصيل كانت معطلة، في كل مرة كانت المشابك تثبت في فم الموقد الكهربائي بقوة، حتى تكاد تلتصق، وإن شدها المرء فإن السلك سينقطع. وفي كل مرة يتعطل السلك فيها كانت تصلحه متفوّهة بلعنات هامسة، وتوصله بفم الموقد، وتضعه في البريزة. كانت تنتظر بنفس يكاد مقطوعاً أن تدب الحرارة في السلك. لقد توهج فعلاً، فسكبت الماء... ثم بدأت ترتيب الحجرة ترتيباً أحدث ضجة إلى حد ما. كل شيء كان مبعثراً. كان قد أخذ حماماً لرجليه، وحلق ذقنه، قبل أن يبدأ بمعاقرة الشراب. كل شيء وضع بلا ترتيب، الأحواض المليئة بالماء القذر، القِدر الصغير تلتصق بحافته رغوة الحلاقة الجافة، الجوارب القديمة، المناشف المتنوعة، الأشياء كلها مبعثرة على الطاولة وعلى الكرسي، وعلى الأرض بين الطاولة والكرسي.

هناك على طاولة المكتب وُضعت باقة زهور. فرزت المرأة الأزهار الذابلة منها، ورمتها في طشت الغسيل، وأفرغت القِدر من ماء الحلاقة، وصبته في المزارب.

هذا الوغد، فكرت المرأة، وأخذت تتمتم قائلة، كم من الوقت يود أن يرقد هنا هكذا؟ يسمي هذا إذن عملاً. أخذت تتفحصه تفحصاً تاماً. الغرفة أصبحت مرتبة نظيفة، وقطرات

الماء أصبحت تصدر صوتاً خفيضاً. لديها وقت. تعبير السعادة على وجهه يكاد يصيبها بالجنون. هذه السعادة تكرهها. هذه السعادة. فكّرت، هذه السعادة لست مصدرها. هذه السعادة مختلسة، إنه ينسل إلى مكان ما، وينهب جوهرها. إنها تحبه.

فجأة حاولت أن تتخيله، وقد سافر بعيداً إلى أمريكا أو إلى أستراليا، لا أستطيع العيش بعيداً عنه. فكّرت، هذا مفزع. الألم نفسه الذي يسببه لي، يجعلني سعيدة، هذا الوغد.

قرّبت الكرسي من المكتب، وجلست جانب الكنبة. قدماها توجعانها. لقد شقت طريقاً بعيداً لتقترض المال ثانية، إلا أنها أخفقت، وعادت بلا طائل. لم يتبق شيء من الشاي والزبدة والخبز، فكّرت، وهذا الوغد عاد إلى سكرة ثانية. أريد أن أعرف ما الذي كتبه.

حاولت، من جديد، أن تسحب الصفحة الورقية من يده وبهدوء. إلا أنه تذمر ثانية، فخشيت أن تقطع عليه نومه. لم يعد يكره شيئاً عندما ينقطع من نومه. هذا ما يذكره بالحرب. كان يقول دائماً: «آه، هذا الروماتيزم، النوم نعمة من نعم الله الثمينة التي وهبها الله لنا...».

لم يعودا يملكان قرشاً، حتى إنه لا يوجد مليم واحد على

الرصيد. دفع أجرة البيت، ورسوم الكهرباء... آخ عَلام سرد كل هذا من جديد. ألقت بنظرة إلى الموقد الكهربائي من جديد. غليان الماء هدأ. رفعت القِدر مزمجرة، فإذا السلك بارد غير متوهج، فسحبته، ثم أمسكت صفيحة الموقد الكهربائي بيدها لتتحسس حرارتها، ثم بدأت ببطء وانتظام تقلّب سلك الكهرباء لتكتشف مكان العطل. في أثناء ذلك كانت تزمجر بصوت خفيض.

شيء يدفع إلى الجنون، حتى لو كان عند الإنسان مال، وحاول أن يشتري سلكاً جديداً أو موقداً كهربائياً جديداً أو توصيلة جديدة فإنه لن يستطيع أن يدفع الثمن. إنهم يأخذون مبالغ مفزعة مقابل هذه الأشياء. سيصاب المرء بالجنون في يوم من الأيام بسبب هذه التوصيلة، هذه القطعة القذرة التي كانت قيمتها لا تتجاوز عشرين قرشاً. رفعت المرأة السلك بشوكة إلى أنفها، وهي تتحسر، فاكتشفت مكان العطل. صعب أن يراه المرء لأن السلك أصبح لونه قاتماً ومهترئاً في كثير من الجوانب، وكان ينصهر في كل مرة تستعمله تقريباً. سحبت السلك من الطرفين، ولفت بعضه فوق بعض، ووضعته في البريزة من جديد: دبت الحرارة فيه ثانية، ومرة أخرى سكبت الماء... هذا ما يجعلني مريضة، فكّرت، كيف أنهم يعذبوننا. إذا ما ضبطت أحد هؤلاء الأشخاص الذين يصنعون هذه الأشياء أو هذه الأسلاك والذين يتحملون ذنب آلاف النساء والرجال الذين كادوا أن يصبحوا

مجانين. إذا ما وصلت يداي إلى هذا الشخص فسأقتله. الماء بدأ في الغليان من جديد. آخ، لو كان يقظاً. وجهه كان سعيداً بشكل غير معقول، وهذا ما يمرضها. كان مفزِعاً أن تكون هكذا وحيدة، جالسة على كنبته هناك، وهي لا تعرف ما كتبه، ولا تعرف عما إذا ستطبع ذلك، وعما إذا سيحصل على مال. إنه لا يُعرف لماذا يبتسم سعيداً على هذا النحو، ولا يُعرف من أين يحصل على المال ليشتري شرابه. كانت الزجاجة مقلوبة بجانب السرير. رفعتها، وشمتها: شراب؟ شراب أحمر!

بدا الماء وكأنه يغلي. رفعت الغطاء، ونحّت وجهها سريعاً عن البخار المتصاعد، وصبّت الماء في إبريق الشاي. سكبت جرعة كبيرة من الماء، ثم أعادتها إلى الموقد مرة أخرى، ذلك أن ماء الشاي يجب أن يكون مغلياً للغاية، فكرت، يجب أن يكون حاراً إلى درجة كبيرة.

رفعت الزجاجة مرة أخرى، واستشنقتها، ثم وضعتها بحذر جانب الكنبة. هذا الوغد، فكرت أحبه.. أحبه.. عادت بحسرة إلى طاولة الكتابة، ثم عادت فرفعت غطاء الموقد الكهربائي فإذا الماء يفور، فملأت الإبريق، وأوقفت الموقد، ووضعت الإبريق على صفيحته، التي كانت ماتزال حارة.

* * *

مقالات

- الرومانتيكية الأوروبية: التعريف والمجال
- الأسلوب والأسلوبية
- اللاوعي
- جيروم روجيه: من الثوابت إلى المتغيرات

شعر

- قصائد من السنغال

- وقـت الشهـيـد
- إفـريـقـــــيا
- توسـل للمقنعين
- همســـــــات
- احتفالات سارة بختان صبي (إلى ولدي عثمان)

قصص قصيرة

- المتسول
- السيرك
- عظمة الإنسان
- الرجل والسكاكين
- الرجل وكتبه الكثيرة
- هذا الوغد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة:**

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
عمر لحسن
أحمد أحمد عبدالمقصود
محمد أحمد طجو
محمد سعيد أحمد علي
عبدالمنعم العزوزي
ساسي حمام
كمال هلالي
علي عودة
محمد فؤاد نعناع

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقـالات :**

■ **قصــائد :**

نرحب بكم، قراءنا الأعزاء، ونحن نقدم لكم عدداً جديداً من **نوافذ**، هذه الدروية التي تحظى بمشاركاتكم، وتسعد بتواصلكم.

يمر عالم الترجمة بكثير من التجارب الشخصية، التي تختلف باختلاف أصحابها، في طريقة ممارستهم للترجمة، خصوصاً فيما يتصل بالقرب والبعد من النص الأصلي. ونحن في **نوافذ** نتلقى الكثير من الأعمال المترجمة، بعضها يفصح عن دقة في الترجمة والصياغة. وهذا سرعان ما يأخذ طريقه للنشر. غير أن جزءاً مما يصل إلى المجلة، يتسم هو الآخر بالدقة في النقل والترجمة، لكنه لا يكون سليم الصياغة العربية أسلوبياً. ولعل أحد الأسباب حرص هؤلاء المترجمين على الالتزام الشديد بحرفية الترجمة. إمكانيات **نوافذ** لا تسمح لها بإعادة صياغة الأعمال المترجمة، وبذل جهد مواز من أجل إخراج العمل بأسلوب أكثر سلاسة.

وهنا أجدني على قناعة أننا يجب أن نتعامل مع معنى النص، في إطار جمله وفقراته، لا حرفية دلالة مفرداته. ومن الوسائل الناجعة التي يقوم بعض المترجمين ونقترحها هنا أنه بعد الانتهاء من الترجمة الأولية، التي غالباً ما تكون وثيقة الصلة بالنص الأصلي من حيث البناء، يجدر بالمترجم أن يدع النص

العربي جانباً، لفترة من الزمن. ثم يعود بعدها لقراءة النص، وإحداث بعض التعديلات اللغوية والأسلوبية والصياغية، لأنه بذلك سيشعر بحرية أكثر، لكونه تخلص من سلطة النص الأصلي، وتركيباته اللغوية، التي كانت تسيطر عليه أثناء الترجمة. وفي تجارب أخرى، يحسن للمترجم أن يدع غيره يقرأ النص المترجم باعتباره نصاً جديداً. وبذلك يمكن للقارئ الجديد كشف الكثير من العيوب الأسلوبية. نأمل أن تساعد هذه الرؤى الإخوة والأخوات الذين يأملون المساهمة في نشر موادهم المترجمة على صفحات **نوافذ**.

من جانب آخر، قراءنا الأعزاء، ومع ازدياد عالم التوصل الإلكتروني، تفضل كثير من المترجمين ببعث مشاركاتهم عبر بريد المجلة الإلكتروني، وساهم ذلك في سرعة النشر، وسلامة النص. ولذا فإننا في التحرير نأمل أن يكون التواصل الأكبر عبر هذه الوسيلة الأكثر نجاحاً، والتفضل في بعث المادة على شكل ملحق (attachment)، مع كافة المعلومات الشخصية.

نشكر لقراءنا الكرام استمرار دعمهم، ونأمل أن تشهد أعدادنا القادمة بعض الجديد في عالم الترجمة والنشر. نسأله تعالى العون والتوفيق.

عبدالعزيز السبيّل

البحث عن فردينان دو سوسير

ميشيل أرِّيفيه
MICHEL ARRIVÉ

ترجمة وتعليق
محمد خير البقاعي

مقدمة المترجم

«لقد كانت الشخصية الرئيسية في تغيير مواقف القرن التاسع عشر لمواقف القرن العشرين على نحو مهم هي شخصية اللغوي السويسري فردينان دو سوسير...الذي لا يستطيع أحد أن ينكر تأثيره في علم اللغة في القرن العشرين، وهو الذي دشنه، وقد شبه نشر كتابه «دروس بالثورة الكوبرنيكية»[1]. و إذا أردنا أن نقرب شخصية فردينان دو سوسير للقارئ العربي المهتم قلنا: إنه سيبويه اللسانيات في أوروبا؛ لم ينشر كتابه، وإنما كان أماليَ دوَّنها تلامذته الذين حضروا دروسه، وبادر اثنان منهم إلى نشرها بعد موته بين طيتي كتاب سمَّوْه: دروس في اللسانيات العامة.

قرأ ميشال أريفيه سوسير في مطلع حياته بناء لنصيحة أستاذ مادة الفلسفة الذي أعلم طلابه بوجود كتاب «يجدد المقاربة الفلسفية للغة». وكان يقصد «فصول في اللسانيات العامة» الذي أصدره طلاب سوسير «317 ص» في العام 1916م بعيد وفاته في العام 1913عن عمر يناهز 56 عاماً.

بيد أن العام 1972 شكل محطة جديدة في استعادة التراث السوسيري. فقد صدرت طبعة جديدة ومنقحة شملت نقداً وملاحظات بقلم [توليّو دو مورا][2] Tullio de Mauro. وعلى ما أذكر فهذه الطبعة البرتقالية الغلاف كانت بالنسبة إلينا نحن طلاب اللسانيات في خواتم الثمانينات في السوربون الكتاب غير المقدس الذي لا مندوحة لطالب هذا العلم المستجد من قراءته والعودة إليه. فهو يضم بين دفتيه ألفباء اللسانيات وتعاليم المعلم المؤسس الذي عرَّف اللغة بذاتها ولذاتها...[3]. الآراء والتعاليم التي حفلت بها «الفصول» بنى عليها لسانيون مبرزون جاؤوا من بعده وطوروا مفاهيمه ومنهم أندريه مارتينيه. وهذا الأخير أكد حضوره اللساني، وتميزه المفهومي من خلال «مبادئ اللسانيات العامة» الذي أصدره مطلع الستينات، والذي يحل في المرتبة الثانية بعد «فصول» سوسير. هذان المرجعان ترجما إلى عدد من اللغات الحية بما فيها العربية[4].

وبعد مرور [ما يقارب] مائة سنة على وفاته مايزال سوسير يستثير القرائح والمداد. والباحثون يسعون وراء المسكوت عنه أو المغيَّب من أفكاره وتعاليمه التي مهدت الطريق لنضوج هذا العلم واستكماله لنظرياته وتطبيقاته ولأدواته الإجرائية. وعديدة هي المؤلفات التي صدرت عن سوسير في فرنسا بالطبع [وفي] أوروبا وفي آسيا وتحديداً في كوريا واليابان والشرق الأوسط.

ومن هنا يتساءل ناشر الكتاب: لماذا هذا الاهتمام المتعاظم بعالم لساني في الآونة التي بدأت فيها اللسانيات بإثارة أجواء الملل؟ والجواب هنا لأن التأمل المستغرق لسوسير فيما يتصل باللغة الإنسانية وبالألسن هو أكثر عمقاً.

هاجس الوصول إلى حقائق اللغة واكتناه ظواهرها شكل هاجساً لصاحب «الفصول"» الذي عرف بدأبه وجده اللامتناهي. وفي مساره هذا اكتشف «المغاور» العائدة للغة. إلى ذلك فإن نتائج التأملات اللسانية التي لم يتح له الوقت للتأكد من صحتها عُرفت بعد وفاته. ولو قيض له لتلمس حدود التشابه بين اللغة والسيميائيات الأخرى مثل الكتابة والأسطورة والميثيولوجيا. غير أننا نستكشف في ثنايا الكتاب أن التفكير غير المنجز لسوسير سيمسي لاحقاً أساسياً إن

للسانيات وإن للسيميائيات. وأبعد من علوم اللغة، فالملاحظ أن التأثير شمل أيضاً كل علوم الإنسان. ولهذه الغاية يحثنا الكتاب على التفكير بمدى الحضور السوسيري في أفكار أعلام كبار ومنجزاتهم، أمثال: مارلي بونتي، وليفي ستراوس ولاكان.

المقدمة التي يستهل به مقاربته لأفكار «معلم جنيف» صدرها بعنوان طريف «إنها ليست مقدمة»، أو أنها لم تعد كذلك. الفصل الأول حمل عنوان «حياة في اللغة»؛ وتميز الثاني بتمحوره حول لب الموضوع المدروس «فصول في اللسانيات العامة: تجربة متواضعة لإعادة القراءة»؛ الفصل الثالث يبحث مسألة لم تستوف من قبلُ أبعادها، السيميائيات السوسيرية بين «الفصول» والبحث في موضوع الأسطورة. «الكلام والخطاب والملكة اللغوية في التفكير السوسيري» هي مكونات الفصل الرابع؛ مفهوم «الزمن في تفكير سوسير» هو عنوان الفصل الخامس؛ ولم يغب «الأدب» عن أفكار سوسير المستعادة فكان محوراً للفصل السادس. أما التحليل اللساني فكانت له حصته في معالجات المؤلف إذ جعله عنوان الفصل السابع «ماذا يندرج في عالم اللاوعي لدى فرديناند دو سوسير؟»؛ علاقة سوسير وتداعيات أفكاره بالآخرين اندرجت

في الفصل الثامن الذي حمل أسماء أعلام ثلاثة تشاركوا في صناعة علوم اللسانيات والدلالة وما إليها «سوسير، وبارت وغريماس»؛ الفصل التاسع والأخير عالج مدونة غير منشورة لسوسير. أما الخاتمة فكانت اعترافاً ضمنه المؤلف حكماً تلخيصياً لما سبق عرضه. وتوقف أريفيه عند كلمات سوسير نفسه [عن البحث في اللغة وصعوبة إيجاد الحقائق فيها فشبهها برحلة مغامرات في مستنقع] لذا ينهي أريفيه رحلته هو أيضاً مستعيداً كلام «المعلم»، مصرحاً بعبثية ومحدودية إضافة معلومة أو تحليل ما على كلمات سوسير الأخيرة. لذا التزم الصمت حين فرغت جعبته اللسانية من الكلام المفيد المباح.

أفلح المؤلف في عرض رؤيته المغايرة للتراث السوسيري معتمداً لذلك وجهة نظر علمية ورائدة، صاغها بأسلوب سلس. عمله على تراث «معلم جنيف» اللساني بأغلبه لم يحجب مواضيع السيميائيات وتلك التي تتصل بعلوم إنسانية أخرى.

«البحث عن فرديناند دو سوسير» كتاب لساني جديد، يسعى لقراءة جدية بصوت عالٍ ومبسط ومتماسك الرؤى والطروحات لتعاليم رائد اللسانيات وأفكاره. فاللسانيات باتت اليوم علماً مستجداً تتقاطع عنده أغلب علومنا الإنسانية منها

والبحثية، على رغم طراوته وجديته واستقلاليته المفرطة ومخالفته المعهود والشائع بما في ذلك الاهتمام بالمنطوق أكثر من المدون.

ثنائيات سوسير التي طبعت تعاليمه والتي استثارت تفكير المؤلف ونحن معه استوجبت تفاسير حديثة وإعادة قراءة للمعهود الذي بات من المسلمات أو يكاد. وثنائياتا التعاقبية والتزامنية هي خير ما نختتم به هذه القراءة النقدية. فقد توقف المؤلف عند الرؤية السوسيرية لمفهوم الزمن فلاحظ أن سوسير عندما يقارب المنظور المنهجي التعاقبي يكون الزمن عنده هو «العامل وبصورة أكثر تحديداً، هو الشرط اللازم للتغيير». بيد أنه يعتبره ببساطة، ووفق المنظور التزامني «فضاء للخطاب». زمن سوسير وخطابه ومصطلحاته التي باتت ذخيرة اللسانيين تتحدد بقلم أريفيه. وهي تستحثنا لمطالعة هذا السفر الجديد في المكتبة الفرنسية، على أمل أن ننقله قريباً إلى مكتبتنا اللسانية العربية).

كتاب أريفي الذي أقدم هنا ترجمة مشروحة له، ستنشر منجمة عبر مجلة «**نوافذ**».

نص الكتاب

أعمال سوسير المطبوعة والمخطوطة(5)

1 – دروس في اللسانيات العامة، نشرها شارل بالي وألبير سيشهي بالتعاون مع ألبير ريدلينجر، لوزان وباريس، بايو، 1916. مجلد واحد في 325 صفحة. والإحالة إلى الصفحات في كتاب أريفي مذكورة حسب الطبعة الثانية عام 1922 التي يختلف ترقيمها عن الطبعة الأولى (انظر أنجلر، 1968-1989)، وقد أعيد نشر هذه الطبعة في الطبعات التالية بلا تغيير. – ومنذ عام 1972 ظهر النص في نشرة محققة أعدها «توليو دومورو = «Tullio de Mauro» حافظت على الترقيم نفسه، ولكنها مذيلة بحواشٍ نقدية وتعاليق للناشر. وعندما نقتبس تلك التعاليق فإنه مرجعها هو الدروس.

2 – سوسير، 1922-1984 – مجموع المنشورات العلمية، جنيف، سونور ولوزان، بايو، ثم باريس – جنيف، سلاتكين. مجلد واحد من 641 صفحة.

– سوسير، عيار الشعر –[دروس في عيار الشعر الفرنسي]، مكتبة جنيف، مخطوطات فرنسية 3970/ ف، ف 1-58.

– سوسير – غوديل، 1960 – غوديل روبير (ناشر)، «ذكريات

عن فردينان دو سوسير تخص شبابه ودراساته»، دفاتر فردينان دو سوسير، 17، 1960، 12-25.

- غوديل، 1957-1969 - المصادر المخطوطة لدروس في اللسانيات العامة لفردينان دو سوسير، جنيف، دروز، 1957، 2. 1969 . مجلد في 283 صفحة.

- أنجلر، 1968-1989 - طبعة محققة من دروس في اللسانيات العامة لفردينان دوسوسير، ج 1. الإحالات إلى صفحات الدروس مذكورة بالتتابع حسب نشرة 1916 ثم حسب الطبعة الثانية، أوتو هارسوويتز، 1968 (ط 1)، 1989(ط 2)، مجلد من 515 صفحة.

- أنجلر، 1974-1990 - طبعة محققة من دروس في اللسانيات العامة لفردينان دوسوسير، ج 2. فيسبادن، أوتو هارسوويتز، 1974 (ط 1)، 1990 (ط 2). مجلد في 51 صفحة و8 صفحات للتعاليق.

- كوماتسو - الدرسان الأول والثالث حسب تعاليق ريدلينجر وقسطنطين، طوكيو، جامعة غاكوشوين، 1993، طبعة غير تجارية. مجلد في 368.

- باريت، 1993-1994-1993 «المخطوطات السوسيرية في هارفارد»، دفاتر فردينان دوسوسير، 47-234.

– كتابات – فردينان دو سوسير، كتابات في اللسانيات العامة، نصوص جمعها سيمون بوكيه ورودلف أنجلر، باريس، غاليمار، 2002. مجلد في 353 صفحة.

– ستاروبنسكي، 1971 – الكلمات على الكلمات، التقاليب والتباديل عند فردينان دو سوسير، باريس، غاليمار، 1971، مجلد في 167 صفحة.

– الحكاية الخرافية – الحكاية الخرافية الجرمانية، طبعة محققة ومشروحة، آنا مارينيتي ومارسيللو ميلي، 1986، مجلد في 511 صفحة.

– تريستان – كوماتسو إييسوكو، «تريستان – تعاليق لسوسير»، حوليات سلسلة المحاولات والدراسات، كلية الآداب، جامعة غاكوشوين، مجلد 32 (1985)، 149-229.

استهلال

أقرأ سوسير منذ أكثر من خمسين عاماً، وآية ذلك أنني في عام 1955م كنت مرشحاً لدخول أهلية التعليم في ثانوية هنري الرابع Henri IV عندما أخبر أستاذ الفلسفة لويس غيللِرميه Louis Guillermit، المختص بأفلاطون Platon وكانط Kant، والذي كان يتعاون من بعيد مع مجلة الأزمنة الحديثة

Temps modernesمستمعيه بوجود كتاب «جدد طريقة المعالجة الفلسفية للغة»: **دروس في اللسانيات العامة لفردينان دو سوسير**.

ويُخيَّل إلي أن رفاقي لم يبدوا أي حماسة جامحة: لأن أهلية التعليم في ذلك العصر كانت مفرطة في طابعها "الأدبي" والتقليدي، ولم تكن تهتم إلا قليلاً بالعلوم الإنسانية، ولم تكن تكاد تعرف بوجود اللسانيات، ناهيك عن أن أستاذاً آخر من أساتذتنا موريس لاكروا Maurice Lacroix، مختص قديم بالدراسات الهلينية، وذو مزاج قتالي، ومؤلف معجم إغريقي – فرنسي كان من المفترض أن يحل محل معجم بيليBailly القديم. كان هذا الأستاذ يسخر بطريقة فظة في جو من الاستحسان العام وبطريقة فيها كثير من الخسة عنوان أد المؤتمرات: «الإنسانيات والعلوم الإنسانية»، أي «الواقع والكاريكاتير».

لماذا كنت مهتماً بذلك الاقتباس الخاطف، إنْ أسعفتني الذاكرة، من كتاب سوسير؟ ربما كان ذلك الترسيمات الإيجازية للعلامة التي كان غيللِرميه قد مسها مساً رفيقاً عندما عرضها لمستمعيه؟ أو الإشارة التي خص بها الفيلسوف مفهومي التزام Synchronie والتعاقب Dyachronie، التي يبدو

لي أنني لمحت فيها تحييداً للتاريخ الذي كنت أمقته؟ لم أعد أذكر ذلك جيداً. ولكن ما أذكره أنني سارعت إلى المكتبة التي تبيع المطبوعات الجامعية الفرنسية PUF – نلاحظ أن ذلك كان عصر ما قبل التاريخ! – واشتريت منها بشغف نسختي الأولى من كتاب **دروس في اللسانيات العامة**. كان في ذلك الوقت على الرغم من صفحاته[6] الـ 317 مجلداً قليل السماكة نسبياً، لم يكن بعد قد تضخم بالحواشي النقدية وتعاليق توليو دومور Tullio de Mauro التي لم تظهر إلا بدءاً من طبعة عام 1972م.

منذ ذلك الوقت لم أنقطع عن قراءة سوسير، وأنا اليوم كما أعتقد أمتلك نسختي الخامسة من كتاب سوسير، وهي اليوم في 520 صفحة. أشتري بانتظام، وبسعر رخيص أي نسخة أكتشفها في مكتبة من مكتبات الكتب المستعملة، أو ممن يبيعون محتويات أسقف بيوتهم في الأقاليم. إنني في بحث دائم، وليس دائماً بسعر رخيص، عن الطبعة الأصلية، طبعة 1916م التي تتميز عن لاحقتها جوهرياً باختلاف بسيط في ترقيم الصفحات.

ومنذ عام 1964م قرأت بشغف المقالات التي دشن بها ستاروبنسكي البحث في مجال التقاليب والتباديل[7] anagrammes وفي الوقت نفسه التي كانت تجري فيه تلك

الدراسات كان ستاروبنسكي يطبع بدون ضجة بعض عناصر العمل حول الحكاية الخرافية، وهي عناصر لم تكن حينئذ مميزة تمييزاً كافياً من البحث في التقاليب والتباديل. وظهرت أيضاً بسرية تامة، مستلة من كتاب «دفتر تلميذ بلا عنوان» مقالة بعنوان «تعليقة عن الخطاب»، وهي مقالة تدعو إلى مستقبل لامع للأدبيات السوسيرية. ونستطيع قراءة تلك المقالة بيسر في كتابات، ص 277.

وانتظرت عام 1970 لأنشر أول نص عن سوسير: الفصل الخاص بكتاب دروس في اللسانيات العامة في كتاب، القواعد، قراءة، وهو كتاب يعلم اللسانيات عبر النصوص، وهو كتاب كتبته بالاشتراك مع جان كلود شوفالييه Jean-Claude Chevalier.

ومنذ ذلك الوقت نشرت ثلاثين مقالة عن سوسير في مطبوعات متنوعة كل التنوع، نشرت في الصحيفة المشهورة موند دي ليفر Monde des livres وفي مجلات أقل شهرة مختصة بتاريخ اللسانيات، وفي كتب «الأمشاج»(8) أو في أعمال المؤتمرات القليلة الانتشار.

أستمر بعض الوقت في الحديث عن سيرتي الذاتية فأقول: إنني منذ عشرين سنة أفكر في تخصيص كتاب

لسوسير، وليس مجرد مقالات. هل أجرؤ على القول: إنني منذ زمن طويل صرت أعد كل كتاب يصدر عن سوسير إهانة شخصية لي. ولما كانت الكتب التي تصدر مع مرور الزمن كثيرة فلنا أن نتخيل عدد المرات التي كنت فيها أشعر بالإهانة؛ لأنه ليس من النادر أن نشهد صدور عدد من الكتب في العام الواحد. وأشكر لله أن هناك بعض الكتب التي لا أعرفها حتى لو أن تلامذتي القدامى اليابانيين والكوريين الذين أصبحوا أساتذة يحرصون كل الحرص على إخباري بما يُنشر في بلادهم، بل إنهم يدعونني لكتابة مقدمات لكتبهم عن سوسير(9). أينبغي القول: إنني أنجز هذه المهمة بكل عناية واهتمام؟

لقد حان زمن الخروج من المأزق. وربما أنه زمن الرد على الإهانة بمثلها؛ لأن لدي حججاً قوية تجعلني أعتقد أنني لست الوحيد في حالتي. إنني أخيراً أنشر كتابي عن سوسير. ولكنه كان دون ذلك خرط القتاد. كنت لسنوات خلت قد دبجت مقدمة. وأرى أنه من المناسب أن أنشرها كما كتبتها تقريباً، ولكن بعنوان يبطل كونها مقدمة. ومادام الأمر ذلك فلماذا تباً أنشرها؟ لسببين: الأول أنها تقدم بعض المعلومات التي كان من الضروري نشرها بأي حال من الأحوال، وبأي شكل من

الأشكال. وأنني على وجه الخصوص اتخذت في هذه المقدمة المفقودة باتزان وتعقل موقفاً من مسألة نص كتاب دروس في اللسانيات العامة الذي كان منذ عام 1957م موضعاً لنقاش احتدم منذ بضع سنوات.

والسبب الثاني أن المقدمة، عندما تكشف عن الشكل الذي تسبغه على الكتاب الذي تقدمه، تشرح لماذا عزفت عن كتابة ذلك الكتاب بالمظهر الذي كنت في ذلك الوقت أتصور أن يكون عليه.

كنت أرى، وهذا ما نراه عندما نتصفح بسرعة مقدمة كتاب مغلق يعرض بالتتالي كل مظاهر التفكير السوسيري فاصلاً بينها. وقد بدأت أخشى ألاَّ يكون على الأقل في ذلك الكتاب الذي يُبنى بهذه الطريقة بادرة من بوادر الحل ليس بالتأكيد للمشكلات التي يطرحها سوسير، ولكن للمسائل التي مايزال كتابه يطرحها.

نعلم أن تفكير سوسير ليس نصاً مغلقاً. إنه يتابع بإلحاح، وبحالة من القلق نتلمسها غالباً، وتبدو واضحة في بعض الأحيان، خلال حياة كانت، مع أنها قصيرة نسبياً في مدتها الإجمالية[10]، مجالاً لمدد طويلة من التأمل. وليس بالطبع

من المصادفة في شيء ألا ينشر سوسير في حياته أي كتاب عدا عملين في صباه، كتب الأول وعمره 21 سنة، والثاني وعمره 24 سنة: لم يكن يرى أنه قادر على التعبير بالكلمات عن نوعية الأشياء التي يعالجها. والكتاب الذي بدأ بكتابته بعنوان: **في الجوهر المزدوج للغة** لم يكتب له ألبتة أن يصل إلى نهايته. أما مشاريع الكتب الأخرى التي خطط لها أو بدأ بها فإنها بقيت غير منتهية أيضاً. وعندما كان في بعض المرات يتحدث في هذه الرسالة أو تلك عن إمكانية أن يكتب كتاباً فإنه ما يلبث أن يعدل عن ذلك.

ولكن في نهاية الأمر أليس من المستبعد أن يتحدث المرء في نص مغلق عن تفكير غير مغلق بالطريقة نفسها التي نستطيع بها كما يقال أن نصف الأمر الغامض وصفاً دقيقاً. أشك في ذلك: هل من الممكن أن تكون **كليّة** نص ما le tout d'un texte قادرة على عرض الكل الأقل pas-tout لنص آخر؟ وهل نحن في واقع الأمر نتعامل في حالة سوسير مع نص؟ لقد رأينا أنني استخدمت المصطلحية اللاكانية(11) في الـ tout و الـ pas-tout. وسنرى في الفصل الثاني أن سوسير لا يعترض على أن يحول الضمير إلى اسم ولا أن يجمعه « les tuots». ويمكننا أيضاً أن نطرح المسألة بمصطلحات اللغة

الواصفة (الميتالانغاج). **لو أن سوسير لم يكن موجوداً حقاً فما مصير الحكمة اللاكانية؟** ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة[12].

إنه لمن المستحيل أن نصف فكراً وصفاً يختلف عن الشكل الذي يؤثر في الموضوع الذي نذر نفسه له. والمعنيُّ هنا إضفاء مظهر الإغلاق ونحن نصف تفكيراً منفتحاً كل الانفتاح. ولكن المسائل النظرية في هذه النقطة هي في نهاية الأمر قليلة الأهمية.

أقدم نفسي في هذا الكتاب ضحية راضية بأثر المحاكاة السوسيرية: لم تكن لدي القدرة–بتدقيق أكثر عدلت عن أن تكون لي القدرة– على بناء سياج حول مكان غير مسيج.

الكتاب الذي أفكر فيه، فضلاً عما سبق، ونلمح ذلك إذا تصفحنا المقدمة التي لم تعد مقدمة، يقدم تفكير سوسير في عدد من الجوانب المنفصلة، وتبدو عبْر انفصالها مسوغة تقسيم أبحاثه: اللسانية، والسميولوجية، وفي ظواهر القلب الترتيبي. ليس هناك ما هو أقل ضمانة من هذا التحليل. ولعله من المناسب أن نترك بلا إجابة مسألة الوحدة أو الجمع في موضوعات تفكير سوسير ومنهجه، حتى لو لم يكن من المستحيل طرحها – لم أمنع نفسي من ذلك –.

مظهر واضح كل الوضوح من مظاهر المحاكاة. التكرار. إنه ظاهرة منتشرة في **كتابات** Ecrits سوسير. وهي موجودة أيضاً في «المصادر المخطوطة» للدروس الثلاثة من عام 1907 إلى 1911م، ولم يستطع ناشرو عام 1916م تلافيها تماماً. لقد كانوا على حق: فالتكرار الذي سبق تسويغه بأسباب بديهية تربوية هو سمة ملازمة للتفكير السوسيري. اللغة نظام صارم، ولهذا فإنه مما لا يمكن تفاديه أن المشكلات التي تطرحها تعود في عدد من النقاط. والتكرار هو أيضاً سمة مستمرة حتماً في تأمل سوسير في **الأناغرام** وفي **الحكاية الخرافية** أيضاً. وهذا يمثل ليس الأثر الذي تتركه تنظيمية الموضوع الذي ينبغي وصفه فقط، بل عدم إنجاز البحث الذي يهدف إلى إنجازه. لذلك لا يعجبن أحد من رؤية النص نفسه مقتبساً مرتين في كتابي هذا، في فصلين مختلفين، ولكنهما مفسران بطريقتين مختلفتين؛ لأن المكان الذي تشغله في النظام نقطة المذهب المدروس مختلفة.

ولكنه لا ينبغي على أي حال الذهاب بعيداً في الحديث عن المحاكاة السوسيرية.

إن الكتاب الذي أنشره اليوم يمثل على الأقل، بوصفه كتاباً غير مغلق، مظاهر الإنجاز. ومن النادر أن تنتهي الجمل

ببياض، أو أن تكون مشروحة بما يخالف المألوف «ليس هذا ما أردت قوله»، كما يتردد في كتابات سوسير(13). وعلى الجملة، لقد سعيت إلى الوضوح، سواء في أجزاء العبارة أو في التركيب.

إن الحكم على التعبير يخص قارئي إن وجد. أما التركيب فإنني أخصه ببضع كلمات. بعد مقدمة الكتاب الذي لم أكتبه نجد فصلاً ظاهره سيري. عنوانه: «سوسير: حياة في اللغة»، وهو عنوان راودتني في لحظة فكرة وضعه عنواناً للكتاب، وهو فصل حاولت فيه إجراء جرد تاريخي لنشاطات سوسير المتعلقة باللغة بالمعنى الواسع جداً للمصطلح. وفي الوقت نفسه بالمعنى الضيق للمصطلح: ونلاحظ أنني تفاديت في الحد الأدنى الذي أمكنني أي إشارة إلى أي حدث لا علاقة له مع نشاط باحث في علوم اللغة.

وهناك فصل ثان طويل يضم جهداً في محاولة إعادة قراءة دروس في اللسانيات العامة. لقد بدا لي من الضروري أن أبدأ من هنا، آخذاً في الحسبان الأسباب المذكورة في المقدمة. ومع ذلك فإنه من البديهي أن أشير في كل مرة بدا لي فيها ذلك نافعاً – غالباً، على الجملة – الاختلافات بين محتوى الدروس والتعليم «الأصيل» الذي كان يقوم به سوسير. يرمي

هذا الفصل، دون أن يصل بدون شك إلى مبتغاه، إلى الإنجاز. مع ذلك فإنه لا يقف وقفة متساوية عند كل المشكلات المطروحة.

إنه من جهة صامت صمتاً يكاد يكون مطبقاً عن قسم مهم من دروس سوسير: تلك التي تخص اللغات–بالجمع–، وليس اللغة–بالمفرد. ليس لأن تلك الفقرات ليست مهمة، بل إننا على العكس، وعلى الرغم من عقبة الشكل المكتوب الذي أسبغه الناشرون بعد زمن على خطاب الأستاذ، نشعر باللذة التي كان سوسير يحس بها وهو يصف لطلابه الأسر اللغوية(14)، أو الصعوبة التي نواجهها في التمييز بين اللغة واللهجة (دروس، 264، 278). مع ذلك فإن لهذه الملاحظات بالطبع سمة الملاحظات التي تلقى على طلاب الإعدادية: إنها تهدف إلى إيضاح طريقة عمل هذا الشيء المجرد الذي هو اللغة مع الاستعانة بأمثلة محسوسة. ولعله من المناسب لنقدر هذه الملاحظات حق قدرها ونمنحها قيمتها الحقيقية أن نرجع إلى النص، وأن يكون ذلك في شكله الأصلي أفضل من أن نعود إليه بالشكل الذي اتخذه في نشرة عام 1916م. ومن جهة أخرى، احتوى الفصل الثاني على عرض مختصر لثلاث مشكلات أخرى، وهو عرض تمهد الطريق لمعالجات مفصلة في الفصول الثلاثة التالية.

والمقصود بادئ ذي بدء، في الفصل الثالث إرساء علاقات مركبة وتطورية بين اللسانيات والسيميولوجيا. السيميولوجيا كما تظهر ظهوراً ضبابياً في الدروس. كما أرسيت دعائمها بطريقة أكثر وضوحاً في **الكتابات** والمصادر المخطوطة. وعلى وجه الخصوص كما عولجت في بحث عن الحكاية الخرافية الجرمانية (Leg) وفي نصوص أخرى مختلفة، وخصوصاً التعليقة حول تريستان (Tristan).

ثم قدمت بعد ذلك في الفصل الرابع شرحاً نوعياً عن المشكلة التي دار حولها نقاش كبير، إنها مشكلة العلاقات بين "لسانيات اللغة ولسانيات العبارة" لكي ألتزم هنا بالمصطلحات التي استخدمت في دروس نشرة عام 1916م.

ويعالج الفصل الخامس باستفاضة مسائل كانت بلاشك مصدر قلق شديد لسوسير: إنها المسائل المتعلقة بالزمن في الكلام.

ويعرض الفصل السادس إلى مسائل الأدبية والحرفية والقصية: لأن سوسير الذي لا يخص الأدب في دروسه إلا بإشارات عابرة يقف طويلاً عند تحليل - بكل ما تعنيه كلمة تحليل من معنى - نصوص شاع، صح ذلك أو لم يصح، أنها نصوص أدبية.

وفي الفصل السابع، طرحت مشكلة اللاوعي في تفكير سوسير. وقد أفضى بي هذا الطرح الصعب، الذي لا يمكن التغاضي عنه إلى طرح مشكلة العلاقة بين تفكير سوسير وتفكير فرويد. ونلاحظ في سياق هذه الدراسة دور الوسيط الذي جاء لاكان بعدهما ليؤديه.

أما الفصل الثامن فيترك النص السوسيري ليتفحص واحداً من أكثر المظاهر الحاسمة لتأثير اللساني: إنه التأثير الذي مارسه سوسير على غريماس Greimas وعلى بارت Barthes اللذين تتجذر السميولوجية أو السيمولوجية لديهما بعمق في تفكير سوسير.

ويعود الفصل التاسع والأخير إلى سوسير، ولكنها عودة خاصة. إنها، أعترف بذلك، محاولة خداع. فهذا الفصل في الحقيقة هو مخصص للنص الذي طبعه بعد وفاة صاحبه المأسوف عليه أدالبير ريبوتوا[15] Adalbert Ripotois في De Perec, etc.,derechef (2005)، فوجود أدالبير ريبوتوا وجوداً حقيقياً يظل مشكوكاً فيه على الرغم من الإشارات عن حياته وسيرته وكتبه التي نشرها جان ويرتز Jean Wirtz. ولكنْ ليطمئن القارئ «الجاد»: إن المشكلة المعالجة في هذا الفصل هي مشكلة مهمة كل الأهمية في فكر سوسير: والمقصود في

الواقع مشكلة طبيعة العلاقة التي يرى سوسير أن مشكلة، بين الكلام والصوت البشري.

الهوامش

1) موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، تأليف: ر.هـ. روبنز، ترجمة د. أحمد عوض، عالم المعرفة الكويتية، 227، 1418هـ/1997م، ص 318-319. [المترجم].

2) ما بين معقوفتين من إضافتنا. وقد نشر نقد دو مورا وتعاليقه بالإيطالية ثم ترجمت إلى الفرنسية في طبعة دار نشر بايو Payot 1972م مع تقديم دو مورا من ص 1-18. [المترجم].

3) أضاف الدكتور سراج: واعتبرها «المادة الزليقة» Matière glissante للغة. ولا معنى لهذه العبارة في السياق الذي وردت فيه في مراجعة الدكتور سراج. وقد وردت في الفصل الثاني من كتاب أريفيه، ص 33. تحدث سوسير في (كتاباته، Ecrits, 281 = 281) عن المادة الزئبقية للغة، وبذلك يكون صواب العبارة: وتحدث عن مادتها الزئبقية (التي لا يمكن القبض عليها) واعتمدنا في العبارة المشهورة (في ذاتها ولذاتها) ترجمة الأستاذ الدكتور عبدالرحمن الحاج صالح (منها وإليها). [المترجم].

4) أما كتاب سوسير فقد ذكرنا ترجماته، أما كتاب مارتينيه فقد ترجم إلى العربية ترجمتان أولاهما بعنوان: مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق 1985م، 231 صفحة من القطع المتوسط. والثانية بعنوان: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت ط 1، 1990م، 246 صفحة من القطع الصغير. وتجدر الإشارة إلى أن أندريه مارتينيه لم يشر إلى هاتين الترجمتين في مذكراته. انظر مقدمة ترجمة كتاب: وظيفة الألسن وديناميتها، لمارتينيه، ترجمة نادر سراج، دار المنتخب العربي، بيروت، 1416هـ/1996م، ص 6. [المترجم].

5) ذكر مؤلف الكتاب هذه الأعمال مع المختصرات التي استخدمها للإشارة إليها. وقد استخدمنا مختصرات عربية هي: (الدروس = دروس في اللسانيات العامة)؛ (كتابات = كتابات في اللسانيات العامة)؛ (الحكاية الخرافية = بحث في الحكاية الخرافية الجرمانية)؛ (التقاليب والتباديل – بحث في التقاليب والتباديل «الأنغرام»)؛ (عيار الشعر = عيار الشعر الفرنسي). وغيرها. مما هو في القائمة.

إن مما يؤسف له، ويعد خللاً في المعرفة العربية اللسانية المعاصرة أنه عدا الدروس لم يترجم من هذه الأعمال إلى العربية شيئاً. وقد رأيت المنظمة العربية في الترجمة أعلنت في موقعها على الشبكة العنكبوتية أنها تبحث عن مترجم لكتابات سوسير في اللسانيات العامة. [المترجم].

6) كان هذا في الواقع عدد صفحات كتاب سوسير منذ الطبعة الثانية، وهي أقل بقليل من صفحات الطبعة الأولى (325).

7) ترجمها الدكتور عز الدين إسماعيل في كتاب كلر عن فردينان دو سوسير التقاليب والتباديل، ص 57. وقال في حاشية ص 175-176 في التعليق على هذه الترجمة: ما أسماه الخليل بن أحمد في مقدمته لكتاب العين التقليبات هو ما أسميته هنا التقاليب والتباديل ترجمة للمصطلح anagrams، والعدول الطفيف عن مصطلح الخليل إنما قصد به اشتمال المصطلح الجديد على كل أشكال التقليب والتبديل التي لا تمثل تقليبات

الخليل سوى شكل منها. الأمر إذن يجاوز تقليب حروف ك ل م مثلاً لاستخراج ملك ولكم إلى جملة الحالات التي ترد الإشارة إليها في هذا الكتاب. ومعروف أن الشعراء العرب قد التفتوا إلى هذه الإمكانية اللغوية وتلاعبوا بها مختلف ألوان التلاعب. ومن أقدمهم ابن الرومي الذي عرف بتطيره، أرسل إليه أحد الأمراء خادماً له يدعوه إليه، كان اسمه «إقبال» حتى يتفاءل به ابن الرومي، ولكن ابن الرومي ما كاد يهم بالخروج معه حتى عدل وقال للخادم: اذهب إلى مولاك فأنت ناقص، ومعكوس اسمك "لا بقا". وهو نفسه الذي قلب كلمة الموز ليستخرج منها أكثر من دلالة جديدة وذلك في قوله:

إنما الموز حين تمكن منه — كاسمه مبدلاً من الميم فاء

وكذا فقده العزيز علينا — كاسمه مبدلاً من الزاي تاء

فهو الفوز مثلما فقده المو — ت، لقد بان فضله لا خفاء

وترجمه الدكتور حسين الواد في بحثه (مجلة «تال كال» «كما هو» والحداثة الأدبية، علامات، مج 11، ج 42، ص 66: الجناح التصحيفي. ولعلها خطأ مطبعي صوابه: الجناس التصحيفي. [المترجم].

8) نترجم كلمة mélanges بأمشاج، وهي كتب تنشر فيها أبحاث متنوعة لتكريم شخص أو تأبينه، وتطبع عادة بأعداد قليلة؛ لذلك يصفها الكاتب بالسرية. شأنها شأن أعمال الندوات والمؤتمرات وفضلنا أن نصفها بما أثبتناه. [المترجم].

9) يونغ هو شوا، مشكلة الزمن عند فردينان دوسوسير، باريس، لارماتان، 2002م، وأكاتان سويناغا، سوسير، نظام من المفارقة. لسان، كلام، عشوائي، لاوعي، ليموج، لامبير – لوكا، 2005م. ولا أتحدث عن الكتب التي ينشرونها في اليابان وكوريا (خصوصاً كتب سونغدو كيم ويونغ هو شوا أيضاً).

10) يختصرها سيمون بوكيه Simon Bouquet بطريقة مبالغ فيها عندما

يقول منذ السطور الأولى في كتابه (1997م، 2): سوسير مات وعمره 54 سنة". وهذا ليس بصحيح. فسوسير ولد في 26 نوفمبر «تشرين الثاني» 1857، وكان عمره 56 عندما مات في 22فبراير «شباط» 1913م. حقاً إنه ليس لسوسير حظ مع كاتبي سيرته: فتوليوا دو مورو جعل سنة ولادته حتى طبعة عام 1985م من كتابه دروس في اللسانيات العامة سنة 1871م (دروس، 319). وليطمئن الجميع: لن أقف طويلاً عند هذه الهفوات.

11) إن لاكان الذي سنصادفه في الفصل السابع على وجه الخصوص، ويسجل بوضوح أن سوسير أحد مراجعه، ويعبر بوجه من الوجه عن احترامه له يطرح ثنائية الـ tout والـ pas-tout. ليميز باختصار بين المغلق وغير المغلق. (لاكان، درس، 20، أيضاً، تلفزيون).

12) توجد بعض بذور الإجابة في التحليل المقدم في بداية الفصل الثاني، وفي عدد آخر من المواضع التي أشير فيها إلى اضطراب سوسير في المصطلح.

13) نجد هذا النفي في واحدة من التعاليق الزائدة «Notes item»: Item. هناك خطأ في القياس بين اللغة وبين أي شيء إنساني آخر لسببين. 1/ العجز الداخلي للعلامات. 2/ قدرة عقلنا على الارتباط بمصطلح هو في ذاته عاجز. (ولكنني لم أرد قول هذا. لقد خرجت عن الموضوع)" (Engler, 1974-1990, 38). وهناك صياغة أخرى مشابهة تماماً، نابعة من الشعور نفسه بعد سلامة ما يقال، وبضرورة التصحيح: «ليس في هذا شيء مما أردت قوله» (Ecrits, 109).

14) نلمس في هذا الخصوص أن سوسير كان يتخذ موقفاً هو في الوقت نفسه حذر وواثق حول مسألة وحدة الأصل أو تعدد الأصل في اللغات: «القرابة الكونية بين اللغات ليست أمراً مرجحاً، ولكنها حتى لو كانت صحيحة كما يعتقد ذلك لساني إيطالي هو السيد ترومبيتيللي Trombettielle فإنها لا يمكن البرهنة عليها بسبب التبدلات الكثيرة جداً التي حصلت» (دروس، 263) – وسنرى في الفصلين الثاني والخامس

على وجه الخصوص أن موقف سوسير بخصوص التصنيف، التاريخي أو النماذجي، للغات يخضع لاعتبارات متنوعة تفضي به في بعض الأحيان إلى حد الشك بكل إمكانية للتصنيف التاريخي أو النماذجي.

15) هل ينبغي أن ننبه إلى أنه لا ينبغي الخلط بين أدالبير ريبوتوا وبين أخو جده (أو جدته) أدولف ريبوتوا Adolphe Ripotois؟ الملحوظات الضرورية واردة في الصفحة 217 لتجنب هذا الخلط المؤسف.

* * *

الأجناس الأدبية(*)

ميشال كلوفينسكي

ترجمة

ياسين ساوير المنصوري(**)

I

الجنس من أقدم المقولات في الفكر الأدبي، فقد لوحظ مبكرا امتلاك بعض الأنماط النصية أو الخطابية لبنية خاصة، وارتباطها بهذا الظرف أو ذاك من واقع الحياة واشتراطها على المتلقي موقفا معينا، مؤثرة فيه بخططها الخاصة. وإذا كان الدارسون اختلفوا حول حدود الأدب فإنهم اتفقوا على اعتباره مجموعة مختلفة من النصوص، ولا يقتصر الاختلاف فيها على آحادها بل يتعداه إلى أنماطها. وكان يبدو، فضلاً عن ذلك، أن الانتماء إلى نمط معين يحدد خصائص النص وفرائض القراءة. ثم

*) Michel. Glowinski: les genres littéraires. In Theéorie littéraire. Presse universitaires de France 1989.

**) أستاذ مبرز في الترجمة وباحث في المناهج وعلوم اللغة وعضو لحلقة الدراسات التأسيسية بالمملكة المغربية.

إن معايير تصنيف الأجناس كانت مختلفة، إلا أن أحد التصنيفات لاقى إجماعاً وتأثيراً بالغاً حتى صار من رواسخ الحقائق ألا وهو تصنيف «جوته» للأدب إلى ماهو غنائي وملحمي ودرامي، فارتقي به إلى مستوى الحقيقة المتعالية على التاريخ، الصالحة لكل زمان ومكان، ونسب إلى القدماء بالتدليل على أصله الأرسطي رغم أن الحق خلاف ذلك (Behrens, 1940; Genette; 1979) وتوطد في قلب التصور المشترك للأدب وصار المحدد الأساسي على امتداد كل قطاعاته.

واقتضى هذا التصنيف الثلاثي اتصاف نظرية الأجناس الأدبية بخاصية مهمة عندما أسندت إليها وظائف تنميطية، إذ أدى إلى تصنيف النصوص الأدبية في مرحلة معينة استنادا إلى خصائصها الأساسية. وتنضاف إلى هذا في الشعريات القديمة وظائف تقييمية، إذ لم يكن الجنس مقولة وصفية فحسب، بل أيضاً معياراً يقاس به ما هو مطلوب أو على الأقل ما هو مرتجى ضمن نمط معين من الخطابات، وبعبارة أخرى إن هذه التصنيفات كانت ترسم الحدود المضبوطة بين أنماط الخطابات وتعتبرها غير متجاوزة، وبهذا كانت ترتبط ارتباطا يزيد أو ينقص بالجماليات السائدة في

مرحلة معينة (وهذا واضح، خصوصاً في المرحلة الكلاسيكية). لكن حصل ما لم يكن في الحسبان عندما تعرضت المعايير التي تؤسس نظرية الأجناس للتشكيك، وأدى ذلك أحياناً إلى مساءلة الأجناس نفسها من حيث هي مقولات مصطنعة لأنها تلغي جوهر الأدب ألا وهو تفرده. واشتدت هذه المساءلة في جماليات «كروس» الذي يرى أن الأعمال الفنية ومنها الأدبية، يجب ألا تجمع في أجناس لأن أساسها التعبير الذي هو متفرد بالطبع.

ولا يعني تخلي الشعرية المعاصرة عن المعيارية اطراح الجنس سواء أكان أداة لوصف الخطابات الأدبية، أم أساساً لتصنيفها إلى أنماط تصنيفاً تثار بصدده مشاكل ومصاعب مختلفة: فما هي المعايير المنطقية لهذا التنميط؟ وهل يجب أن يشمل كل النصوص الأدبية؟ فإن كان الجواب بنعم فهل سيقتصر على ثقافة معينة أم سينسحب أيضاً على خطابات ثقافية أخرى؟ (هل سيشمل مثلا الأدب المكتوب مع الأدب الشفوي؟). نفهم فوراً من هذا استحالة قيام أي تنميط شمولي. وحتى لو حاول النظار صياغته فسيأتي شديد الإجمال والاختزال بحيث لن يقول الشيء الكثير عن الأجناس، عن خصائصها وآليات عملها.

ويزداد القلق والشك كلما تعددت معايير التصنيف، ويمكن التأكيد عموماً على أن هذه المعايير هي في الغالب تداولية – بنيوية، فباستعمالها نتعرف على الخصائص النمطية لنسق العمل الأدبي وعلى السلوكات التي تتناسب معها. ويفضي وجود الاختلاف في تصور هذه الخصائص النمطية إلى تعدد المعايير (ومنها: وضع المتلفظ، البنية الزمنية، تنظيم السرد أو الحكاية الأدبية) وتستند نظريات أخرى للأجناس الأدبية إلى مفهوم التعبير (Hernadi 1972) وفي بعض الحالات يصير الجنس عندها مقولة جمالية انسجاماً مع تقاليد النظر الرومانسي فيه، وعد الجنس في تصورات أخرى تعبيراً عن موقف معين من العالم فأضحى مقولة متافزيقية – وجودية (ونموذج هذا التصور يمثله Staiger 1946) أضف إلى ذلك مشاكل أخرى تتعلق بمدى استيفاء التصنيفات الجنسية للشروط المنطقية الواجب توفرها في كل تنميط ؛ فهل تستطيع أن تملأ الفضاء المنطقي المتصل (Roger 1983) الذي تتموقع فيه؟ يعني هل ستكون جامعة؟ ما قلناه حتى الآن يجيب بالنفي على هذا السؤال.

ويتعرض التنميط لعائق آخر يرتبط باختلاف درجة شمول المعايير المستعملة في التصنيف؛ فمنها ما يسمح بتمييز

الظواهر الأوسع، كتلك التي عرفها «جوته» من حيث كونها الأشكال الطبيعية للشعر، ومنها ما يتناسب مع ظواهر أقل اتساعا إلا أنها لا تخضع ببساطة للتقسيم: الغنائي، الملحمي، الدرامي، فمما لا شك فيه أننا هنا بإزاء تراتبية غير أنها غير تامة وغير منطقية، إذ أثبت حديثاً (Pratt ;1981) أن الجنس يكون دائماً مقولة فرعية مرتبطة بمقولة أصلية (فالمسرح مثلاً مقولة فرعية عن الأدب، والكوميديا مقولة فرعية عن المسرح والفارص (Farceمقولة فرعية عن الكوميديا...) مما لا يسمح بتمام إدراج الظاهرة الأخص تحت الظاهرة الأعم، لأن كل ظاهرة من الظواهر الأخص تتضمن خصائص لا تقبل الارتداد إلى سواها.

كل هذا لا يعني أن نرفض جذرياً الوظيفة التنميطية للأجناس لأن كل حديث عن جنس ما ليس فقط في مجال البحث الأدبي، بل أيضاً في مجال الممارسة الأدبية الحية يقتضي نوعاً من التنميط الذي يشكل أحد أهداف البحث في الأجناس كتلك التي تشتغل في مجال الفلكلور والثقافات غير الأوروبية (Ben Amo 1976) حيث يراد معرفة كيفيات اشتغالها ضمن ثقافة معينة. إلا أن نظرية الأدب لم تمتلك ولا تنتظر مصنفا في مستوى «ليني»، «لأن القيمة الأساسية للأجناس لا تتجلى في التصنيف» (fowler, 1982, p37).

II

وهناك دائرة أخرى تتجلى فيها هذه القيمة الأساسية ألا وهي الدائرة التي تشهد الميل العام للعلوم الإنسانية إلى الانطلاق على الخصوص من اللسانيات التداولية، في إطار تحول الاهتمام من الأنساق اللسانية إلى الفعاليات اللغوية. وعندما يصير الخطاب موضوعاً للتحليل يتم التوسل بمقولات أوسع في وصفه لدلالته على نماذج معينة واستجابته لما يباطنها من موجهات، مهما كان فردياً في تحققه. وفي هذا السياق برز مفهوم «أجناس الخطاب» في إحدى كتابات باختين المنشورة بعد موته (1979). فاتضح لاتناهي هذه الأجناس لتعلقها بمقامات إنسانية بالغة الاختلاف، ودائمة التطور. ومع ذلك لا يمكن تنميطها أو تصنيفها فقط لأن أغلب أجناس الخطاب لا اسم لها، غير أنه من المهم أن نعرف أننا في تواصلنا اللغوي العادي نتوسل بنماذج بينة؛ شعورية كانت أو غير شعورية، وأننا نربط بها أقوالنا عند الكلام بهذه الطريقة أو تلك. فتتفرع الردود الحوارية مسبقاً على مستوى الكلام اليومي إلى أجناس متعددة تبعا للمضمون المراد إيصاله وللعلاقات التخاطبية وللمقام...إلخ. وقد بين باختين «ارتباط المضمون الموضوعاتي والأسلوب والنظم بالقول في مجموعه 27 :1979»» وبخصائصه الجنسية.

وتكتسي نظرية أجناس الخطاب بعد أن صاغها «باختين» أهمية كبرى بالنسبة إلى نظرية الأجناس الأدبية. فقد كان يفترض قديما أن التقسيم الأجناسي خاص بالأدب لأن الأجناس الأدبية ليست كأجناس الخطاب العادي، لما فيها من تعقيد شديد وتركيز على الوظيفة الجمالية، ولدورها الكبير في تاريخ الأدب باكتشافها منذ ظهور الشعرية. ويرجع الفضل مع ذلك لمفهوم أجناس الخطاب في معرفة أن الجنس في ذاته ذو حمولة كلية. لأنه ينطبق على كل فاعلية لغوية. وتتميز الأجناس الأدبية عن باقي أجناس الخطاب بكونها اكتشفت وسميت ووصفت، في الأغلب الأعم، منذ زمن طويل. ثم إن الأجناس الأدبية كانت نماذج اتبعت للكشف عن أجناس أخرى لكتابة؛ كالخطاب التاريخي والخطاب الفلسفي (Mrias 1969) ولا تقتصر العلاقات بين نظرية الأجناس الأدبية ودراسة الفعاليات اللغوية على إشكالية أجناس الخطاب. فقد تبدلت وضعية الأجناس الأدبية منذ أن صارت لسانيات النص أو نظرية الخطاب بالمعنى الواسع مجالا متميزا للبحث (انظر مثلاً Ryan1981) فأضحت نظرية الجنس نظرية للخطاب الأدبي (corti 1978) الذي يحلل لا من حيث تفرده وتغيره، بل من حيث كونه نموذجاً خاصاً. وتغدو الأجناس من هذا المنظور أنماطا عليا للخطاب الأدبي متأصلة في التراث ومقننة تقنيناً يزيد أو ينقص وحاملة لخصائص متميزة قابلة للتحديد.

ويسمح تحليل هذه الأنماط العليا باستخراج العناصر التي تميز عينيا أو ذهنيا الخطاب الأدبي عن باقي أنماط الخطاب. ورغم أن هذه العناصر كثيرة ومختلفة، فإن التحليل يميط اللثام عما هو كلي وأساسي بالنسبة لكل نمط من الخطابات، وعن الآليات التي تحدد التئام النص وخصائصه التداولية. ومن ثم سترتبط إشكالية تداولية النص بإشكالية الأجناس (warning, 1979) وينخرط الجنس الأدبي من هذا المنظور دون أن يفقد أي شيء من خصوصيته في مجموعة معقدة من أعم العناصر التي من بينها بنية النص.

III

ويتجلى الجنس الأدبي كباقي أجناس الخطاب في أقوال ملموسة كتجسد جنس الرواية في «دون كيشوط» أو «السيدة بوفاري» أو «لورد جيم» أو «الإخوة كرامازوف» أو «فرديدورك». ومع ذلك لا يجب رد الجنس إلى مجموعة من النصوص المرتبطة بهذه الطريقة أو تلك. فحتى لو وصفنا كل النصوص الروائية، فإننا لن نصل إلى معرفة جنس الرواية. ومن يريد أن يتبع هذه الطريقة ببناء النظرية العامة على تحليل النصوص الخاصة، قد يصل إلى تعداد متوالية من الخصائص الواردة بالنسبة لجنس معين. غير أن نظرية

الجنس لا يمكن أن تصاغ في صورة لائحة من الخصائص، لأن الجنس ليس مجموعة من الصفات. فما هو نمط وجوده؟

من بين الأجوبة على هذا السؤال تلك التي تؤكد على وجود ظواهر جنسية متميزة تقابلها مفاهيم وأسماء جنسية (Skwarczynska,1965) وتلك التي تعتبر الأجناس ضربا من الخيالات الذهنية التي تتيح الإطلاع على خصائص العمل الأدبي. فصار النقاش حول نمط وجود الأجناس الأدبية نقاشا فلسفيا يستدعي الخصومات القروسطوية حول الكليات التي إليها يرجع (K.W,Hempfer1973) عندما يؤكد على أن نظرية الأجناس الأدبية يجب أن تصاغ في إطار نظرية المعرفة البنائية الجامعة بين تصورات الإسمانيين والواقعين. وإذا تركنا هذا التأمل الفلسفي العام بطبعه وعدنا إلى موضوع نظرنا أمكننا القول إن الأجناس ليست ملموسة (فلا ترتد لا إلى نص معين ولا حتى إلى مجموعة من النصوص) وليست خيالاً ذهنياً يبنيه الباحث باختياره، بل نمط وجودها عندنا يشبه النحو من حيث هو مجموعة من العوامل التي تقيد كل تواصل لساني، أي جملة من المبادئ والموجهات والعادات التي تنظم مجالاً خطابياً معيناً بدءاً من الكتابة وختما بالقراءة، وقياساً عليه تكون الأجناس ضرباً من «نحو الأدب» دون أن يعني ذلك المطابقة بين النحو والأدب، بل المشابهة بينهما في كيفية الاشتغال؛

فكما أن النحو لايرتد إلى القول الصحيح نحوياً، فكذلك الجنس لا يقبل الرد إلى النص المحقق له، وفي طابعهما النسقي الذي ينم مع ذلك عن اختلافات بارزة بينهما؛ فنسق الأجناس أضيق من النسق النحوي الذي يشمل كل الأقوال الصحيحة في لغة معينة، بينما لايلزم نسقَ الأجناس شمولُ كل الأقوال الأدبية في مرحلة معينة، ثم إن النسق النحوي مقولة لغوية فهو"نحو اللغة"، بينما نسق الأجناس مقولة خطابية فهو «نحو خطاب» ليس له إلا طابعاً جزئياً وقواعده نشعر بها أكثر مما نشعر بقواعد اللغة؛ فكما أننا لا نلحن دون أن نعرف قواعد النحو، فكذلك نستطيع أن نتبع قواعد جنس ما دون سبق وعي بها ودون تحكم فيها. غير أن درجة الوعي بالأجناس تكون عادة أكبر، مما يساهم في تميز الأجناس الأدبية عن أجناس الخطاب كما تتجلى في التواصل اللغوي العادي. ويشكل هذا الوعي الجنسي، كما سنرى، عاملاً مهماً في الحركة التاريخية للأجناس.

ويحدد نسق الأجناس الفعاليات الأدبية بطريقة خاصة سواء عند الإرسال أم عند التلقي. ويشكل في بعض الظروف مجموعة من القواعد التي يجب أن تكون معيارا للذوق الحسن وأن تحدد كل ما هو أدبي. وهذا ما يبرز الطابع المعياري للأجناس المباطن للثقافة الأدبية السائدة. وإذا كانت الأجناس

تحمل دائما في أحشائها درجة أو طاقة معيارية، فلا يعني هذا أن تحول نظرية الأجناس الأدبية إلى سنن منظمة كما حدث في بعض الظروف التاريخية الاستثنائية. وتنتج هذه المعيارية النوعية الدائمة الكمون تقريباً، عن خصائص النسق الجنسي الذي يختلف أيضاً عن النسق النحوي في كونه لا يحدد مسبقا كل الأقوال الأدبية، ولا يجزم قبليا بصحتها بل هو عبارة عن جملة من الموجهات (Clowinski, 1969) التي تتحكم في بعض الفعاليات المرتبطة ببنية النص وتلقيه، والتي يعترف بها المجتمع أو تتوق لذلك الاعتراف. بيد أن هذه الموجهات ليست تعليمات مضطربة لأنها تفترض أن تطبيقها سينشئ نصا منسجما وقراءة منسجمة. ويمكن لهذه الموجهات في بعض الظروف التاريخية أن تصاغ صوغاً ظاهراً (مثلاً من حيث هي قواعد للذوق الحسن) ويمكن في ظروف أخرى أن تظل باطنة ولا تصاغ إلا لاحقاً. ومهما كانت أهمية الوعي الجنسي فإنها تظل ثانوية بالنسبة لما نحن بسبيله. فالقواعد الجنسية، وعينا بها أم لم نع بها في ثقافة أدبية معينة، فهي التي تعين بالنسبة لجنس أدبي حدود الضروري والممكن. والضروري هو كل ما يعين جوهر جنس ما ويميزه عن الأجناس الأخرى فيصير معروفاً خلال التواصل الأدبي وبدونه يختفي الجنس أو يصير شيئاً آخر أي حقيقة جديدة

ذات خصائص أخرى متميزة، و«السوناتة» أبسط شاهد على ذلك، فهي إن لم تتكون من أربعة عشر بيتاً فقدت هويتها. وتنبع بساطة هذا المثال من كون القاعدة الأساسية فيه مصوغة وواضحة فإما أن تراعى وإما ألا تراعى إذ الثالث مرفوع. ومع ذلك تشكل البنية المقطعية الشعرية محدداً جنسياً متميزاً يعرف أنماطا من النصوص قليلة نسبيا. ويتعقد المشكل بصدد أجناس لا تلعب فيها المحددات الصورية الواضحة إلا دوراً محدودا أو معدوما، إلا انه حتى في هذه الحالات توجد عوامل من العسير دونها الحديث عن جنس معين، فجنس القصيدة «المغناة» مثلاً في صورتها الآتية من التراث البنداري PINDARIQUE، يتمثل العنصر الضروري لتحديدها في ذلك النوع من التوتر البلاغي بين المرسل والمتلقي. وكلما كان الجنس متشعبا كانت تحقيقاته النصية معقدة بافتراضه بنيات مختلفة، وكانت دائرة العناصر الضرورية عامة بحيث يصعب في أحسن الظروف تحديدها على طول تاريخ جنس ما، وفي مثل هذه الحالات يعسر أن نميز في الجنس ما هو ضروري دائم وما هو ضروري وقتي، فإذا نظرنا إلى الرواية من هذه الزاوية تأدينا لا محالة إلى أن العناصر الضرورية فيها هي أولا السردية، أي حكي سلسلة من الأحداث الخيالية التي تشكل وحدة منسجمة، ثم ثانياً النثرية بالرغم من أنها تبدو

ثانوية. وأخيراً جملة الأبعاد التي تميز الرواية عن باقي الأجناس التي تشترك معها في الشرطين السابقين. فكل نص روائي يجب أن يستجيب لهذه القيود بدءاً من الرواية الإغريقية المغامراتية وحتى الرواية الجديدة والمحاولات الحديثة لتحويلها. وكل ما سوى ذلك من العناصر يرجع إلى الاختيار الحر تقريباً، أو ينتج عن التصورات التي تقدم عن الجنس في حقبة معينة.

لقد تركنا جانباً، عند حديثنا عما هو ضروري في جنس أدبي، كل ما يتعلق بتطوره التاريخي وبانتمائه إلى حضارة أو ثقافة وطنية معينة... إلخ. لأن مجال الضروريات لا يتبدى بوضوح، إلا عندما ندخل في الاعتبار كل الخطابات من جهة كونها تحقيقات لقواعد جنس ما، حيث نواجه هنا الثوابت الجنسية، أي ما لا يتعرض للتغيير خلال التطور التاريخي للجنس، وما يحدد هويته، ويسمح بتعيينه في تحققاته المختلفة. ولا تظهر الثوابت الجنسية إلا إذا نظرنا إلى الجنس في فضاءات زمنية طويلة، وهذا فقط ما يمنعنا من أن نعد العوارض التابعة لثقافة أدبية في مرحلة معينة، ثوابت تبت في هوية الجنس، وإلا فإننا لن نتمكن من تجريد الثابت الجنسي، إذا اقتصرنا على تحليل الأجناس التي تظهر فقط في لغة

معينة. (اللهم إذا استثنينا الحالات النادرة التي يكون فيها الجنس مقصوراً على لغة واحدة).

لكن ليس هناك من جنس يؤول فقط إلى عناصره الضرورية، وبالتالي فهو لا يتحدد فقط بثوابته، بل يتمتع بحقل شاسع من الممكنات التي تختلف وتتغير، وتتعارض أحياناً، وتتدافع في مرحلة معينة من وجوده التاريخي.

ولا تتنازع هذه الممكنات مع الثوابت بل تتعالق معها، فمنازعة الثابت تعني اختفاء الجنس، أو احتمال أن يسد مسده جنس آخر. ويرجع امتداد مساحة هذه الممكنات، إلى عوامل كثيرة أهمها: العوامل التي تحدد هويته، وهي طبيعة الجنس ووضعه في تراتبية الأجناس. فإذا قارنا القصة من هذه الزاوية، خصوصاً في تحققاتها القديمة، مع الرواية، تبينا فورا أن ممكنات هذه أوسع بكثير من ممكنات تلك، وبيان ذلك: أن الرواية على الأقل في محطات من تطورها التاريخي، يمكن أن تداخلها عناصر متضاربة، كالمقالة الأدبية أو القصيدة أو المقالة السياسية أو الحوار الفلسفي، وذلك دون أن تفقد هويتها، بخلاف القصة الناشئة من تراث بوكاتش [Boccace] والتي إذا أدخلنا فيها مثل تلك العناصر سقطت قصصيتها.

وللتنبيه فإن المشكلة هنا لا تتعلق بنصوص ملموسة

قابلة لتداخلات مختلفة، وإنما بالجنس من حيث هو ظاهرة عامة.

ثم إن ممكنات نمط ما، لا تسند إلى جنس معين إسناداً نهائياً، بل إن طبيعتها وامتدادها يتغيران تبعاً لعوامل عديدة، إذ ما يكون ممكنا في مقام أدبي ما لا يكونه في مقام آخر. إما لأن هذا العنصر أو ذك لم يعد يتناسب مع التصورات السائدة عن الجنس أو الأدب عموماً في فترة معينة، وإما لأن الجنس يفتقد في تلك الفترة، وسائل تحقيق تلك الممكنات.

وقد يتعذر تحقيق عنصر ما في مرحلة معينة من تاريخ الجنس لكونه موروثاً من حقبة سابقة، أو مدخولاً بالقدم. والشاهد على ذلك اطراح البناء الشذري من الرواية الواقعية في القرن 19، والذي كان مميزا لرواية في القرن 18. فتطور الجنس إذن لا يرجع إلى التوسيع المتواصل لحقل ممكناته، وإنما إلى الطبيعة المتغيرة لهذه الممكنات. أضف إلى ذلك أن ما لا يبدو إلا عنصراً ممكناً، قد يعتبر في ثقافة أدبية معينة ضرورياً، كانسجام الحكي في الرواية الواقعية. فلنذكر مرة أخرى بأن جدل العناصر الضرورية الثابتة والممكنة المتغيرة، لا يمكن أن يفهم إلا إذا لم يقتصر تحليل الجنس على حقبة مفردة من مسار تطوره.

وتنشأ عن هذا الجدل ظاهرتان مهمتان بالنسبة لنظرية الجنس:

الظاهرة الأولى: وهي نسقية الجنس، فتساند العوامل الثابتة الضرورية لتحديد الجنس، والمتغيرة غير الضرورية له، ليس أمراً عرضياً، أو راجعاً إلى الصدفة، بل إنه هو الذي يحدد كيفيات اشتغال الأجناس، فهذه الأخيرة، تشكل بما هي جملة من الخصائص المميزة، نسقاً يتضح تطوره من خلال التغييرات التي تطرأ على العلاقات بين الثوابت والمتغيرات، بيد أن المقارنة بين هذا النسق والنسق اللساني، تسمح بالكشف عن سماته الخاصة، فهو يتطور بطريقة تختلف عن النسق اللساني، لتركبه من عدد من الأنساق الفرعية المستقلة نسبياً، فالنسق العام يحدد فقط الخصائص الأساسية لمجموع الأجناس في فترة معينة، مؤثراً على علاقاتها وتراتبياتها ولا يعتبر مجرد جمع من الأنساق الفرعية، بل إن كل نسق يتمتع باستقلاليته الجزئية على الأقل. وهكذا تتشكل تراتبية من الأنساق الفرعية، يكون فيها كل نسق فرعياً متعلقاً إلى حد ما بالنسق العام وبنسق فرعي (أو أنساق فرعية) أكثر اتساعاً، دون أن يكون هذا التعلق كاملاً لاتصاف كل نسق بممكناته المتميزة. (انظر فيما يخص تراتبية الأجناس fowler 1982 فصل 12). ومثال ذلك الرواية، التي تشكل نسقاً

مستقلاً وتظل مرتبطة بالنسق العام للأجناس، وبنسق فرعي أوسع، وهو الأدب الملحمي. فضلاً عن ارتباطها بأنساق فرعية أضيق، كالرواية النفسية والعجائبية والبوليسية.. إلخ. وكما سنرى فإن تاريخانية الأجناس الأدبية، تتجلى بالضبط في مستوى الأنساق الفرعية.

الظاهرة الثانية: وهي المواضعة الأدبية، فجدل العناصر الثابتة والمتغيرة، يسعى كي يصير مواضعة راسخة، بحيث يمكن أن تشتغل وتقبل تجلياته المختلفة، على مستوى التلقي أيضاً، عندما تصير وسائل تعبيرية مكرسة اجتماعيا ,وبهذا يكون الجنس مواضعة (winner1978/Lefevere1985) أي مجموعة من التعاقدات المتميزة بين المشاركين في التواصل الأدبي، وهذه المواضعة تكون ذات أهمية خاصة، مادامت تتصل وتتحكم أحياناً في مواضعات من مرتبة أخرى (تتعلق بالأسلوب، بالتقطيع العروضي، بالموضوعاتية...).

وسواء أكانت الأجناس أنساقا فرعية، تتحدد خصائصها بالعلاقات القائمة بين العناصر الثابتة والمتغيرة، أم كانت مواضعات أدبية، فإنها تنتمي دائما إلى ظاهرة أوسع، هي التواصل الأدبي. ولا يهم أن تراعي الأجناس القواعد المسطرة والمكرسة عموما في مرحلة معينة، أو أن تنزوي عنها بعداً أو تخرقها قصداً فهي دائماً تبرمج بوجه من الوجوه

كيفيات القراءة، وتفترض قبلاً موقفاً معيناً للقارئ تجاه الخطاب، وبالتالي فهي تستحضر معرفته، أو إن شئت قدرته وبهذا لا يختلف الجنس في شيء عن عوامل الخطاب الأدبي الأخرى، باعتباره موجها نحو المتلقي متضمناً بذلك ما نسميه بالوعي الجنسي.

ويوجد هذا الوعي بهذا الشكل أو ذاك، عند كل المشاركين المحتملين في التواصل الأدبي. إلا أن وعي المرسل (سواء أكان كاتباً يعي تماماً مشاريعه وقصوده أم كان مغنياً أو راوياً فلكلورياً) يختلف عن وعي المتلقي، بل إن هذين الوعيين، قد يختلفان اختلافاً كبيراً في درجة الوضوح، وفي مواقفهما الخاصة، بصوغ وتحديد الخصائص الأساسية للجنس.

وتزداد أهمية هذه الافتراقات، كلما اختلف الجمهور الأدبي ثقافياً، وكف الجنس عن التوجه إلى مستمعين محددين، واكتسب كامل حظوظه في الوصول إلى متلقين يستعملون مقولات جنسية أخرى، غير تلك التي كانت تسند خطاباً معيناً.

ويتخذ هذا الوعي صوراً مختلفة، فظهوره الأدنى يتمثل في القدرة على تمييز جنس عن آخر، بالاستناد غالباً إلى تراث ما، أي إلى النماذج المقبولة لدى فئة مجتمعية. وهذه الدرجة

الدنيا من الوعي، هي التي تتواجد في الفلكلور، حيث يتجلى في العلاقات بين النصوص وبين المقامات الاجتماعي، وبالتالي في الممارسات التي تقضي مثلاً بأن لا يؤدى هذا النمط من النشيد إلا أمام مهد طفل، وذاك في الأعراس وذلك في الجنائز وهكذا. فإن هذه العلاقات تستلزم تصنيفاً لا يترتب عن أي تصور نظري، بل ينتمي إلى الممارسة الأدبية، فيرتبط بعرف ما، أي بالاعتقاد في أن هذا النمط من الخطاب يناسب فقط ذلك النمط من المقام.

وهناك في المقابل حالات لا يقتصر الوعي الجنسي فيها على ربط أنماط الخطاب بأنماط المقام. وإنما يتجلى مباشرة عبر الصياغات النظرية، وهنا يمكن الحديث عن درجة عليا من الوعي الجنسي، بغض النظر عن العلاقة بين هذه الصياغات وبين واقع الجنس، (فليست هذه العلاقة مطابقة بالضرورة، فنظريات الأجناس لا تتوافق دائماً مع طبيعة الأجناس، حيث يوجد ما يمكن أن نسميه بالوعي الجنسي الفاسد) فما يهم فيما نحن بسبيله هو أن تبين هذه الصياغات ماهية الجنس، وخصوصا كيف ينبغي أن يكون، فلا يمكن أن نفهم مثلا آلية التراجيديا دون اعتبار النظريات التي رافقتها على مدى تطورها.

والوعي الجنسي مهم أيضاً لأنه يظهر المكانة التي

يتنزلها الجنس من بين أجناس أخرى (كالتمييز مثلاً بين الجنس الرفيع والجنس الوضيع) ففي الوعي الجنسي مكون مهم، هو نظام القيم الذي لم تسلم منه قط آلية اشتغال الأجناس، فخطاب نمطي ما، يمكن أن يقوّم تقويماً يزيد أو ينقص. ولننتبه إلى أننا عندما نتحدث عن الوعي الجنسي المصوغ الذي يتخذ صورة أقوال نظرية، فإننا نقصد النظريات التي تطرح في إطار الشعرية، والتي لها تأثير مباشر على كيفيات عمل الأجناس فتحدد بهذا الوجه أو ذاك خصائصها التواصلية، أكثر مما نقصد النظريات بمعناها العلمي ذات المواضيع المعرفية فقط، والتي تشكل من وجهة نظرنا ظاهرة ثانوية.

ويمتد بين المستوى الأدنى للوعي الجنسي والمستوى الأعلى له، مجال شاسع لا يتحدد الجنس فيه من حيث ارتباطه بمقام ملموس، ولا من حيث تعلقه بالنظريات المصوغة، وضمن هذا المجال الوسيط توجد أسماء الأجناس التي تعد ناقلاً مهما للوعي الجنسي. [fowler 1982 فصل (8) Skwarczynska 1963 فصل 7] ويدل الاسم في ثقافة معينة على اختلاف جنس عن جنس، وعلى السمات الخاصة المسندة إليه، وتعد أسماء الأجناس في التواصل الأدبي ظاهرة هامة، حيث تدل على الكينونة المستقلة لنمط ما من أنماط الخطاب.

وتظهر هاهنا بعض التعقيدات، ففي مرات عديدة، يتأخر ظهور اسم الجنس عن الجنس ذاته، والتاريخ دليل على ذلك، ولا يعني هذا بالضرورة أن خصوصيته كانت في الأصل مجهولة، أضف إلى ذلك أن أسماء الجنس يمكن أن تكون فارغة ومستحدثة بالصدفة، وغير محيلة إلى أي حقيقة أدبية، ومرادفة لأسماء أخرى، ويعسر في مثل هذه الحالات، أن نعتقد بأن الاسم الجديد يمثل جنساً جديداً، رغم أن الاسم في حد ذاته يعتبر علامة دالة على الوعي الجنسي.

وتتعقد الأمور أكثر، عندما يوضع نفس الاسم للدلالة على جنسين مختلفين، وهاهنا يطرح سؤالان: هل يجب اعتبار كل القصائد التي وضع لها اسم ما ممثلة لجنس معين؟ وهل صحيح مثلا أن كل النصوص التي سميت قصائد مغناة هي بالفعل كذلك؟ (vietor 1977).

وتظهر هذه المسألة المصاعبَ المنهجية التي تعترض مؤرخ الجنس، ويستوقفنا هاهنا جانب آخر، فحتى لو أن اسم جنس معين أسيء إطلاقه من وجهة نظر المؤرخ أو المنظر، فإنه يدل مع ذلك على وجود نوع من الوعي الجنسي الذي لا يجب فيه أن يستجيب للشروط الموضوعة، بل المهم هو دلالته غير المباشرة على كيفية اشتغال الصيغ في ثقافة أدبية معينة، إذ يهم كثيراً في التواصل الأدبي، أن نعرف مثلاً أن النصوص

التي اعتبرت قصائد مغناة قد تصير ضمن شروط أخرى أنشودات (chansons) أو أناشيد (hymnes).

ونصل بهذا إلى أهم مشكل بالنسبة للأجناس من حيث هي عوامل في التواصل الأدبي، ألا وهو قابليتها للتحديد، فلا يشتغل الجنس تمام الاشتغال، إلا إذا لم يكن مقصوراً على تحديد بنية الخطاب، بل معروفاً من لدن الجمهور الأدبي، فيصير بذلك عاملاً من عوامل القراءة. ولا يماثل هذا التعرف القدرة على صوغ خصائص الجنس، أو التحديد التصوري لسماته النوعية، بل يرتبط بمهارة عملية تشكل جزءاً لا يتجزأ من القراءة، وذلك لأن القراءة هي أيضاً محددة بالجنس (scholes1979; Stempel; 1977.b) وإذا كان هذا هكذا فلأن المتلقي يكيف أولاً جهازه المعرفي مع مقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين. ولأنه يسعى خلال القراءة كي يتخذ موقفا يتماشى مع ما يقترحه النص أو ما يفرضه بالأحرى، ويصير الجنس من هذا المنظور ضرباً من نواظم القراءة، يوجه ويحدد إلى درجة ما سيرورتها. وما كان له أن يؤدي هذه الوظيفة لولا انتماؤه إلى تراث أدبي مألوف لدى القارئ، واستدعاؤه لمعارف وعادات الثقافة الأدبية المعنية. وهذا لا يعني مع ذلك كون الجنس كيانا محافظا يرد النص إلى ما هو معروف ومكرس اجتماعياً ومثبت في التراث، ولا كونه يستبعد أو على الأقل

يحد من نطاق ما هو جديد ومفاجئ وغير منتظر. فبالرغم من أن الأمور تجري غالبا هذا المجرى فهذا لا يعني أن وظائف الجنس من حيث هو ضابط للقراءة تختزل في القيام بدور التثبيت، مادام الجنس يموقع النص المقروء بالنسبة للمعرفة المشتركة دون أن يخضعه كليا لها، وهذا يصدق خصوصاً على الأجناس التي تقدم في مرحلة معينة، كالرواية في القرن التاسع عشر، حزمة من الممكنات، ولا تنحصر في نموذج واحد يصير مهيمناً.

لكن الجنس يرسم دائما أفقاً للانتظار (1970.b; 1970.aJauss) ويمكن أن يتعلق هذا الأفق بالخصائص العامة للجنس التي تميزه عن سواه وبالصورة التي يتخذها في قلب ثقافة معينة. فعندما يقوم القارئ بقراءة نص ما اعتماداً على قدرة جنسية، فإنه يعرف ما يجب أن ينتظره من هذا النص. ويرتبط امتداد أفق الانتظار وطبيعته بمدى انتشار الجنس في مرحلة معينة وكذا بالمكانة التي يحتلها في تراتبية الأجناس. وبالنسبة للأجناس الكبرى فإن أفقها لا يرسم إلا بطريقة جد إجمالية. أما الأجناس ذات النطاق الضيق والتي تتميز بخصائص محددة جيداً ومضبوطة، فإن أفق انتظارها يكون جد ملموس. فأفق الانتظار المتعلق بمقولة جنسية كالرواية النفسية يشمل ليس فقط الخصائص الأساسية للرواية (يعني

السرد والفعل والحكاية) بل حتى الخصائص الأكثر تحديداً كالبناء الخاص للبطل والزمن والحوار الذاتي الداخلي.

فإذا اعتبرنا الجنس عاملاً من عوامل التواصل الأدبي، صار أفق الانتظار أساسياً، هذا الأفق لا يرجع إلى الاستعدادات الفردية للجنس، بل هو ناتج عن الخصائص البنيوية للجنس لمرتبته في سلم المواضعة، ولمدى انتشاره خلال مرحلة معينة. أضف إلى ذلك أن الجنس أثناء تعرضه للتبدلات السريعة ولمراجعة قواعده الخاصة، يصير قادراً على تشويش أفق الانتظار المرافق له، كما حصل بالنسبة للرواية الجديدة التي شوشت في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين أفق الانتظار الذي تفترضه الرواية.

V

ثم إن الأجناس الأدبية التي تتعايش فيها الثوابت مع المتغيرات ويتحد ضمنها الضروري بالممكن تجد اكتمالها في التاريخ. وليس تاريخ الأجناس تأريخاً للنصوص المحققة لها بل تأريخا لقضايا أخرى كنظام النسق والأنساق الفرعية والعلاقة بين الأجناس ووظائفها والوعي الجنسي المصاحب لها وما سوى ذلك. ومما يهم كثيرا تاريخ الأجناس الكشف عن كون هذه الأخيرة أنساقا مفتوحة (cohen; p210.1986) وقابلة

للتطور لذلك، بيد أن موضوع المقاربة التاريخية لا يتمثل في نسق الأجناس من حيث هو ظاهرة كلية تضم كل الخطابات الأدبية الممكنة لأن مثل هذه المقاربة ستضطر إلى التركيز على خصائصه العامة، فتسقط في آفة الاختزال المفرط الذي يحجب العلاقات بين الأجناس والثقافات الأدبية محل وجود هذه الأجناس، وصياغة تاريخ الجنس صوغاً شديد العمومية يعني الاقتصار على جرد خصائصه المحايثة والتخلي مسبقاً عن النسبية التاريخية (lefevere;1985) فلا تحترم التاريخانية حقا إلا إذا كانت الأنساق الفرعية هي المقصودة بالتحليل.

ويمكن أن تميز الأنساق الفرعية بطرائق ثلاث: فقد تشمل (أ) تاريخ جنس معين (الملحمة، القصيدة المغناة، الكوميديا، الرواية...) في ثقافات أدبية مختلفة. (ب) تطور جنس ما في أدب لغة معينة سواء نظر إليه في ذاته أم في علاقاته بالآداب الأخرى. (ج) تحول الأجناس في مرحلة تاريخية أدبية سواء في الثقافة الأدبية لوطن معين أو لعدة أوطان. وتجدر الإشارة إلى أن المقاربة الجنسية تمارس أيضاً عندما تعتبر الأجناس وسائل لتصنيف المادة الأدبية دون أن تكون موضوعاً مباشراً للبحث.

أما تاريخ جنس ما أو مجموعة من الأجناس التي تشكل كلا واحدا، فهو يشمل قضايا مثل تكوَن نظام الجنس

واختلاف صوره وعلاقاته بالأجناس الأخرى وبالوعي الجنسي وغير ذلك. وتنضاف إلى هذا أسئلة أخرى من قبيل كيف نشأ الجنس؟ أمن تحولات جنس آخر أو بالأحرى من تطور عدة أجناس فقدت حيويتها (Todorov; 1978) وبأي مقامات تواصلية يتعلق؟ ونتحدث أحيانا عن «حياة» جنس أدبي، دون أن يعني هذا أن نموه يماثل النمو في الحياة البيولوجية (وهذه المماثلة هي التي سعى إلى القيام بها (Brunetière 1978) في نظريته الأجناسية التي استوحاها من داروين).

وحياة الجنس تخضع لإيقاع آخر، إذ تتأثر بسيرورات مختلفة، منها ما هو داخلي كالتأثر بما يجري في الأجناس الأخرى (كالقول بأن أفول الشعر الملحمي التقليدي كان واحداً من الأسباب التي ساهمت في توهج الرواية) ومنها ما هو خارجي حيث تبرز الظواهر الخاصة بالثقافة التي يشتغل ضمنها الجنس. والمقصود بهذه الظواهر العوامل الإجتماعية (مثل التغيرات التي يحدثها قراء الأدب) وكذا تحول وسائل الإعلام (مثل ضعف التواصل الشفوي، وتطور الكتاب) ولا يصيب تطور الجنس خصائصه المحايثة فحسب، بل أيضا الوظائف التي يقوم بها أو التي يمكن أن يقوم بها في الحياة الاجتماعية. وهذه العوامل هي في الغالب مترابطة، إذ ثمة علاقات بين الوظيفة والبنية. فالبنية التقليدية للجنس تؤهله لأن

يقوم بوظائف معينة ومثال ذلك القصيدة المغناة التي هي ضرب من شعر المناسبات والتي تؤثر وظائفها على تحولاتها البنيوية. ولا يكون تاريخ جنس ما تاريخاً متصلاً على الدوام فقد يموت الجنس ويبعث من جديد (وأبرز شاهد على ذلك تلك الأجناس الأدبية التي أعيد تداولها في عصر النهضة).

وهناك مجال آخر للبحث التاريخي ألا وهو دراسة الجنس (أو مجموعة من الأجناس) في ثقافة أدبية معينة. فكما سبقت الإشارة يعد الجنس من منظور ما، ظاهرة تتعالى على اللغات، حيث تتحقق قواعده بغض النظر عن اللغة التي تكتب بها النصوص التي تمثله (فلكي تكون الرواية رواية لا يهم كثيراً أن تكون مكتوبة بالفرنسية أو الإسبانية أو البولونية) ومع ذلك فثمة بجانب الأجناس الكلية أو شبه الكلية تلك التي يقتصر اشتغالها على لغة معينة فتكون نتاجاً لثقافات محلية (مثل كثير من الأجناس في شعر التروبادور. Troubadours) وإذا درسنا الأجناس داخل أدب ما، فإننا نهتم بهذه الأجناس أو تلك لأنها تشكل جميعا لائحة أجناسية وبالتالي يمكن اعتبار هذه اللائحة كنسق فرعي تستخرج سماته الخاصة عندما نحلله في سياق الثقافة الأدبية لمجتمع ما في نفس الوقت الذي نقارنه بلوائح أخرى تكونت في آداب مغايرة (ومن هنا تنبع أهمية الأجناس الأدبية بالنسبة للأدب المقارن) وتتبدى

السمات الخاصة للائحة معينة ولتحولاتها عندما نحللهما من هذين المنظورين معا.

والمجال الثالث للأبحاث التاريخية حول الجنس والذي سبق أن أبرزناه هو مجال لوائح الأجناس التي تشكلت في مرحلة معينة، سواء اعتبرت ضمن ثقافة أدبية واحدة أم في ثقافات أدبية متعددة. فيصير موضوع التحليل الصورة التي تتخذها الأجناس الخاصة والعلاقات التي تقوم بينها والوعي الجنسي الذي يصاحبها وغير ذلك. وتبدو جهارا هذه اللائحة المدروسة عندما يتعلق الأمر بمرحلة مقفولة مثل العصر الوسيط (انظر 1970.b.Jauss) أو عصر النهضة (انظر مثلاً (Colie; 1973) و(1980.a.Beaujour). وتتشكل أيضاً في الفترات التي تكون فيها الأجناس مهملة أو بالأحرى منفية. ويمكن من ثم الحديث عن لوائح الأجناس في التيار الرومانسي والتعبيري، لأن هذه اللوائح من الأجناس تتشكل في الواقع حتى عندما لا ترتبط في البرامج الأدبية المصوغة ولا بالجماليات السائدة في فترة ما.

وهناك مشكل آخر ألا وهو العلاقة بين الجنس الأدبي والعمل الأدبي الفردي. فالعمل الأدبي الملموس لا يكون أبداً جنسا حتى لو تفرد بسماته وتعذر رده إلى أي جنس من الأجناس الحية في زمانه. وترجع هذه الظواهر إلى نوعين:

فبين العمل الأدبي والجنس تقوم علاقات متعددة لا تقتصر على كون العمل الأدبي يراعي قواعد الجنس. فعندما يستعمل العمل الأدبي عناصر جديدة ويمارس تاثيراً قوياً، فإنه يمكن أن يؤثر على نظام نسق فرعي ما بأن يوسع ممكناته (Joyce.Ulysse وسعت ممكنات الرواية). ويحدث أن يكون نص فردي مصدرا لجنس أدبي ما، ويكون ذلك عندما تتبع خصائصه الفردية من طرف متوالية من النصوص فتصير معياراً. فالسقطة (Camus ,1956) في الأدب البولوني في نهاية الخمسينات وبداية الستينات مصدر الاحتذاء والتكميل مما نتج عنه تكون جنس سمي «بالحوار الداخلي المنطوق» (Glowinski .1984). وتتوجب الإشارة، عندما نشتغل بالعلاقات بين العمل الأدبي وبين الأنساق الفرعية الجنسية إلى أن فعل الكلام الأدبي يؤثر فيهما أكثر من تأثير قول ما في نسق اللغة. فالمسافة بين ما هو فردي وبين الأنساق الفرعية في النسق الأدبي، تكون أضيق منها في اللغة.

ولا تخلو قضية العلاقات بين العمل الأدبي وبين الجنس من أهمية، عندما ينظر إليها من زاوية العمل الأدبي. فيغدو السؤال: ما دور المقولات الجنسية عندما يريد الباحث الكشف عن الخصائص الفردية للعمل الأدبي، أو بتعبير آخر عندما يريد تأويله؟ لكن الجنس من حيث المبدأ لا يعتبر مقولة تأويلية

لأنه يدل على ما يجمع بين العمل الأدبي المحلل وبين غيره من الأعمال الأدبية، بينما يفترض في التأويل أن يستخرج ما يتفرد به العمل الأدبي. فالمؤول ليس ملزماً بأن يأخذ كل مرة بعين الاعتبار البنية الجنسية للأدب، ولا يستطيع أيضا أن يهملها. فكما أن الجنس عامل في القراءة فهو كذلك عامل في التأويل، فإسناد عمل أدبي معين إسناداً خاطئاً إلى جنس ما، يؤثر لا محالة على تحليل معناه وبنيته. فإذا كان التأويل لا يتوخى التدليل على أن النص يمثل هذا الجنس أو ذاك، فإنه لا يجب أن يتجاهل كون الانتماء إلى جنس معين يحدد عدداً من خصائص العمل الأدبي المدروس. فيحدد الجنس بهذا إطاراً ما للتأويل كما يحدد الإطار لكل قراءة.

* * *

الأدب والفضاء(*)

جرار جونيت(**)
Gérard GENETTE

ترجمة
الركوك شكري(***)

قد يبدو من المفارق الحديث عن الفضاء عندما يتعلق الأمر بالأدب: فوجود العمل الأدبي فيما يبدو، يأخذ شكلاً زمنياً مؤقتاً لأن القراءة، التي تمكننا من تفعيل النص المكتوب وإخراجه من الوجود الافتراضي إلى الواقع، هذه القراءة مكونة كما لو كانت تنفيذ توليفة موسيقية، من لحظات متعاقبة تتم في الزمان بل في زمان القارئ، كما يُظهر ذلك جيداً مارسيل بروست Maecel Proust في روايته Du eÔté de Chez Swann التي يتذكر تفرغ حياته الشخصية من الحوادث العادية

*) مصدر النص: Gérard GENETTE, “La littéeature et l’espace” FIG-URES II, “Collection Points”, Edition du Seui, 1969, pp. 43-48.

**) ناقد فرنسي معاصر اهتم على الخصوص بدراسة فنون السرد. من أهم مؤلفاته: figures III, le Discoures du Récit, Edition du seuil.

***) أستاذ مبرز في اللغة الفرنسية وآدابها يزاول حالياً التدريس بالأقسام التحضيرية لمدارس المهندسين مركز طنجة المغرب.

وتعوضها أمسيات القراءة تلك «بحياة مغامرات وتطلعات غير مألوفة». كانت أمسيات تتضمن فعلاً حياة أخرى لأنها، يقول بروست PROUST، «شيئاً فشيئاً التفت حولها وسيجتها، فيما كنت أتقدم في قراءتي دفء النهار يخف، في البلور المتعاقب المتغير ببطء المخترق بظلال الأشجار، ساعاتها الصامتة الرنانة، العطرة والصافية».

مع ذلك يمكننا أيضاً، بل يجب علينا تأمل الأدب في علاقاته بالفضاء، ليس فقط – وقد يكون ذلك أسهل طريقة، ولكن الأقل ملاءمة في تفحص هذه العلاقات – لأن الأدب يتحدث، بالإضافة إلى مواضيع أخرى، عن الفضاء أيضاً. فهو يصف أماكن ومساكن ومشاهد طبيعية، ويسافر بنا كما يقول بروست PROUST عن قراءاته وهو طفل، بالخيال إلى عوالم مجهولة يوهمنا للحظة أننا نجوبها ونقيم بها، ليس فقط لأنه، كما نلاحظ ذلك مثلاً عند كتاب، على اختلافهم، كهولدرلين HÖLDERLIN، وبودلير BAUDELAIRE وبروست PROUST نفسه، وكلوديل CLAUDEL، وشار CHAR، التأثر بالفضاء، أو بتعبير أفضل، نوع من الافتتان بالمكان هو مظهر أساسي لما كان ڤاليري VALERY يسميه «الحالة الشعرية». هذه ملامح للفضائية SPATIALITE يمكنها أن توجد في

الأدب لكنها لا تعني ماهيته، أي لغته. إن ما يجعل من فن الرسم فناً للفضاء ليس كونه يقدم لنا صورة في حد ذاتها تتم في الامتداد، في امتداد آخر مرتبط بها فقط. لذلك فإن فن الفضاء بامتياز، فن العمارة، لا يتطرق لموضوع الفضاء: إذ قد يكون أكثر دقة القول إنه يجعل الفضاء يتكلم، وبأن الفضاء هو الذي يتكلم من خلاله، ويتكلم عنه اعتباراً أن كل فن يتوخى بالأساس تركيب صورة لذاته. هل يوجد على شاكلة ذلك، أو ما يشبه ذلك، شيء نسميه فضائية أدبية فاعلة لا مفعول بها، دالة لا مدلول عليها، مرتبطة بالأدب وخاصة به، تمثيلية لا مُمثلة؟ يبدو لي أنه بمقدورنا زعم ذلك دون مجانبة الصواب.

هناك في البداية ما يمكننا وصفه بشكل ما فضائية أولية أو بسيطة، أي فضائية اللغة في حد ذاتها، كثيراً ما لاحظنا كما لو كانت اللغة أكثر قدرة على التعبير بشكل أفضل وطبيعي عن العلاقات الفضائية منه عن التعبير عن أي نوع آخر من العلاقات (إذن من الواقع) مما يجعلها تستعمل هذه العلاقات الفضائية كرموز أو استعارات للعلاقات الأخرى على اختلاف أنواعها، إذن مما يجعلها تتناول كل شيء بمفردات ترتبط بالفضاء وبالتالي «تُضيء» SPAYIALOSER كل شيء. من المعلوم أن هذا العجز أو الموقف المتحيز بشكل صلب انتقاد

برجسون BERGSON للغة مؤاخذاً عليها عدم قدرتها التبليغ عن واقع الوعي الذي قد يكون ذا طبيعة زمنية خالصة. ولكن يمكننا الجزم أن تطور اللسانيات منذ نصف قرن أثبت بشكل قاطع صحة تحليل BERGSON لا يحول دون اتفاقنا الكامل مع هذا الاستنتاج إلا بعض التحفظ . إذ من الأكيد أنه بتمييزه الدقيق عن اللغة وبإعطائه لهذه الأخيرة الأهمية الأولى في تركيب القول المعرف كمنظومة علاقات تباينية خالصة حيث يأخذ كل عنصر فيها صفته حسب المكان الذي يشغله في المشهد العام وحسب العلاقات العمودية والأفقية التي تربطه مع العناصر القريبة والمجاورة، قد تمكن سوسور SAUSSURE بفضائية «ليس بمقدور الفضاء الهندسي المألوف ولا فضاء الحياة اليومية السماح لنا من إدراك تفردها».

إن فضائية اللغة هذه المُضمرة في المنظومة اللغوية التي تتحكم في كل فعل كلامي وتحدده، تصبح نوعاً ما مبرزة ومن ناحية أخرى مؤكدة باستعمال النص المكتوب. طالما اعتبرت الكتابة الصوتية كما نفهمها ونستعملها، أو نظن استعمالها، في الغرب كمجرد أداة لتدوين الكلام. بدأنا حالياً نفهم أنها أكثر من ذلك، وكان مالارمي MALLARME قبل ذلك يقول

بأن «التفكير كتابة بدون تنميق Penser, c’est écrite, suns accessoirse».

بفعل الفضائية المعينة التي ذكرنا بها للتو، فإن اللغة (وإذن الفكر) هي في حد ذاتها نوع من الكتابة، أو بعبارة أخرى، يمكن اعتبار الفضائية الجلية للكتابة كرمز للفضائية المضمرة للغة، بالنسبة لنا أصحاب الحضارة الغربية التي تُطابق الأدب بالنص المكتوب، فإن الجانب الفضائي في وجود النص الأدبي لا يمكن إهماله أو اعتباره غير جوهري. لقد تعلمنا، منذ مالارمي MALLARME، على التعرف على الوسائل البصرية للكتابة ولاستغلال فضاء الصفحة، وعلى وجود الكتاب كشيء متكامل. وهذا التغيير في المنظور جعلنا أكثر انتباهاً لفضائية الكتابة، للترتيب اللازماني والقابل للانعكاس للعلامات، وللألفاظ، وللجمل، وللخطاب في تزامن ما نسميه نصاً. ليس صحيحاً أن القراءة هي فقط ذلك التسلسل المستمر على مر الساعات الذي ذكره بروست PROUST في سياق حديثه عن أيام القراءة إبان طفولته. إن مؤلف رواية «في البحث عن الزمن الضائع» A LA RECHERCH DU TEMPS PERDU يعرف ذلك أكثر من غيره، هو الذي يطالب قارئه بالانتباه لما يسميه ميزة «التداخل» Cuructére téleseopique

في أعماله الأدبية، يعني الانتباه للعلاقات البعيدة الأمد التي تقوم بين حلقات جد متباعدة في التسلسل الزمني لقراءة سطحية (ولكنها، لنلاحظ ذلك، جد متقاربة في الفضاء المكتوب في عمق صفحات المؤلف)، والتي تتطلب لكي تُفهم نوعاً من الإدراك المتزامن بالوحدة الكاملة للعمل الأدبي، الوحدة التي لا تكمن فقط في علاقات جوار وتعاقب أفقية، ولكن أيضاً في علاقات قد نسميها عمودية أو عرضانية. نعني الإدراك المتزامن لتقنيات أدبية كالتشويق والتذكير والإجابة والتناظر والرتابة مما سمح لبروست PROUST بنفسه تشبيه عمله الأدبي بكاتدرائية. إن القراءة الصائبة لمثل هذه الأعمال (وهي نادرة) ليس إلا معاودة القراءة، بل هي دائماً إعادة لقراءة سابقة، واستكشاف دون توقف لكتاب في كل خباياه وأبعاده. يمكن القول إذن بأن فضاء الكتاب على غرار فضاء الصفحة، ليس خاضعاً لزمن القراءة المتتابعة ولكن، اعتباراً أنه ينكشف ويتم كلياً من خلاله، فهو لا يتوقف عن تحويل اتجاهه وقلبه، وبالتالي إلغائه بشكل ما.

يتجلى مظهر ثالث للفضائية الأدبية على مستوى الكتابة ولكن هذه المرة بالمعنى البلاغي للكلمة، يكمن ذلك فيما كانت البلاغة الكلاسيكية تسمية أوجها بلاغية والذي قد نسميه

بعبارة أكثر عمومية مجازاً في المعنى. ما يُفترض أنه زمنية الكلام يرتبط بالطبيعة الخطية مبدئياً linéaire (الأحادية الخط) Unilinéaire للتعبير اللساني. ظاهراً يكمن الخطاب في سلسلة غائبة من العلامات المدلول عليها. ولكن نادراً ما تعمل اللغة، وخصوصاً اللغة الأدبية، بهذه البساطة، إذ إن التعبير لا يحافظ دائماً على نفس المعنى، على العكس، من ذلك فهو لا يتوقف عن الازدواج، بمعنى أن لفظاً ما مثلاً يمكن أن يتوفر في نفس الوقت على معنى حرفي وآخر مجازي، بحيث إن الفضاء الدلالي الذي يتكون في المسافة الفاصلة بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي تلغي خطية linéarité الخطاب. إن هذا الفضاء بالضبط، ولا شيء آخر، هو ما يسمى بعبارة موفقة حتى في غموضها، بالصورة المجازية: الصورة المجازية هي، في نفس الوقت الشكل الذي يأخذه الفضاء والشكل الذي تأخذه اللغة وهي الرمز ذاته لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى. بالطبع لم يعد أحد يكتب حسب قواعد البلاغة القديمة، ولكن هذا لا يمنع من أن تبقى كتابتنا حافلة بالاستعارات وبأوجه بلاغية من كافة الأصناف، وما نسميه أسلوباً، مهما كانت بساطته، يبقى ذو صلة بهذه المعاني المجازية التي تصنفها اللسانيات تحت مصطلح: ظلال المعنى Connotations أو دلالات غير مباشرة. ما يفصح عنه التعبير

الأدبي هو دائماً بشكل ما مزدوج، مصحوب بما يقوله الأسلوب المعبر به. وحتى التعبير الأكثر شفافية لا يخلو من ازدواجية المعنى إذ إن الشفافية في حد ذاتها قد تتحدث بلا تحفظ. مثلاً عندما يذكر نص القانون، المحبوب لدى استاندال Stendhal، أنه «ستقطع رأس كل محكوم بالإعدام»، يعني ذلك بالتزامن مع تنفيذ الإعدام، الحرفية المذهلة للغة ذاتها. إن هذا التزامن الذي ينفتح والمشهد الذي يُرى من خلاله هو الذي ينشئ الأسلوب كفضاء دلالي للخطاب الأدبي وينشئ هذا الأخير بالمناسبة كنص، كعمق في المعنى لا تقوى أي زمنية على معانقته أو استنفاذه.

آخر شكل للفضائية SPACLALITE يمكن ذكره يتعلق بالأدب إذا ما تفحصناه في مجمله كنتاج ضخم لازمني وبغض النظر عن مصدره، أهم انتقاد كان بروست PROUST يوجهه لسانت بوف Saint-Beuve، كان كما يلي: «إنه يرى الأدب من زاوية الزمن». قد تفاجئنا مؤاخذة كهذه من طرف مؤلف رواية «في البحث عن الزمن الضائع» A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU، ولكن علينا فهم أن الزمن المُسترجع بالنسبة له هو الزمن المُلغى. وفي ميدان النقد الأدبي كان بروست PROUST من الأوائل الذين تمردوا على

طغيان المفهوم التعاقبي diachronique الذي أشاعه القرن التاسع عشر وخصوصاً سانت بوڤ Saint-Beuve، هذا لا يعني بالتأكيد أنه يجب تجاهل البعد التاريخي للأدب، ما قد يتنافى مع المنطق، ولكننا استطعنا، بفضل بروست PROUST وبعض الكتاب الآخرون، التعرف على تأثيرات التقارب والفعل الرجعي RETROACTION المعنى الذي يجعل الأدب يبدو كمجال فسيح متزامن من واجبنا معرفة كيف نحسن التجوال في كل مساحاته. هكذا كان يتحدث بروست PROUST عن «وجه الكاتبة الفرنسية الكلاسيكية مدام دو سيفينيي Mudame DE SEVIGNE يذكرنا بالكاتب الروسي دستويوڤسكي DOSTOIEVSKY كما أن تيبودي THIBAUDET خصص كتاباً بكامله لبرجسونية BERGSONISME مونتاي MONTAIGNE، وقد عُلمنا مؤخراً قراءة سرڤانتس CERVANTES على ضوء كافكا KAFKA: أن إعادة إدخال الماضي في حفل الحاضر لهي من المهام الأساسية المنوطة بالنقد الأدبي. لنتذكر هنا مقولة جول لومتر JULES LE MAÎTRE المعبرة حول العجوز برونوتيير BRUNETIERE: «فيما كان يقرأ كتاباً تتصوره كما لو كان يستحضر كل الكتب التي ألفت منذ بداية العالم». هذا ما يفعله للغاية بورخيس BORGES عندما ينعزل في المتاهة اللامتناهية

للمكتبة الأسطورية حيث كل الكتب كتاب واحد، وكل كتاب كل الكتب.

لعل المكتبة أوضح وأصدق رمز لفضائية الأدب حيث التراث الأدبي معروض برمته، أعني تم جعله حاضراً مزامناً لذاته، قابل للتصفح ولقراءة معكوسة، مدوخ، خِفيةً لا حدود له. يمكننا أن نقول عنه ما كان يقوله بروست PROUST عن قصر دو جرمانت DE GUERMANTES في مؤلفه «ضد سانت بوف» CONTRE SAINTE_BEUVE: «لقد اتخذ فيه الزمن شكل الفضاء»، مقولة تقترح لها هذا تفسيراً لن يفاجئ أحداً: اتخذ فيه الكلام شكل الصمت.

* * *

السلطة وتمثيلها: قراءة تاريخية في قصة «أثلجت» لـ «ريتشارد جيفري»(*)

جون برانيغان

ترجمة

يوسف محمود عليمات

«الجماهير» النفوس الفقيرة، كل هؤلاء ينخسون المهماز طيلة الصيف لا ليصنعوا أية مظاهرة في فضل الإصلاح، ولكنهم يرغبون بعقد اجتماع كبير في هايد بارك اليوم ليظهروا رأياً هائلاً. وبشكل غير إنجليزي معهود منع الاجتماع، وأغلقت بوابات بارك في الساعة الخامسة، وبرز جميع رجال الشرطة لحراستهم. ولم تكن هنالك ذريعة صغرى فيما يتعلق باعتقادهم بأنه سيكون هنالك شغب؛ ولكن من الطبيعي أن هذا الاستبداد أنتج واحدة من الاضطرابات الهائجة، والذي يجتث الحواجز (ومن المحتمل أن يكونوا قد ضغطوا، وقد

*) عنوان هذه الدراسة في الأصل للناقد John Branning هو:
Power and its Representations: A New Historicist Reading of Richard Jefferies “Snowed Up”.

ضمن كتاب:
Literary Theories, Edited by: Julian Wolfreys and William Baker, Macmillan Press LTD, 1996.

قبلوا الرشوة)، وظلوا أسياد الحقول. لقد استدعي الحرس، وهذا لم يفعل في «48» ساعة، وكان في الحقيقة أمراً سخيفاً مثلما أنهم لم يفعلوا شيئاً على الإطلاق؛ وفرّق الناس في الوقت نفسه بعد تبادل بعض الضربات. ويمكننا أيضا أن نكون كالسلطات الفرنسية، مثبتين صمام الأمان! ومهذبين جداً فمن خلال سمو مبادئها ستتمكن من الإطلاع على القارة.

Lady Frederick Cavendish, London, 23 July 1866 (1927,14-15)

إن إحدى الطرائق المفضلة للابتداء بالقراءة التاريخية تتمثل بوصف مشهد ما أو قطعة نقدية/ أدبية للكتابة التي تنتج صورةً للعالم الإنساني، حيث يذهب الناقد إلى إحكامها في علاقة داخل النص الرئيس للبحث.

ولذلك بدأ ستيفن غرينبلات Greenblatt Stephen دراستهُ «الرصاصات الخفيّة»، وقد هلّل لمقاله الذائع بعد سلسلة المفاهيم الخاطئة التي امتلكها الهنود الأمريكيون حول الأساليب التي شوهها الأوروبيون (معتقدين بأنّ ذلك الجُدري Smallbox الذي كان يمحو وجودهم هو في الحقيقة مجرد رصاصات خفية للأوروبيين)، مع قصة للكيفية التي تنصبغ فيها النقط الحمراء على الوجه كما عند المختصين الرياضيين،

لذا فقد كان اعتقاد توماس هيريوت Thomas Harriot خاطئاً في إثبات انتقام الله لإلحاد هيريوت المزعوم. وسواء أكان هيريوت ملحداً أو غير ملحد فإننا لا نملك دليلاً معرفياً، كما نبهنا غرينبلات، إذ إنّ دليله التاريخي لا يمكن أن يعتمد بالطبع، (Greenblatt, in wilson and Dutton 1992,84)[1].

بدأت المقالة في شكلها الأولي المنشور بقصّةٍ لطّحان إيطالي حاول الهرطقة من خلال الاستجواب الذي يحققه أخيراً لكي يعتزل آراءه في الإلحاد، الأمر الذي أتاح له العودة ليعيش في قريته، وإن يكن قد وصُم بالهرطقة، ولكن حينما نعود لآرائه في الإلحاد فإننا نجدها قد أحرقت فيما بعد.

إن المقصدية من هذه القصة تتمثل بالسماح لـ غرينبلات لكي ينتج أفكاراً حول فكرة التدمير والمعاملة القاسية أو حول أيديولوجية معنية:

«فاهتمامي يتعقّب الشكل السابق لتقييد الحرية (الكبت) – في عملية يحدث وفقاً لها التبصّر المدّمر في غمرة النصوص الأرثوذكسية بشكل جلي، ولتشمل في وقت واحد عن طريق هذه النصوص، التي تحوي تأثيراً أكثر حيث تكون حرية المجتمع وأدوات التسييس غير مباشرة في التورط». (Greenblatt 1981,41).

وهذا الأسلوب في النقاش المفتوح ليس مجرد انتهاك قصصي حكائي للثلج؛ ولكنه أيضاً طريقة محكمة للانفتاح على حقيقة ذلك التاريخ، ذلك الذي نعرفه من خلال نص واحد أو حدث، والذي يعتمد على عددٍ من النصوص. التاريخ هو فقط ذلك العمل المكتوب، وهو كذلك الأسلوب المسجّل، وسواء أكان هذا ظاهراً من خلال المعاني الموجودة في الدراما الشكسبيرية أو مذكرات التاجر، التي هي مجال اهتمام التاريخانية الجديدة (New Historicism).

إن العصر الإليزبيثي، ولاسيما دراما عصر النهضة هو بؤرة اهتمام المحلّل التاريخاني، ويصوّر هذا الاهتمام من خلال قراءة مسرحيات شكسبير، كما لو كانَ جزءاً لا يتجزأ من النصوص الأخرى المكتوبة، من مثل الوثائق الاستعمارية والطبية والجزائية؛ (wilson and Dutton1992,8).

اقرأ في علاقة بعض مسرحيات شكسبير التي بدأت تكتسب أشكالاً جديدة، إنّها مظاهر لوجود أماكن المقاومة القوية، ولوجود مواقع انبثاق الطبقات الاجتماعية وسلطة الرهبان، وهي مظاهر لوجود الإفراد/ التمايز الثقافي والسياسي والقومي. وإذا كانت هذه المظاهر تبدو مألوفة كما

هو شأن القراءة الماركسية، فإنّها كذلك ملائمة كون التاريخانية الجديدة متأثرة بشكل مكثف بالتحليل الماركسي.

وتمتاز التاريخانية الجديدة عن الماركسية (Marxism) أيضاً عبر تأثّرها بعمق بأعمال ميشيل فوكو Michel Foucault. وقد أسهمت أفكار فوكو حول مفهوم السلطة والخطاب بوضوح في تكوين تصورات التاريخانية الجديدة.

فالسلطة في عمل فوكو تشكل قوة جوهرية تسيّر كلّ التجارب الإنسانية، مثلما تتوق إلى فكرة الهيمنة والحكم.

واستنتاجاً من فكرة نيتشه «الميل إلى السلطة»، فإن تصور فوكو للحقيقة الأساسية المتعلقة بالتجربة الإنسانية يفسّر مدى الاهتمام بالهرميات الاجتماعية ومفهوم الاستعمارية/ الكولونيالية التي نجدها، من ثمّ، في عمل التاريخاني. ومن أجل إحكام السيطرة على الآخرين، فإنه يجب على الفرد أن يتمكن من تحليل الادعاء الذاتي للسلطة عند الفرد. وفي حالة الاستبداد أو الحكم المطلق، فإن السلطة تكون قد أجازت تأييد اعتقادها بأن تكون مقدساً محدّداً. وهذا المفهوم للسلطة، وكذلك الشرعية المنسجمة مع تلك السلطة هو من عمل المحلل التاريخاني لفكرة الصراع الطبقي مثلما هو عمل الماركسي.

إن مفهوم «الخطاب» يرتبط إلى حدّ بعيد بـ «السلطة»، وبالمعنى نفسه الذي يشير فيه الخطاب إلى شكل أو صيغة ما للغة المنظمة اجتماعياً، والذي يستخدم - أي الخطاب ليجيز ادّعاءات السلطة حول الأعراف المتفق عليها أو المؤسسات الاجتماعية. فـ «الخطاب» هو نوع من اللغة الرسمية،مشيراً بذلك إلى بعض أنواع النمو (الاقتراب المميز) للحقيقة أو السلطة، كما يكون مؤلفاً من أشكال (أنماط) منظمة للكلام والكتابة.

وتحدّد الخطابات المختلفة الروافد الممتازة للغة الرسمية؛ ولهذا، فإننا نسلّم بأهمية الانسجام العلمي في الدراسات الثقافية (الإنسانية). فالعلم يتطلب أن تعرف العالم أو تنظمه بأسلوب لائق، أو أن تتقبله بوصفه فرداً عالماً يجب أن يتكلم، أو أن يكتب ويمثل بأسلوب علمي، وذلك يكون ضمن نطاق الخطاب العلمي نفسه.

ويُسلّع العلم في الدراسات الإنسانية بوصفه دراسة لأنه من المفترض أن يكون خطاباً موضوعياً، بحيث لا يُعوّل على التخمين الجمالي وإنّما يتمّ الوثوق بتبصر الحقيقة.

فاللغة وتشكلاتها تكون حاسمة تماماً كما جاء في

تصوّر فوكو حول «الخطاب» وللتحليل التاريخاني لمفهوم صراعات السلطة. وهذا التشديد على علاقات السلطة كما لو كانت محفورة في اللغة والتصويرات يحوّل بؤرة الاهتمام من دائرة التمييز الماركسي في النضال السياسي إلى صورة التميز التاريخاني في النضال الأيديولوجي.

فالاستخلاص الاستهلالي من مذكرات السيدة فريدريك كفنديش يصف لنا حدثاً ما يلقي الضوء على النقاش/ الصراع بين «العامة» والسلطات، حيث تنشأ مناسبة الشغب بسبب تحريم اجتماعات الجماهير riot act (وهو ما يدعى قانون الشغب في بريطانيا، صدر هذا القانون عام 1715، وهو يعدّ أي اجتماع مؤلف من اثني عشر شخصاً أو أكثر قصد الشغب – يعده جريمة في نظر القانون: المترجم). وهذه اليوميات تدون أفكار السيدة كفنديش وقلاقلها حول الحدث، الذي بدأ مع ظهورها في مناصرة الجماهير الفقيرة.

والنقطة الجديرة بالاهتمام هي كيف تستجيب السيدة كفنديش لمفهوم الشغب الاجتماعي، وللعنف الذي يهدد الطبقة الاجتماعية، وكذلك ردّ الفعل المماثل للسلطات.

وبشكل أوضح، فإنها تستهجن إجابة السلطات باللجوء

إلى القوة، والتي تحظر الاجتماع مع الشرطة وطبقة الفرسان. والأساس الذي تعتمد عليه في استنكار جواب السلطة هذا هو أنها ليست إنجليزية، وبأنه ليس هنالك ذريعة فيما يتعلق بالحادثة بوصفها تهديداً. فالأدوات القمعية للسلطة السياسية يجب أن لا تستخدم في الأوقات التي لا يكون فيها العنف مرئياً.

والسيدة كفنديش لا تعترض على الحجج المتأصلة في الحكم الاستبدادي عبر توظيف القوى المسلحة في منع الشغب العام وحسب، ولكنها تعترض على مثل هذا التحرك اللامناسب في هذه المسألة.

وفضلاً عن ذلك، فقد ناقشت كفنديش سمات الشغب، قارئة ما قد طبعته بحرف مائل «استصال الاحتجاجات»، لا لأنها دليل على الفوضى/ اللانظام، ولكن بوصفها حادثاً طارئاً بسبب وجود الفساد.

وإعادة القراءة هذه تعطي ظهوراً لألواح الجدران مع الجماهير في حركتها ضد سلطة الحكومة، بيد أن قراءة المحلل التاريخاني سوف توجهنا لملاحظة كيف أن الدمار الحقيقي والممكن يستمر وجوده ضمن الكتابة نفسها. إنّ

مذكرات السيدة كفنديش، في وصفها للحادثة، تشكل مكاناً للنزاع بين السلطات والشعب، ولكنها أيضاً تؤيد اهتمامات السلطة، أولاً، في رفضها التهديد بالدمار، وثانياً في إخفاء الفعل القمعي وحظر التجمهر والتعبئة الجماهيرية بوصفها خطأ.

وفي هذه الطريقة، فإنّ الشغب يمثل صراعاً ضد السلطة الطبقية، ويمكن أن يقرأ كحادثة، أو بوصفه مسؤولية تجاه الدمار الحقيقي الذي يموّه عادة أو يحجب.

وقد أعادت كفنديش كتابة نفسها بوصفها موظفة للسلطة في الكتابة:

«سنكون تماماً كالسلطات الفرنسية» (الخط المائل من صنعي).

فاهتمامها، إذن، ليس مؤيداً للظلم الحادث تجاه الشعب/ الجماهير لأنه يبدو ملحوظاً وحسب، ولكنها مع الكيفية التي تتمظهر فيها السلطات الإنجليزية، أي كيف «يمكن أن تقرأ ضد الانغماس في الملذات». فالمذكرات المدونة، إذن، هي تسجيل للقلق حول الصورة التي تنتجها الطبقات، وهي فوق هذا التعبير عن القلق، تعيد أيضاً كتابة شرعية السلطة

الطبقية. وهذه المذكرات تصف قوة السلطة الطبقية، وتسجل فقط التهديد بالدمار قصد الاحتواء وصرف النظر عن ذلك التهديد.

والسيدة كفنديش صريحة في تدوين هذه التهديدات لأنها غالباً ما تكون مشوهة، ومن ثمّ فإن قراءتها إلى حدّ ما تشويه مؤكد لعلامات الدمار، وتأييد لطمس/ لمحو التهديد من أجل تقوية سلطة الطبقة الاجتماعية، إنّ مذكراتها تعرض قوة الطبقة، تماماً ودون ريب كحرّاس الحياة الذين ينشرون القوة عند الجماهير. وتدخل اليوميات في رواية ريتشارد جيفري «أثلجت: قصة الدّبق: النبات الطفيلي» لتدون التهديد لقوة الدولة بوصفه تهديداً ينتشر بشكل أكبر بعد حدوثها مصادفة، بيد أن هذا الأمر يجعل الصراع بين السلطة والدمار مطرداً بطريقة أكثر أهمية ودرامية.

وتكشف مذكرات السيدة فريدريك كفنديش حدثاً مشابهاً في صورة تهديد الشغب الاجتماعي الذي يوجد لكي يقوّى عن طريق التأثيرات الناجمة عن سقوط الثلج الكثيف:

هولكر، January 22nd، 1867 – بارد قارس كئيب: الثلج مرة أخرى هذه الليلة. هنالك ساعي بريد فقير وجد

متجمداً بالقرب من موقع كومبتون ليموت في عربته محتفظاً بكليتيه، عندما وقف الحصان عند مكتب البريد. كما أن ثمة موتى آخرين ماتوا للسبب ذاته...

هولكر، January 27th – 1967 – كان هناك عوز فظيع في لندن... فقد حصل ثمة شغب فعلي حول بقالات الخبازين والجزارين المنهوبة! فالقانون المتعلق بالشخص الفقير أصبح كالمعتاد في ورطة (كفنديش 1927/4/23)[2].

وتوظف قصة ريتشارد جيفري هذه الفكرة للثلج أو الطقس العاصف من حيث هي قوة للتمزق الاجتماعي بوصفه أدوات لاقتراح طبيعة الجليد المتباعد (المتفرق) الذي يرمز إلى الخلفيات التي تنوجد فيها البنية الاجتماعية (هذه الفكرة مؤلفة من مقالات أخرى في هذا المجلد).

فالقصة متعلقة على نحو بيّن بمسؤولية المجتمع إزاء وجود الخوف، متحركة كما تبدو من حالة رصد الحاضر المبطّن إلى مرحلة التعبير عن حالات القلق وخطر المجاعة وسلطة العصابات الإجرامية، وقد أخبرنا جيفري بأنه سيحدد اهتمامه داخل القصة في النهاية ليقدم تصويـراً بالرسم يبين كيف أنّ «مدينة لندن العظيمة» قد «وجدت نفسها في وضع أخرق شديد» (29).

فقصة «أثلجت» هي تدوين للأزمة الاجتماعية، وكذلك للصراع الاجتماعي والسياسي الذي حدث مسبقاً عن طريق هذه الأزمة. فالنقاد التاريخانيون، كانوا قد اهتموا بفحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في هذا النص، أو كما دعاها ريتشارد ويلسون Richard Wilson «تنصيص التاريخ».

وعلى الرغم من أن هناك دراسات بارزة في تناصية القرن التاسع عشر وفق منظور التاريخانية الجديدة، من مثل هذه الدراسات التي كتبها د.آ. ميللر D.A.Miller، وكاترين غولفر Catharine Gallagher، وهيلاري سكور Hillary Schor (وجميعهم من الولايات المتحدة)، فإنّه من النادر النسبي بالنسبة للتحليل التاريخاني أن يوظف كعنصر أساسي في تأويل النص الفيكتوري، ولاسيما في الدراسات الأدبية البريطانية، فالنقاد التاريخانيون كثيراً ما يختصون بأدب عصر النهضة، مركزين بشكل بارز على الدراما الشكسبيرية.

وقد اقترحت عدة أسباب حول هذه النقطة. وعلى الأقل فإن ثمة ناقدين كانا قد اقترحا بأن كتاب الناقد التاريخاني إي.أم.دبليوتيل يارد E.M.W. Till Yard «صورة العالم الإليزبيثي» كان ذا نفوذ مؤثر على النقاد التاريخانيين حيث دوّن حادثة مسبقة فيما يتعلق بفحص أدب عصر النهضة من منظور سياقها الثقافي الأشمل(3).

وكذلك فإنه من المرجحّ أن يكون ميشيل فوكو قد أجرى شيئاً ما ليفعله مع هذا التركيز على عصر النهضة، ولذلك فإن هذه الفترة حسب فوكو أوضحت بعض التحولات الحاسمة في البنية الاجتماعية نحو الرأسمالية الحديثة والسيطرة السياسية الحديثة أيضاً.

إنّها الطبيعة الصدامية والتحولية بالنسبة للمجتمع الإليزابيثي الذي فُتن به النقاد التاريخانيون، وبشكل أخص التطور بالنسبة للدولة الحديثة، أي الطليعة الأولية التي تمنح الشرعية للحكم الملكي، ولكن كذلك بوصفها تحوّلاً للفكرة الحديثة حول الفردية (الحكم الفردي) من حيث هي موضوع معرفي تام.

فالفكرة الحديثة حول الفردية بوصفها استقلالاً ذاتياً ، حراً، وتمثيلاً ذاتياً أضحت مستمرة وجديدة في عصور النهضة، وهكذا فإن النشوء لهذه الفكرة ينتج صراعاً إيديولوجياً في أدب عصر النهضة. وهذا ما يوفر، بعدها، أدوات جدّ مفيدة ومهمّة للناقد التاريخاني الذي يرغب بأن يحلل كيفية الكتابة، وكيفية تشكيل البيانات بشكل عام من خلال البنيات الاجتماعية والخطابات الأيديولوجية. فالعصر الفيكتوري الذي يمكن أن يقول فيه المحلل التاريخاني إنه في

الطليعة بصورة أكثر من تجارب المرء وثقافته كما في قصة «أثلجت» لريتشارد جيفري - يمكن أن يكون أدنى مرتبة في إطار مصطلحات مجتمع الدولة الحديثة، ولكنه يعطينا بشكل مؤكد صورة مشابهة لنزعات دلالية متعلقة بتطور الدولة وفكرة الاستقلالية.

ومنذ عام 1800 فقد أصبحت التجارة والصلات الاجتماعية أكثر أهمية بوصفها مصادر للثروة وتحقيق الامتيازات بصورة تفوق الملكية التقليدية للأرض، ولهذا السبب فإن الطبقة المتوسطة تطورت في قوتها، وكذلك بزغت السيطرة البرجوازية. وهذه الطبقة الاجتماعية الجديدة كانت في البداية هدفاً لسخرية الطبقة الأرستقراطية ولكنها أصبحت تأخذ دوراً خطيراً بوصفها قوة سياسية لنمو البرجوازية وقوتها الاقتصادية.

فالعهد الفيكتوري أصبح بعدئذٍ مجالاً للتنافس والصراع بين الطبقة الأرستقراطية المعروفة بملكيتها الأرض، والبرجوازية التجارية المتطورة. وقد صوّر ألفرد تينيسون Alfred TennYson المدّ الرئيس للقرن التاسع عشر البريطاني في قصيدته «في اليوبيل الفضي للملكة فيكتوريا» (1887):

خمسون عاماً من التجارة الحرّة الدائمة!

خمسون عاماً من العلم النيّر دائماً!

خمسون عاماً من الحكم الإمبراطوري الممتد أبداً! (52-4).

فرؤية تينيسون للعهد الفيكتوري هي واحدة فيما يخص التغير الاجتماعي والسياسي الضخم حيث تمضي الدولة من خلاله في توسيع نفوذها وإطلاق أحكامها.

وكاتب المذكرات في قصة جيفري القصيرة يصور اهتماماً يتعلق بترتيبها/ تنظيمها في نطاق هذه البنية الاجتماعية المتحولة: «لقد منحني البابا طقماً رائعاً من الفرو» (19)، ويروي لنا الكاتب عن المنزلة الاجتماعية الرفيعة من خلال بعض الأسماء التي حدّدها في القصة: «اللورد بيلبيرتون Bilberton يملك تأثيراً هائلاً من خلال علاقته مع الوزارة، والبابا يرغب في أن يكون سفيراً، وآلدرمان تريغ Alderman Thrigg يملك جبالاً من الذهب التي جمعها عن طريق بيع البازلاء الخضراء في مكان ما في المدينة، وأن الوضع الاجتماعي للبابا مرهق، بسبب الديون» (20).

وهنالك واحد فقط من هذه الشخصيات الثلاثة المتميزة الذين ذكروا سالفاً كان قد أنشأ ثروته عن طريق التجارة أمّا

الآخرون فهم أصحاب ألقاب (نبلاء) ومالكو أرض. فالمذكرات تؤيد وظيفة التعيين لكل من هذه الشخصيات في ضوء مصطلحات مواقعها نفسها داخل النظام الاجتماعي، فالقصة تقدم إذن بوصفها مكاناً للتفاعل بين هذه التنظيمات الاجتماعية.

وقد دلّل تريغ Thrigg على بداية نشوء البرجوازية كما يمكن أن يتم قبولها من قبل أصحاب الطبقة الأرستقراطية وفي إطار المصطلح الذي عنونه بـ «نائب الملك»، أو كما يمكن أن تقبل في مفهوم شراكة اللورد بيلبيرتون و«البابا» بيد أنها موضوع للسخرية في القصة، فكاتب المذكرات يهزأ بتجارته ويرجع إليه بوصفه «أضخم من موظف المبيعات» تماماً «مثل مشهد ما» (22). وخلافاً لـ فيليب أورلس Phillip Aurelles، فإنّ تريغ أحرز الثروة والمنزلة الاجتماعية التي يمكن أن تخوّل شركته ضمن ثقافة الطبقة الأرستقراطية، ولكن أيديولوجية الطبقة الأرستقراطية في الميراث والنظام الطبقي تمنع تريغ من تحقيق المصداقية الكاملة.

ومحاولة تريغ بشأن المصداقية يمكن أن تلحظ في افتراضه لنفسه بأنه «مدّعي» بالنسبة لكاتبة اليوميات، لذا فإن محاولته في السخاء لكي يفتدي نفسه مقابل محاباتها

(الكاتبة) هي محاولة لاستخدام ثروته التجارية لينال اعترافاً في ثقافة الطبقة الأرستقراطية والنظام الاجتماعي. ولكن ثروته ليست في حدّ ذاتها المفتاح الرئيس للمصداقية، كما إنّ مصدر هذه الثروة التي سخر منها في خطاب الطبقة الأرستقراطية: «(عضو – المجلس (التشريعي السكسوني) تريغ) هو صفة لبائع الخضار العملاق، إني أعتقد بأنه – وضيعٌ جداً» (23).

على أية حال فإن تريغ ليس وحده المدعي، ويبدو أن كاتبة المذكرات يمكن أن تكون مركزاً في البنية الاجتماعية مثلما نظمت في القصة. وهذا لا يدخل ضمن الشعور الأناني بالنسبة للحضور المركزي، ولكنه يبدو عوضاً عن دورها الذي كان مصنّفاً ومحدّداً لدور هؤلاء ممن كانوا حولها:

فتاة فقيرة تبدو مجرد لعبة شطكوك أو كرة تينس في يد جميع هؤلاء النبلاء الذين يتقاذفونها فيما بينهم. وإنه لمن المضحك عندما أفكر بها أن أرى السيد تريغ السمين يقفز ليفتح الباب لي، وأرى اللورد بيلبيرتون يلوي وجهه بابتسامة تدل على الاستحسان (على الرغم من أنه يكره السيد آلدمرمان) والسيد ليوت. كما أنّ السيد أورليس يظهر عابساً تجاههما، محاولاً بجد أن يلعب لعبة الشطرنج – التي لا يفهمها – مع البابا. نعم، أنا أفترض بأنني رجلٌ وسيم (20).

وكما بدا في مشهد الكلام الاجتماعي، فإنّ القصة ترسم الصراع بين الإيديولوجيات المتنافسة،إذ إنّ تنافسها يمكن أن يقرأ من خلال الحادثة السابقة.

وتريغ بوصفه وافداً جديداً ومتحمساً نحو الثروة والامتياز، فإنّه يناضل لكي يظفر بالدخول إلى خطاب الطبقة الأرستقراطية، يجب «القفز عالياً وفتح الأبواب».

وبيلبيرتون هو الآخر وبشكل أكثر ملاءمة، أسس المكانة التي يملكها لكي يعبّر عن مدى استحسانه، فمكانته ليست في الحقيقة طموحاً متصاعداً، ولكنها تنازل، وحقد دون وعي، وشعور بالرضا.

أمّا السيّد أورليس فإنه الأدنى مرتبة بين جميع أفراد هذه المجموعة، فالحارس بلا حظّ، فهو يبدو مكافحاً بصعوبة بالغة في كلّ محاولاته بأن يكون مساوياً للبابا، ولذلك فإنه يمتلك الأكثر لكي يثبت بناء على ذلك بأنه أعظم رجلٍ عدواني «التقطيب في وجوههم على حدّ سواء» (20).

وفي نهاية هذه الفقرة وتحديداً في السطر الآتي يمكن أن نرى أدوار كلٍّ من كاتب المذكرات والبابا: «نعم» أنا أعتقد أنني رجل بارع. وأظن البابا يريد أن يلعب الشطرنج معي تماماً كالملكة (20).

فالمذكرات هي تحديد للتفاعل المتعلق بالعناصر الأخرى للبنية الاجتماعية، وهي بناء على ذلك تعد مرتكزاً للقوة في إحساس الآخرين الذين يدرسونها لتصبح موضوعاً يعبر عن توقهم. وكما في «ملكة» البابا التي تبدو خادمة لقوته بصفته «ربّ البيت»، أو كما يبدو البيت مجتمعاً داخل القصة، فإن البابا بعدها يمثل القوة الرئيسة في حكم الطبقة.

وكاتبة المذكرات، بوصفها خادمة لمصالح قوة البابا، تضخم نفسها من أجل إيجاد عامل للتحول، للحلف، والسقوط المفاجئ.

إنها هي التي يمكن أن تسهل دخول الشخص الذي يمكن أن يندمج في إطار سلطة الطبقة الأرستقراطية. ولأنّ موضوع المذكرات يدور حول ثلاثة رجال، فإنها (المذكرات) رمز مرتبي للطبقة الأرستقراطية. إنّها منجزٌ مكسوّ بالفرو. كما أنها تملك دلائل قبولها ضمن الحكم الأيديولوجي ولكنها كما في عامل «سلطة البابا» تبدو أيضا حارسة لرسوخ السلطة وهيمنتها.

فأزمة التمزيق التي تهدد البنية الاجتماعية في القصة توظف فقط لتستفزّ المدعين الثلاثة ضمن الدعوى التي ستكون

عنصراً أساسياً فيما يتعلق بإصدار حكم من قبل السلطة الأيديولوجية.

ويدّون البابا مشهد الأزمة الحقيقية، والتي يبدو الثلج من خلالها مجرد قناع:

«قال البابا بأسلوبه الساخر البذيء: أنا أستطعت أن أملك التي أحببتها، إنّها تصنع له أي خلاف. وقح! كما لو أنها لم تفعل أي خلاف بالنسبة لي.

لقد قال بأن الاسم القديم لـ أودلي كان في خطر الخزي – الإفلاس، أو في شيء من هذا القبيل، وكذلك يجب أن يحوز على توظيف جيد في الحكومة، أو أنّ رهنه يجب أن يسدّد. فمحبوبته إيدي – حبيبتي بالطبع – لن تسمح لأسرتنا بأن تتداعى للسقوط، وذلك لا يتمثل في أنه كيف صاغها (أقحمها) ولكنني لا أستطيع أن أتذكر العبارات الجميلة» (21).

وبشكل أكثر وضوحاً فإنّ تهديد الطبقة البرجوازية يكسب السيطرة، كما أنّ عائلة الطبقة الأرستقراطية تقع في خطر العار، غارقة في الحظ خلف هؤلاء في العقد التجاري. فالبابا يرى مستقبل هذه العائلة بوصفه اعتماداً على احتمالين: تقوية سلطته من خلال وضع أكثر مركزية

(الحكومة)، وبذلك يدعم السلطة السياسية للطبقة الأرستقراطية، وفي وقت واحد يعزز اندماج السلطة من خلال زواج ابنته من شخص يمكن أن يجلب سلطة قوية. والاحتمال الثاني هو القصة الأساسية لبحث إيدي من أجل أن يصبح مدّعياً. والاختيار بالنسبة للبابا هو أيضاً تجسيدُ لنشوء الثروة التجارية عند الطبقة البرجوازية في حساب السيد تريغ، أو كما في المنطلق الأرستقراطي لسلطة الحكومة في حساب اللورد بيلبيرتون. والمستثنى في هذه المرحلة، بالطبع، هو فيليب أورليس الذي هو مجرّد «جندي مفلس». وهناك ثلاثة أصناف مختلفة للتدمير (التهدم) تظهر في القصة والتي تهدد المرتبة الاجتماعية للعائلة. أولاً، هناك رفض إيدي لخيار والدها فيما يتعلق بالشركاء، وفيما يتعلق بتحقيق رغبتها بدلاً من حظر السيد أورليس. ذلك أنّها ترغب بأن ينذر أورليس بالدمار في المعنى الذي يبدو فيه أورليس عضواً غير مقبول في السلطة أو الطبقة المسيطرة. ثانياً هناك التهديد للنظام الذكوري المهيمن الذي تظهر فيه صورة الاستسلام والخضوع الأنثوي كما يتمناه أورليس.

إنها علاوة على ذلك تبدأ في مذكراتها لكي تنظم مستقبل علاقاتهن، والذي يعبّر عن أمنياتهن وميولهن الخاصة.

وهذا مضاد، بطبيعة الحال، لأيديولوجية الطبقة الذكورية حول الإحساس الذي لا يفترض أن تعبّر فيه المرأة عن رغبتها بدلاً من أن تقبل وتخضع لإرادة الرجل.

ثالثاً، فإنّ هناك تهديداً للطبقات العاملة، وللجماهير المتجولة الذين يهددون لكي يغيروا على المجلس التشريعي ولكي يسقطوا حكم الطبقة القائمة. وإنه لمن المهم أن ندرك بالنسبة للتاريخانية أنّ الثلج ليس السبب الرئيس للأزمة في القصة. فالخوف الحقيقي المعبّر عنه في المذكرات هو بسبب الفقر والخشية من السقوط في حكم الجماهير. غير أنّ هذه المخاوف تثير القلق عادة في المكان مع خوف البابا من الإفلاس المالي الذي يمكن أن يجعل منزلته مرهقة بالديون. فالأزمة الفعلية في هذه المذكرات تتمثل في اقتراب الدمار الاقتصادي للسلطة التقليدية الحاكمة، كما أن الثلج بشكل موضوعي هو تقنّع أو تغييم لهذه الأزمة. فالثلج، وبعيداً من وجود الأزمة، يحدث في الحقيقة الحل للمشاكل التابعة للسلطة الحاكمة. وبهذه الطريقة تؤدي مذكرات إيدي الدور نفسه كما بدا في رؤية غرينبلات للأمير هيل في عهد هنري الرابع، بوصفه ممثلاً للتحريض داخل المجتمع. فالمذكرات تخترع الفكرة التي من خلالها تبدو الكارثة المألوفة مهدّدة للنظام

الاجتماعي، بينما هي في الحقيقة أزمة داخلية للنظام المهيمن والتي تهدّد من أجل مغادرة هذا النظام اللاّمحصّن. وهذه هي الميزة المركزية للقراءات التاريخانية، حيث تحرض السلطة على التدمير الخاص من أجل احتواء الدمار وبغية حماية سلطتها.

الملازم أول أورليس، «الجندي المفلس»، يبرهن ذلك بالطبع ليقدم حلاً لهذه المشكلة. فتهديد الحكم الجماهيري يمكن أن يحتوى من خلال إبرازه السلطة:

ثلاثة أو أربعة غير مهذبين اكتشفونا خارجاً... كان فيليب يحوز مسدساً لحسن الحظ (كم يكون ممتعاً أن تملك جندياً من قبل شخص!) وقد أطلق النار حتى هربوا بعيداً. ولكن في هذا الصباح وفي حوالي الساعة الثالثة جاءت الجرذان وركضت فوق أسرّتنا، ثم اندفعنا لنرتدي الفضال (الملابس الليلية) فاعتقدت بأننا سنقضم إرباً إرباً، ولكن بتفكير عميق تنبأ فيل بهذا الهجوم بعض الوقت، ففتح علبة ضخمة من الفلفل وقذفها بقوة فوقها. وهذا الصنيع حجزها داخل غار، بيد أننا سمعنا أصواتها في جميع أنحاء المكان... (28).

فالخاص في الفكر التاريخاني ليس متأصلاً أو منجزاً، ولكنّه ينتج بوصفه تأثيراً للنظام الاجتماعي. وبناءً على ذلك

فإن البطولة لا تنوجد من حيث هي علامة للشجاعة الشخصية المتأصلة ولكن بوصفها تاثيراً ينتج عن طريق تصرف القوى الاجتماعية حول مفهوم الخاص. «فالبطل» بعدها يُلفّق عبر طلب الحكم لكي يؤسس صورة مثالية أو اسطوانة (صفيحة طباعية)،وهذه الصورة أو الاسطوانة ترتب تماماً على مدى الخطوط حيث يتطلبها النظام الحاكم فيما يتعلق بديمومة الذاتية في هذا الوقت. وفي هذه الحالة فإنّ «فالبطل» بالنسبة لفيليب أورليس تكمن في أن يمثّل اندماج النيء (قليل التجربة: التوضيح من صنعي)، والقوة القمعية في التعامل مع إزعاج الطبقة الأرستقراطية من أجل أن يرسّخ أو يصون تلك الطبقة ونظامها الاجتماعي المسيطر.

وفي إطار إنكاره «الرجال البدائيين»، ومحاولتهم الفوز بالمدخل إلى المجلس التشريعي، فإنه أيضاً يعيد التأكيد على حكم النخبة وقوة الطبقة الحاكمة. فالأزمة التي أنتجتها المذكرات، في قصة الثلج، حول التمزق الاجتماعي، كانت قد عجلت نهاية الأزمة الفعلية للطبقة الأرستقراطية وفقدان تهديدها للسلطة بإيجاد تحالف/ مصاهرة في القوة والسلطة، كما أنّ أورليس الذي فنّد المجلس التشريعي هو نفسه الذي فنّد القيم والنظام في ذلك المجلس.

لقد استمر الدمار بسبب ذلك. فالمذكرات التي تثير التهدم – الرغبة بالنسبة لـ أورليس، وفكرة الرغبة الأنثوية، وتهديد الجماهير– هي أيضاً المذكرات التي تتضمن الدمار. فتهديد الجماهير يثمر في دفاع أورليس عن النظام الاجتماعي ومؤسسته داخل الطبقة الأرستقراطية. وهذا يعني تباعاً أنّ أورليس يمثل تهديداً طويلاً. فالطبقة الأرستقراطية تصون قوتهم ولكنها غيّرت أساس قوتهم من تلك الملكية إلى السلطة القمعية والسياسية.

وأورليس، الذي كان مجرّد جندي مفلس قبل الأرستقراطية وقبل الأزمة، هو الآن «أعظم من الذهب» (28, 29). لقد حافظ على مطلبهم ولذلك فإن أمنية إيدي بالنسبة له يمكن أن تكون مقبولة/ مستجابة الآن.

وفيما يتعلق بحقيقة أمنيات إيدي بشكل كامل، فإن المذكرات سرعان ما تستعيد معايير النظام الذكوري والرغبة الأنثوية التي تقدم إلى إيدي «ليست شيئاً» وإلى رغبة أورليس «ربّما أوافق بيسر... أقصد حسم المسألة وأن أكون فتاة جيدة، وأجعل فيل زوجة من الدرجة الأولى!» (29). ثمّ إنّ أشواقها أبرقت فيما بعد في كل مكان وأنها لم تبق طويلاً اللاعب المفتاح في الدراما في إطار علاقاتهم.

وهذه وظيفة إيديولوجية مهمة في نهاية القصة: من أجل لمعان أي مظهر للثقافات المهيمنة ولتجديد سلطتها وصونها: «يقول البابا: يجب على الناس أن يظنوا أن هذه العاصفة استثنائية جداً، ولكن ليس هنالك أي شيء يستدعي حالة الاضطرابات التي يظهرها الجيولوجيون لتأخذ مكانها يوماً» (28).

فالسلطة تحتاج لأن تخفي/ تحجب كيف أنها تؤثرّ، ولكنها بشكل زائف تحتاج في الأوقات المحددة لأن تصنع وجودها المرئي. يقول غرينيلات في «الرصاصات المرئية»: «السلطة الإليزابيثية... تعتمد على رؤيتها الثرية/ المميزة. وكما يظهر في المسرح، فإنّ المشاهدين يجب أن يعشقوا باحترام من خلال هذا الحضور المرئي بينما يحتفظ في الوقت نفسه بالبعد المهذب منها. «نحن أمراء»، لقد أذاعت إليزابيث تفويضاً للوردات والعموم عام 1586، هل هاجموا المنصّات على مشهد ورؤية العالم كلّه»، (Greenblatt, Wilson and Dutton, 1992,108).

فالسياق الفيكتوري في قصة جيفري يختلف فقط في تلك الأزمة التي تحتاج الآن لأن تكون مرئية كالسلطة. فالأزمة التي تنتاب قصة جيفري «أثلجت» هي علامة للخطر الوشيك

بانهيار المجتمع ودخوله مرحلة الهمجية/ البربرية، ومثلما تتقاسم قلقها مع النصوص الأخرى للعهد الفيكتوري المتأخّر، ولاسيما في قصة H.G.wells زمن الآلة، وقصة جيفري ملكة خلف لندن. بيد أن الذي يصنع الخطر المرئي الوشيك بالارتداد إلى البربرية هو الحيلة التي من خلالها تؤيد السلطة قيمة «الحضارة».

فأفكار فوكو اللاحقة حول كيفية بناء الذات يمكن تحديدها من خلال ضدّها الذي هو أجنبي أو ما يسمى بـ «الآخر»، كما أن سلامة العقل تحدّد عبر العمل المؤسساتي ومن خلال تعريف الحماقة، مثلما أن الحرية تؤسس عن طريق عملية السجن، فالتاريخانية تفترض وجود تلك السلطة التي تضمن قيمة نظامها من خلال إقرار يلقي نظرة خاطفة على الفوضى. ويعتقد كيلفن إيفرست Kelvin Everest أنّ التاريخانية الجديدة تبصّر كيف أن النظام المهيمن الذي يوظف القضايا الثنائية هو واحد من أعظم الإسهامات الأساسية في النظرية الأدبية والنقدية:

هذا الميل إلى تبني مظهر العداء هو بالضبط الخطر الذي نجحت التاريخانية من خلاله في جعلنا حذرين كثيراً، مع الاحترام لمناوشتنا العامة مع نصوص الرومانسية. فالنصوص

الرومانسية تعمد إلى إجبارنا على القراءة كما يفعل الرومانسيون. وكثيراً ما تعكس بنياتهم الباطنية صورة العلاقات الظاهرية/ السطحية بين النص والقارئ:

فـ كالب وفولكلاند في رواية يظفر المعبود ويليامز كالب، أو فرانك ستين ووحشه المفترس في رواية شيلي ماري، يعطينا شواهد على النماذج العليا في بعض البنى، وفي نمذجتهم للعلاقات التضادية وضعت بشكل مزعوم صورة المصطلحات وغذت بعضها بعضاً. (Everest, 1991,5).

وفي داخل قصة جيفري ذاتها ثمة سلسلة تضادات تؤسس بدقّة فيما يتعلق بغرض تعزيز الأيديولوجيا الحاكمة. فالبطل الذاتي يقابل الفوضوية عند الطبقات العاملة. ورواية جيفري في نهاية القصة تقدم الحقيقة الموضوعية للذكورة في علاقتها بمبالغة السيدة، والعقلانية الذكرية الخاصة به في علاقتها برعبها (السيدة: من صنعي). فالنظام يمثّل من خلال الفرو والإشارة السارّة للمركبة الهنسومية (مركبة تتكون من عجلين يقودها حصان: التوضيح من صنعي) التي وضعت لفوضى الاعتراض والمكاسب اللامشروعة. ونظام الثقافة المهيمنة وقيمها صنعت بدقة الهيمنة والمنظورمن خلال التقديم النصي لـ «الآخر»، حيث وضع الديالكتيكي/ الجدلي

الهوامش. فالمسيطر والهوامش، بالطبع، هم التضادات نفسها التي أسست في خطاب الكولونيالية Colonialism. وثمة واحد من أبرز النقاد الفوكلانيين (نسبة إلى فوكو: من صنعي)، وهو إدوارد سعيد، يمكن أن يكون تاريخانياً في تحليله للكيفية التي يصبح فيها النصّ مكاناً للأضداد الجدلية عند الأوروبيين والمشرقيين. وكتاب سعيد المحتفى به كثيراً الاستشراق Orientalism، يدعي أنّ الاستعمار حدث بفعل بعض الوسطاء كالأكاديميين في فروع المعرفة والأدب بتوظيف فكرة «الشرق» أو «أفريقيا المظلمة» بوصفها مواقع للخصائص السالبة والمتماثلة من أجل تقوية/ تعزيز الإيجابي والجذاب في فكرة «أوروبا» (سعيد، 1978). وفي إطار هذا البناء للثقافات الموضوعة جدلياً، فإن «أوروبا» دائماً توجد لأن تكون عقلانية، مستنيرة ليبرالية، ومطيعة، وهذا ما يكون في تضاد مباشر، ويعرّف بشكل ضدي بالنسبة لـ «الشر ق» اللاعقلاني، اللامؤهل، العاجز/ البدائي/ المتوحش، واللاموثوق بجدارته.

و«الشرق» في الأدب الأوروبي كان هو «الآخر» المتخيّل الذي يساعد في تعزيز سلطة الأيديولوجيا الحاكمة كما أنّ الثقافة في أوروبا هي أيضاً كما في هذه الأجزاء من العالم تدّعي بأن أوروبا كانت مستعمرة. ويعالج لويس مونتروس

مسائل مشابهة عندما يكتب كيف أن كتابات الرحلة في القرن السادس عشر أعادت خلق القصص للثقافة الأمازونية المحكومة من قبل النساء، بينما النساء أصبحن «متدربات تدريباً جيداً» norished and trayned، في الجيوش، وحيث ورثت الفتيات السلطة العسكرية والسياسية، والتي تقاد من قبل ملكة - فاتنة «تغذي جسد أولاد الصغار»:

هذه الفنتازيا الثقافية تشبه الأسطورة الأمازونية، فالعرافة، والوحشية إلى الثقافة المضادة التي تقلب تماماً المعايير الأوروبية للسلطة السياسية، الشذوذ، ممارسات الزواج، والميراث. والموقف تجاه الأمازونات الذي عبّر عنه في بعض نصوص عصر النهضة هو خليط من الافتتان والرعب. فالميثولوجيا الأمازونية تبدو رمزية لكي تجسّد أو تكبح القلق الجمعي حول سلطة الأنوثة لا لتسطير وحسب أو ترفض الذكوري/ الفحولي، ولكن لكي تبعثه ومن ثمّ تدمّره. إنّه تسليم/ اعتراف مفارقي عن طريق الثقافة المركزية الذكورية للدرجة التي يصبح فيها الرجال يعتمدون في الحقيقة على النساء: على الأمهات والممرضات، فيما يتعلق بمولدهن وتربيتهن؛ وعلى ربّات البيوت والزوجات، وفيما يتعلق بشرعية رجوليتهم. (مونتروس، in wilson and Dutton, 1992,115-16).

ويركز مقال مونتروس على كيف أن الثقافة الإليزابثية تستخدم التضادات المولدة والآخرية نحو الوضوح شريطة أن تعيد تعزيز معايير الهيمنة، للسلطة الإليزابثية. والبعد المهم في ذلك أنه يضيف إلى المقال ليقول إن البنية الجدلية لا تظهر تماماً ضمن نصّ واحد فحسب، ولكنها تنتشر عبر المدى الكلي للنصوص، وتقص بعضها بعضاً جدلياً.

ويصف مونتروس الغياب المحزن لهذه المعتقدات فيما يتعلق بالانفصال من أو التدمير الراديكالي لثقافة االهيمنة عندما يقول إن النصّ «النصّ يخلق الثقافة من حيث أن تخلق، ويشكل الفنتازيات من حيث أن تتشكل، ويولّد تلك من حيث أن تولّد» (Montrose, in Wilsom and Dutton, 1992,130).

بعد ذلك فالنصوص تؤثر في صيغة التمثيل، والتمثيلات تحدّد في الوعي الاجتماعي من خلال النصوص، حيث تصون المنظومة الفاسدة أخلاقياً للتشكيل والتصديق سلطة الثقافة المهيمنة واستقرارها. وبالنسبة للتاريخاني، بعبارة أخرى، فإن النصّ يعدّ مستودعاً للفنتازيات ويخشى السلطة الحاكمة للمجتمع. وهذا لا يعني فقط أنّ الطبقة الأرستقراطية كما بنيت في قصة جيفري أومن قبله، لأنه، كما أكّد فوكو، السلطة في كل مكان.

وهذا هو الفرق الحاسم بين التحليل الأدبي الماركسي والتاريخانية الجديدة، ولذلك فالماركسية – أو الترجمة المؤكدة ضمن النقد الأدبي– تعاين علاقات الطبقة بوصفها بؤرة للتنافس السياسي، والقاعدة الاقتصادية للمجتمع بوصفها أكثر أهمية من العوامل الأيديولوجية[5]، بينما في التاريخانية الجديدة إنها الأيديولوجيا، من بين المظاهر اللامحددة والعبارات المجازية، التي تبدو أكثر أهمية. فالطبقات يمكن أن تتحول، كما في قصة جيفري، دامجة العناصر الأخرى.

وفي رأي ماركس فإنّ مستقبل الثورة البروليتارية يقع في تكديس الطبقة الأرستقراطية للثروة المفرطة والملكية، والجشع الاقتصادي الذي سيكشف هيمنتهم بوصفها شيئاً لا يطاق. فالبروليتاريون سوف يتوحدون فيما بعد ويؤكدون جماعياً رغبتهم بالسلطة.

والتاريخانية الجديدة تنتمي بشكل أكثر وضوحاً إلى الطبقة الوسطى–دافعة/مجبرة عالم الثمانينات الأمريكي في إصرارها على أن السلطة ستظل في أيدي هؤلاء الذين يسيطرون على التمثيل النيابي. فليس هنالك ثورة ممكنة حيث تستطيع السلطة أن تلفق الأزمة، الحروب والثورة تجاه غاياتها الخاصة.

فتمثيل صدام حسين أو الكولونيل القذافي بوصفه تهديداً وخطراً هو أكثر أهمية بالنسبة للتاريخاني من أي تهديد تاريخي فعلي يمكن أن يوجد، وإنه التمثيل لهذا التهديد الذي يوظف لكي يؤيّد السلطة السياسية والثقافية الأمريكية.

وبشكل مماثل فإن الوجود الحقيقي لشغب أو لانهيار البنية التحتية الاجتماعية في العهد الفكتوري البريطاني هو أقلّ أهمية بالنسبة للسلطة المهيمنة من التصوير النصّي لبعض الأحداث أو الممكنات.

وقصة جيفري، «أثلجت»، تشبه مداخل/ أبواب يوميات السيدة كفنديش، فهي موقع للصراع من أجل السلطة ولتقوية/ تعزيز البنى الأيديولوجية لـ «الحالة السوية».

ونملك، بعدها، نصيّة التاريخ فحسب، التاريخ كسلسلة من الروايات. فالواقع، أو الحقيقة، لا يمكن أن يوجد خارج النص، خارج البنى التي هي دائماً، سواء أكانت صريحة أو ضمنية، نصيّة.

وفي نهاية الثمانينات بدا واضحاً من أصناف المقالات والكتب الظاهرة حول دراما عصر النهضة أنّ التطبيقات النقدية المعروفة كالتاريخانية الجديدة أضحت هي السائدة

الغالبة، ولكنه لم يكن واضحاً فيما إذا كانت هذه قد أسست حركة أدبية أو فيما إذا كان هناك شيء ما كالممارسات النقدية المتفق عليها بالنسبة للناقد التاريخاني. فالدعوات بدأت بالظهور بالنسبة لـ «التاريخانية الجديدة» لكي تبيّن وتحمي افتراضاتهم وتطبيقاتهم الذاتية. وتكتب كارولين بورتر Carolyn Porter، في مقال عنوانه «هل نكون تاريخيين الآن؟»،: «فكلنا نحن المعنيين برعاية رؤية إضافية مؤرخنة بكل ما في المعنى من كلمة للأدب... نستأهل سلسلات أكثر للنقاش من هذه في مطلع التاريخانية حول الطرائق النقدية، والادعاءات التنظيرية، والتضمينات السياسية لأعمالهم» (Porter, 1988, 751). وقد ذهبت بورتر بعدها تسأل فيما إذا كان نموذج الممارسة النقدية واضحاً في «الرصاصات الخفية» لـ غرينبلات، والتي برهنت سالفاً، كانت حقاً العمل لـ «التاريخانية الجديدة» أو فيما إذا كانت العمل لـ «شعرية الثقافة»، وتوظف عبارة غرينبلات في كتابه عصر النهضة صياغة – الذات لتعلن النقد الذي يقرّ أن الثقافة هي نظام صياغة الذات من الإشارات (غرينبلات، 1980). ونقطتها هنا هي أنّ التحليل المجترح من قبل النقاد التاريخانيين مثل غرينبلات، مونتروس، غولدبيرغ يخفقون في ربط شواهد السلطة الحاوية للدمار في النصوص بأي شيء يكون تاريخياً

مطلقاً بصورة دقيقة. ففي «الرصاصات الخفية» يتصادم المستعمر مع الثقافة الألغونية Algonkian، قصة المهرطق الإيطالي، والديناميات السياسية في رواية شكسبير هنري الرابع، جميعها تؤكد بشكل مفترض/ متصور نموذج الاحتواء الذي يقول غرينبلات إنه، من جهة تعبير أساسي لسلطة عصر «النهضة» ولكنه من جهة أخرى، هو «الشرط المهمّ للسلطة» (غرينبلات، 57 ,1981).

وتثبت بورتر أنّ نقص الدقة التاريخية، والطريقة المشابهة التي فيها ينوجد النص لكي «يعزز» نشاطات الآخر، ويصور أي ادعاء لـ «التاريخانية الجديدة» ضعفاً نادراً، وعوضاً عن ذلك فقد اجترح غرينبلات شعرية السلطة الثقافية. فالتاريخ ذلك الذي يقول إن أرخنة النصوص أو الظواهر، هو بدقة الذي يوجد مراوغاً. بينما درست التاريخانية القديمة التاريخ كسلسلة من الفترات الزمنية التي أظهرت للعيان المسيرة العظيمة للتقدم والتطور، فـ «التاريخانية الجديدة»، تقول بورتر، «تتصور الطيف التاريخي كخصلة لا نهائية من القماش المطرّز على شكل نموذج إجمالي معقد بوساطة قوة الخيط والإبرة».

فأنت تحتاج فقط لشد الخيط في مكان واحد لتجده

مترابطاً مع الآخر، (بورتر، 765 ,1988). وسواء تأثروا بمقال بورتر أم لا، فإن النقاد التاريخانيين في هذا الوقت بدأوا يوضحون افتراضاتهم وليعتبروا أنفسهم كممارسين لـ«الشعريات الثقافية» أكثر من «التاريخانية الجديدة»:

ستيفن غرينبلات، الذي يعد أشهر شخصية متطابقة بإحكام مع العبارة «التاريخانية الجديدة» في الدراسات الأدبية لعصر النهضة، هو نفسه الآن الذي هجرها إلى مصطلحه المستحسن «الشعريات الثقافية»... وفي النتيجة فإن هذا المشروع يعيد تألق محاور التداخل النصي، مستبدلاً التعاقب التاريخي النصي لتاريخ الأدبية المستقل بالنصّ التزامني للنظام الثقافي. (Montrose, in Veeser 1989,17).

فكل من التاريخانية الجديدة أو الشعريات الثقافية توضعان في التحليل الذي يقرأ المصطلحات مثل «النص» و«السياق»، «الأدب» و«التاريخ»، بوصفه ضداً كلياً مميزاً (مثال الثنائيات الضدية يحدد سابقاً في عدد كبير من المقالات في هذه المجموعة)، وكلاهما تعارضان «التواريخ التي تكون مجردة من نسبها Matrices الاجتماعي»، (مونتروس، 1989, 17) فالاختلاف، الذي هو ضئيل، بين تطبيق التاريخانية الجديدة وتطبيق الشعريات الثقافية، هو أنّ الشعريات الثقافية

هـي أكثـر صـلابـة حيـث تكون الـثـقـافة نـظامـاً سـحـرياً مـن الإشـارات، كـامـلـة/ تـامـة فـي ذاتهـا، وأن أي مـعـتـقـد لـلـواقـع أو الـتـاريـخ كـان أثـراً لـهـذا الـنـظـام الإشـاري ويحدد كليّة بوسـاطة الـتـمـثـيـلات، الـتـصـويـرات. ويؤخذ غرينبلات كنموذج لحجته حيث ردّ كاليبان على روسبيرو:

لقد علمتني لغة؛ ولم ينفع كسبي

هل، أنا أعلم كيف أن ألعن. فالطاعون الأحمر يخلصك

لأجل تعليمي لغتك! (I. ii,363-5)

إنّـهـا الـلـغـة الـتـي تـعـرّف كـالـيـبـان كـ «ممسـوخ»، فـاسـق، تـفـوح مـنـه رائـحـة الـشـر، تـافـه، خـائـن، سـاذج، مـتـمـرد، عـنـيـف، شـيـطـانـي (غـريـنـبـلات، 25-6 ,1990)، الـلـغـة الـتـي تـسـتـعـمـره وتمـوضـعـه لحـكـم بـورسـبـيـرو، ولـيـس الـفـعـل المـادي أو الـتـاريـخـي للمستعمر. فالتصـويرات (سـواء دعيت أدبية، ثقافية أو نصـية) هـي وسـاطـات لـلـسـلـطـة، كـمـا أنهـا، أيـضـاً، توظف لإنـتـاج الـدمـار فقط من أجل احتواء ذلك الدمار.

وغـالـبـاً مـا تـعـرّف بـشـكـل خـاطـئ كـمـا فـي الاشـتـقـاق الـبـريـطـانـي لـلـتـاريـخـانـيـة الجـديـدة، حيث تشـرع المـادّيـة الـثقـافـيـة بدراسة كيف أنّ السيطرة الخلاف في الرأي يؤلفان معاً مادّياً وثقافياً.

واشتقاقاً من عمل النقاد من مثل رايموند ويليامز Raymond Williams، ريتشارد هوقرت Richard Hoggart، وإي. ب. ثومبسون E.P.Thompson، وأيضاً، فوكو Focault، ولويس آلتوسير Louis althusser، فإن القراءة المادية الثقافية تركز على كيف أن النصّ يكون مكاناً للصراعات التي لا تنتهي بالضرورة مع اندماج المدمّر ضمن الأيديولوجية المهيمنة. فالقراءة المادية الثقافية لقصة جيفري «أثلجت»، سوف تركز ليس فقط على كيفية إنتاج النص للأزمة وكذلك كما في استحضار الحالة، ولكنها تركز أيضاً على كيف أن النص نفسه كان قد رُكب داخل القوى المادية حول إنتاجه في وقت الكتابة، وإنتاجه في الوقت الآني بالنسبة للأزمة والقارئ.

فالمركزي بالنسبة للجزء الختامي من اهتمامها هو، إذن، فكرة الأدب والأدب القانوني الذي يكون سائداً في أي وقت. فشكسبير لديه اهتمام هائل بالنقاد من مثل آلان سنفيلد Alan Sinfield، وجوناثان دوليمور Jonathan Dollimore، وكاترين بيلسي Cathrine Belsey ليس إلى حدّ أنهم اهتموا بالعصر الإليزبيثي ولكن بسبب المنزلة القانونية التقليدية لشكسبير في أفكار الأدب الإنجليزي وثقافته. ويفتتح سنفيلد، مثلاً، دراسته الهائلة، السطور المعيبة Fault Lines، بقوله إنّ هدفه هو «لكي يفحص غرض/ ميل يوليوس قيصر ويضيف السلطة

الشكسبيرية إلى الخطابات الرجعيّة» (sinfield, 1992, 21) والسبب في هذا أنّ الماديات الثقافية تؤمن أنّ ' السلطة ' تؤثر إلى حدّ بعيد من خلال المؤسسات الأساسية مثل المدارس، والمسارح والجامعات وكما في «النصوص»، وكيف أن هذه النصوص تبدو مفاوضة ومتصلة عبر هذه النماذج للمؤسسة والتي هي مهمة، على الأقل قدر ما تريد هذه النصوص التي يمكن أن تصنع لكي تعني الشكل التأويلي.

وقصة جيفري، كنص مجهول نسبياً، ستكون قليلة الاهتمام بالنسبة للمادية الثقافية كونها قصة لا تخصص أية أيديولوجية خاصة أو وظيفة ثقافية ضمن البنية الاجتماعية، بخلاف شكسبير أو وردزورث أو تينيسون بينما الكاتب أو النصّ يُصنع، يخلق لكي يدعم اهتمامات الثقافة المسيطرة أيضاً من خلال مؤسساتها الذاتية أو بفعل إنتاج القراءات المهيمنة. (على سبيل المثال تقرأ مسرحيات شكسبير كتأملات في المزايا الكونية للطبع الإنساني)، ويفترض سنفيلد أنها وظيفة النقاد المختلفين لدفع هذا الاندماج للأدب ضمن الأيديولوجية المسيطرة ويقترح عدداً من الاستراتيجيات التي يمكن أن يتبناها الناقد المختلف dissident Critic لهذا الغرض:

1. الرفض : Rejection رفض بسيط للنص المهذب فيما يتعلق

بتضميناته الرجعية التي يمكن أن تكون محفزة، إنها تستطيع أن ترجّح بشكل سويّ الانتحالات غير المفنّدة...

2. التفسير : Interpretation فالتفسير يملك المعاني المهيمنة عن طريق النقد الذي يوجّه بشكل عام النصوص الخرقاء: التي «تحلل» كذلك لتنتج المعاني المقبولة... هذه القراءة المحرفة هي، بالطبع، متاحة للناقد الاجتماعي.

3. الانحراف نحو الشكل (لانية) Deflect into form (alism) فالواحد يمكن أن يتجنب تماما مسألة رواية العلاقات الإنسانية المقدّمة عن طريق النص ومن خلال تحويل الاهتمام من حقيقتها المفترضة إلى ميكانيزم تركيبها البنائي...

4. الانحراف نحو التاريخ: Deflect into Histor فالتاريخ ينتج مسلكاً جيداً بعيداً عن ارتباك النصّ... والنص الأدبي يمكن أن يفهم ليس بوصفه صيغة ذات امتياز في التأمل، وليس بوصفها بناءً شكلياً مميزاً. إنّها بشكل أولي، مشروع مستنبط/ مبتكر ضمن النزوع المؤكد للتطبيقات (المؤسسات وأشكال الكتابة كمؤثّر آني)، وفي إنتاج ترجمة للحقيقة التي تذاع كهدف وكشيء مقنع عند التزامن التاريخي المحدّد. ونتيجة لذلك، من ثمّ، فإنها (الصيغة) معادة

التوظيف – معادة الإنتاج – في مصطلحات الممارسات النقدية الأخرى وفي الظروف التاريخية الأخرى. (Sinfield 1983,48).

والطريقة الأخيرة هي المفضلة بالنسبة لـ سنفيلد، وللماديين الثقافيين بشكل عام، من خلال وضع النصّ في سياقه، سواء أكانت سياقات الإنتاج أو سياقات الاستقبال، وكذلك بالنسبة لعرض العملية من حيث يمكن أن تستخلص في دعم الثقافة السائدة. فيما مضى كانت هذه العملية مهجورة وبعدها يمكن للنص أن يفسّر من قبل النقاد المختلفين. «ضدّ المزاج / الميل الفطري» للقراءة السائدة. وقد اشتغل سنفيلد ودوليمور بصورة استثنائية على عدد من الأساليب التي يمكن أن يقرأ فيها الاختلاف والتهدم ضمن النصّ. وتدعي قصة السطور المعيبة لسنفيلد أنّ «المرتبة الاجتماعية لا تستطيع ولكنها تنتج خيوطاً معيبة من خلال مقياسها الخاص للمقبولية المولدة في إطار التنافس والتشويش» (Sinfield 1992,45). وعلى الضد بالنسبة لقراءة التاريخاني السالفة، والتي أسست على فكرة أنّ السلطة أنتجت الأزمة مدوّنة في اليوميات من أجل مساندتها نفسها، ويمكن أن تركز قراءة المادي الثقافية على كيف أنّ المنظور المختلف لـ أورليس، وشوق إيدي بالنسبة

إليه، يكون مخوّلاً من خلال التصدع الممتد في الأيديولوجية المهيمنة، تصدع السطور التي هي مهجورة، حتى في أية لحظة، بينما تصون الأعمال السائدة سلطتها. فالأساس لهذه القراءة، أو ربّما البديل للقراءة المعاينة للتهديد بالدمار لثروة تريغ والذي يقهر السلطة التقليدية للطبقة الأرستقراطية، هو معتقد سنفيلد القائل «حتى النصّ الذي يطمح لكي يحتوي المنظور الثانوي يجب أن يوجده أولاً داخل رؤية؛ حتى لو يشوه واحداً يجب أن يحضر» (Sinfield 1992,48). وهذا هو الاختلاف الحاسم بين المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة في مسألة الدمار، إذ إنّ الأخيرة تؤمن أن الدمار ينتج دائماً لكي يحتوي داخل النص، بينما يعمل النقاد الثقافيون انطلاقاً من الاعتقاد الأكثر إيجابية بأنه حيثما يكون الدمار يمكن أن يحتوى، وآثاره يمكن أن تبقى مما يخوّل الناقد المختلف بأن يمفصل هذا الدمار وفيما يتصل بالصراع فإن المعنى يعزو إليه من خلال الثقافة السائدة. فالقراءة التاريخانية لقصة ريتشارد جيفري «أثلجت» تجهز بصيرة نافذة ضمن علاقة القصة بخطاب السلطة. ونفوز بإحساس كيف أن النص يؤثر في العلاقات مع النصوص الأخرى لهذه الفترة نحو إنتاج الدمار وبالتالي عملية احتوائه، معيداً كتابة النظام الاجتماعي وتغذيته بالطريقة التي يضمن فيها تماماً.

واقتباساً من عمل فوكو، تعتقد كاترين بيلسي أن الأسئلة اللاحقة ستكون مضمنة في أي تحليل تاريخاني للنصوص:

ما هي صيغ هذه النصوص وظروفها؟

من أين جاءت؛ ومن يفحصها؛ولمصلحة من؟

ما الافتراضات الموضوعية الممكنة التي كتبت فيها؟

ما المعاني والمناقشات المتعلقة بالمعنى والتي يمكن أن تعرض؟

(Balsy, in Wilson and Dutton,1992,39)

ولإيجاد الإجابات عن هذه الأسئلة، تكتب بيلسي «هو أن نجعل الحاضر موصولاً، ولكي نمركز الحاضر في التاريخ، ونجعله قيد الصنع» (in Wilson and Dutton,1992,40)، فالتأثير يكون راديكالياً لكي نغير الطريقة التي نفكر فيها حول العلاقة بين طبيعة الأدب، التاريخ، والسياسة.

الهوامش

1) مجموعة مقالات ويلسون وداتون هي مفيدة جداً، وكل هذه المقالات لها مقدمة مفردة، وهنالك مجموعة مفيدة حول الناقد التاريخاني أعدّها آرام فيسر H.Aram.Veeser، عنوانها القارئ التاريخاني (1994)، لم تكن مضطربة مع مجموعة أكثر المقالات النقدية ذات الارتباك الذاتي التي أعدها فيسر بعنوان التاريخانية الجديدة (انظر الببليوغرافيا).

2) هنالك تساقط للثلج، مشابه في الأثر لذلك الذي في قصة جيفري، يروى في يوميات السيدة كفنديش في ((277)17 January 1881).

3) رامان سلدن في كتابه النظرية الإجرائية وقراءة الأدب: مقدمة ((1989,94، وكذلك كاترين بيلسي في «الأدب، التاريخ، السياسية»، الأدب والتاريخ، 9. (1983) ,17 والعنوان الكامل لكتاب تيليارد هو صورة العالم الإليزابيثي: دراسة في فكرة النظام في عصر شكسبير، Donne and Milton (1943). وتاريخانية تيليارد هي في القرن التاسع عشر المتنوع بالتاريخ بوصفه سلسلة من الحركات السياسية والثقافية والزعامات العامة، وبوصفه معارضاً للتاريخ التجريبي الذي يعتبر التاريخ سلسلة من الأحداث المعزولة والمفردة.

4) انظر فوكو الحضارة والجنون: تاريخ الخبل في عصر العقل (1971) حيث يقول في الجنون: «عندما ينشر طبع جنونه الاستبدادي ، فإنه يتحدى ظلام فقر العالم؛ ويجابه الحيوان الذي يلازم كوابيسهم وأنّ حرمانه هو طبعه الخاص، والذي ستجعل حقيقة جحيم اللارحمة ظاهرة للعيان ... في بعض الصور ... فعصر النهضة عبّر عن الذي يقبض على التهديدات وأسرار العالم» (4-23).

5) انظر أيضاً جيسيكا ماينرد قراءة ماركسية في «أثلجت» في هذا المجلد سابقاً.

قصائد من جنوب إفريقيا

لويس هندرسن
L C Henderson

ترجمة
فاطمة إلياس

شوارع كيب تاون

ونحن نلف شوارع كيب تاون
نبحث بهمة عن البهجة والمتعة
بينما يتمدد مشردوها عند أقدامنا
كتفاحات يانعة
صفعتها عاصفة ليلية
وفي دوامة عالمنا
نحاول الإبقاء علينا صامدين
الثرثرات المنتشية تنم عن بصيرة
تجعل منا
أنفسنا
بمبايعة منا
النخبة المتسكعة

* * *

قصائد من جنوب إفريقيا

جوليا مارتن
Julia Martin

ترجمة
فاطمة إلياس

سبع كلمات من المرأة للصباح

.1

ريح باردة... ريح منعشة

تنفث الليل بعيدا .

.2

سماء زرقة نهار

وطيور سبعة تطير

.3

رائحة سيارة ضوضاء قطار

الآن سافرْ بأمان

.4

كلمات الناس في الشارع

قائلة

.5

«أيها الصباح،

ها أنت قد كنست حلمي»

.6

أيتها الشمس التي تضيء الأوراق

هلا أضأتني اليوم

.7

أيها القلب الذي يغني كلماته

تحرق لوعة وخوفا

* * *

قصائد من بريطانيا

روبرت بيرنز
Robert Burns

ترجمة
لمياء باعشن

وردة حمـراء، حمـراء

حبيبتي كوردة حمراء
تفتحت لتوها في يونيو
حبيبتي كلحن متسق جميل
صارخ جمالك يا فتاتي
غارق أنا في هواك
وسأبقى غارقاً
حتى تجف من حولي البحار.
حتى تجف من حولي البحار، يا عزيزتي،
وتذوب الصخور مع الشمس.
سأحبك يا عزيزتي
مادامت رمال الحياة تسري.
كوني بخير يا حبي الوحيد
فأنا سأتركك لبرهة وجيزة
حتى أعود من جديد يا حبيبتي
ولو قطعت إليك
عشرات من الأميال.

قصائد من بريطانيا

كريستينا روزيتي
Christina Rossetti

ترجمة
لمياء باعشن

أرض الأحــلام

حيثما تنتحب الأنهارالظليلة
وتدفع أمواجها إلى عمق سحيق،
تغفو في سباتها الخلاب:
لا توقظوها.
كان دليلها نجماً وحيداً
ومكانها كان بعيداً
من هنا،
لكنها جاءت لتبحث
في ظلال
حددت أقدارها.
تركت صباحاً مورداً
تركت حقولا للذرة قد أثمرت
من أجل شفق بارد وبائس
من أجل هذه الينابيع.

في نومها، كما ترى من خلف
أستار الخمار،
ترى السماء الشاحبة،
تصغي إلى غناء
عندليب حزين.
تروم راحة كاملة
يغط فيها قلبها وعقلها،
يدور وجهها ناحية الغروب،
ناحية أرض البنفسج.
لن تستطيع أن ترى المحصول
في التلال وفي السفوح
لن تستطيع أن تحس
قطرات المطر
تسقط في يديها.
فلتسترح، ولتسترح أكثر
على ضفاف شاطئ طحالبي.
ولتسترح، لتسترح

في صميم القلب حتى
ينتهي عمر الزمان.
منامها لا يؤرقه الألم
منامها ليل
لا ينازعه صباح
منامها أمن
لن ينتزعه سوى ابتهاج روحها
بسلامة الوصول.

* * *

قصائد من جنوب إفريقيا

نايجل جاولاند
Nigel Gowland

ترجمة
فاطمة إلياس

النادلة، الصبية ذات الأظافر الطويلة، وموسيقى

النادلة، الصبية ذات الأظافر الطويلة
وشعرها الطويل الداكن، غابة اوكالبتوس
بلون حائط حجري
وموسيقى شفتيها
أكيل المديح للسم والحقد
وأنشد التراتيل لعودة الأشياء
إلى الوراء
وللنملة المجيدة
وللورقة المنيعة!
وتفاحة لسانها الضخمة
لكن مع ذلك الشعر الداكن الطويل
وهو يلملم هسهساته
يكبلها.. ويربطها بزندي
ومع تلك الأظافر الطويلة المصبوغة

تلمع حيث ذراعها
ذاك الجناح
خفقان يشق طريقه
خلال تلك الأغنية
آه، فانا لا آبه
لصفعة الموت تلك
ولا لهاتيك الأجفان التائهة
وهدبها الدائري
يهتز كسوط
تلف رأس ذاك الأعمى
لن أهتم
إذا ما البحر يوما
حول اجتياحه المزبد عند بابي
إلى حب
شريطة أن
لا تحرك تلك الصبية ذات الأظافر الطويلة والشعر الطويل الداكن

قيد أنملة

علامة التعجب على تغضنات جبينها

أو أن تلمس بعمق

الحائط الجريح

* * *

قصائد من جنوب إفريقيا

آنجي سيلز
Angie Sales

ترجمة
فاطمة إلياس

الجـــد

جئت أنت أربعة أجيال قبلي
فهل تستطيع أن تتغاضى عن هذه الفجوة
وتعشقني يا أيها البطريك؟
أنت يا من جعلت علامات أقلام الرصاص تلك
على الأوراق المصفرة القديمة
عندما كانت لا تزال بيضاء
أرهقت التقاويم الليلة
من أجل أن ألتقي برجل
سوف لن أعرفه
ممسكة بضوء شمعتك
أنقّب في مستودع السنين
حيث تجمدت الدموع على الصفحات
وحيث الجنيات
تعبر الأعمار بحثا عن المباركة

يا لها من خدعة بغيضة
خروجنا الإجباري من ربقة التأريخ
وهاهي بيولوجيا المورثات المجدولة
المنطقة المألوفة
وغير القابلة للمناقشة
قد صيرت غريبة
بفعل تبادل الحمض النووي.
امسك بيدك الليلة،
أيها الجد العظيم.
أكاد أراك وأنت تكتب،
وأشعر بأن القصة التي أنت بدأتها
ستستمر إلى ما لانهاية.
وجعك، ودموعي الحميمة
في الكتابة التي خطتها يداك،
غشاوة، والتحام.
كراسا اثنان
يتوقان إلى العظمة، ويخشيان الاندثار،

تلك الإبادة الشنيعة،
كما لو أننا لم نعش يوما
ولم نحيا.
فأنت يا جدي
لم تجعل منها يوما أمنية
ولم تكن يوما مطلبك
ولم تكن أبدا مميزا أو استثنائيا
تهتف باسمه الجماهير وتصرخ
هوراه hurrah.
لا يوجد سواي.
أتحسس الغبار، وأنظر.
أفتح الأقفاص، أكشط الصدا
لأحرر الدموع المسجونة على هذه الصفحات
وأذيب ثلوجها.

* * *

قصائد من بريطانيا

ويليام بليك
William Blake
ترجمة
لمياء باعشن

شجرة السم

حين غاضبني صديقي
شكوته إلى غضبي.. فسامحه!!
حين غاضبني عدوي
لم أشتك..
فازداد حنقي ونما..
وسقيته بمياه خوفي
في الصباح وفي المساء
رحت أرويه بدمعي..
منحته شمس ابتسامات
تتوارى خلفها
مخالب خدعتي ودسيستي.
وتفاقم الغيظ... تعالى غصنه
ليل نهار
حتى قطفت منه يوماً

تفاحة براقة

حين شاهدها عدوي

أدرك من لمعانها

أنها تفاحتي...

فتسلل ليلاً إلى حديقتي

عندما غطى الظلام سياجها.

وفي الصباح

تملكتني سعادة غامرة لما رأيت:

كان عدوّي مستلقياً

تحت الشجرة.

* * *

الحصان الحجري

لي قوانتيان(*)
الصين

ترجمة
ساسي حمام

آه...

آه... لم أعتقد يوماً أن أخي... هو الذي سيفارقنا الأول!

– فعلاً... لقد ذهب وتركنا... قريباً سيكون دورنا!

في آخر أيام الخريف يكون الطقس منعشاً والشمس الفاترة محببة إلى النفوس فيأتي الشيوخ الذين ليس لديهم ما يفعلونه للجلوس في أشعة الشمس أمام هذا الباب الكبير الذي اهترأ بفعل الزمن يدخنون ويتحدثون ويتأملون المارة جاء شيخان يمسك كل منهما بيد حفيده تقدما في السن

*) ولد لي قوانتيان سنة 1906 في عائلة فقيرة. عاش طفولة بائسة وصعبة كان لها تأثير عميق في حياته. زاول التعليم الابتدائي في قريته ثم التحق بمدرسة ترشيح المعلمين ومنها تخرج معلماً. عمل فترة بالمدارس الابتدائية ثم التحق بالجامعة فتخرج معيداً سنة 1952. انخرط في النضال الساسي والاجتماعي فعرف الغربة والسجن والعذاب الجسدي والنفسي. توفى يوم 2 نوفمبر 1968. كتب المقال والقصة القصيرة والرواية والشعر.

فأصبح شغلهما الوحيد هو الاعتناء بالصبيين يلتصق الطفلان بالشيخين ليسمعا ما يقولانه فيبعدانهما

- ابتعدا قليلاً كونا مهذبين... اذهبا امتطيا الحصان...

هذا الباب الكبير يحدد شارعاً عريضاً جداً، تحفه من الجانبين منازل منخفضة... لا يظهر فيه غير عجل نحيف، يقف أمام أحد الأبواب أو حمار هزيل شد إلى وتد أو بعض أشجار الأكاسيا وأشجار أخرى مجردة من أوراقها رغم أن هذه الجهة عرفت فترات مزدهرة منذ أكثر من مائة عام... يقال إن سكان هذه الجهة كانوا يسرقون حيواناتهم الكثيرة التي يصعب عدها إلى النهر الذي يبعد خمسة كيلومترات، لتشرب تحت حراسة مواكب الخيول والبغال المنتشرة على طول الطريق. تحول النهر اليوم إلى حقول... بقي بعضهم يذكر في بعض الأحيان أن الخيول والمواشي وقطعان الغنم كانت ترد في هذا المكان... بقي الحجر الذي يعتليه السكان للركوب على ظهور خيولهم ممدداً في مدخل الشارع لم يتغير... أصبح مقعداً يجلس عليه العاطلون عن العمل لتزجية الوقت... ويجتمع حوله الأطفال للعب ويستعمله الشبان لاختبار قوتهم ولكنهم في كل مرة يعجزون عن زحزحته... إذن صحب الشيخان حفيديهما ليمتطيا الحصان الحجري... الأطفال

يحبون دائماً حث الحصان بأصوات مرتفعة وضربه بأيديهم الصغيرة – الصخرة أصبحت ملساء لامعة –.

يسكن الشيخان هذا النهج. أما أخوهم الشيخ الآخر الذي يحمل نفس الاسم فيسكن جهة أخرى من جهات القرية. يكفي أن يُذكر الشيوخ الثلاثة ليعرف الجميع أنهم أولئك الذين يجلسون دائماً أمام الباب الكبير ولا يفارقونه إلا وقت النوم أو الأكل... مازالوا يتمتعون بذاكرة قوية... يعيدون ذكرياتهم بأدق تفاصيلها دون انقطاع... لا ينسون الماضي الجميل أبداً... لا يبدؤون حديثهم إلا بـ: «عندما كنا صغاراً... أو أخبرني جدي أن..» لا يهتمون كثيراً بما يدور حولهم وعندما يسمعون شيئاً لا يروقهم يتنهدون ويقولون بحزن... لم نعد نصلح لشيء... لم يعد للحياة جدوى... من الأحسن لنا نتمتع بالراحة الأبدية تحت الأرض... في بعض الأحيان يتبادلون الأسئلة: أخي من سيفارقنا الأول؟ فيسرع كبيرهم مجيباً: بالطبع... أنا سأفارقكم الأول.. لأني أكبركم! آه... لن أستطيع توديعكما أو الذهاب في جنازتيكما...! فيجيبه الأخوان في نفس الوقت وهما يضربان غليونيهما على الأرض... مثلما تريد...! مهد لنا الطريق...! أعلمنا عندما تستقر هل يمكننا أن ندخن هناك وأن نتحدث... ما يخيفنا هو عدم وجود الشمس التي تدفئنا...!

لم يبق الآن غير شيخين... فارقهما الأصغر الذي يسكن

في الطرف الآخر من القرية منذ أيام... بقي الأكبر رغم العهد الذي قطعه على نفسه... أصابه زكام كاد أن يقضي عليه لولا تدخل الطبيب... فبقي الثالث أياماً يأتي مع حفيده ويجلس وحيداً في الشمس... شفي رفيقه فأتى ليحدثه... لم ينس أخاه الذي غادرهما ولم يفارقه الحزن... إنه يعرف أنهما يترقبان أجلهما وأنهما سيذهبان الواحد تلو الآخر... يقول المسن:

– آه... يخيل إليَّ في بعض الأحيان أنه يناديني... أنه معنا... وبعد مدة أتذكر أنه لم يرجع... لا لقد رجع فعلاً... لقد رأيته في المنام...

– أنا كذلك رأيته يتجه نحو السوق وبيده سلة من قصب وقال لي أخبرني أخي كم ثمن رطل من القلقاس؟ لم أرد عليه... لو لم أنس أنه قد فارقنا منذ مدة لطلبت منه أن يحدثني عن العالم الآخر... أخي... هل القلقاس فأل خير أم شر؟

ويتواصل كلامهما عن الأحلام... الأحلام تفسر كل شيء في هذه الحياة... أليست الحياة حلماً؟ لإنهاء الحوار يرجع الحديث حول من فارقهما ومن غادروا العالم منذ مدة طويلة ثم حول الماضي الجميل والحاضر وهذا الجيل الذي يختلف كلياً عن جيلهم. إنهما يحبذان غلق عيونهما إلى الأبد على أن يريا هذا الجيل المزعج.

وأخيراً يرجعان إلى بداية حديثهما فيقترح الأصغر:

– لنتراهن... خمن من منا سيرحل الأول؟

– لا فائدة في المراهنة... أجاب الآخر... حصاد الصيف... حصاد الخريف... حصاد الشيوخ...! إذا لم أرحل هذا الخريف فإني سأرحل في الصيف القادم...

كان الشيخان منهمكين في الحديث بينما كان الأطفال يشيدون منزلاً من التراب وقطع الأجر والقرميد.

ولما انتهيا من البناء أرادا أن يراه الشيخان ولكن فجأة انهار المنزل فارتفع صياحهما فهرع الشيخان لاستطلاع الأمر فوجدا كومة من التراب والحجارة الصغيرة فلم يتمالكا عن الضحك.

انتبها إلى أن الوقت قد مر بسرعة والظلال قد امتدت أمام البيت الكبير وغمرت الأرض... هبت ريح غربية باردة فقال الشيخان للطفين: «هيا... أيها الصغيران... هيا لنرجع بسرعة...» خففا عن الطفلين الذين يريدان بناء منزل جديد ووعداها بالرجوع غدا عند شروق الشمس لبناء منزل جديد أجمل وأبهى. مسك كل واحد حفيده من يده وغاصا في الشارع العريض... لم يرجع الفلاحون من حقولهم ولم تأت

الدواب لتَرِدَ من البئر... غابت الشمس فدخل كل واحد منزله ولم تبق غير ريح خريفية تثير بعض الغبار الذي لايلبث أن يختفي أمام المنازل ذات الأبواب المنخفضة...

* * *

الوجه الآخر للقمر

توماس مان(*)
أمانيا
ترجمة
نادية عبدالوهاب خوندنه

كنا مجموعة أصدقاء نتسامر في غرفة المكتب، كان الحديث ممتعاً ذا شجون، يدور حول مواضيع شتى. تحدثنا عن كتاب شلاير «الخديعة» ومفاهيم فلسفية متنوعة مثل عذوبة الشوق ومرارة المعرفة والغواية الكبرى والخديعة العظمى. ومن وحي هذه المناقشات التأملية تذكر أحد الأصدقاء الحكاية التالية، التي أقسم على أنها حقيقية وأنها حدثت حرفيا في المجتمع المخملي في بلدته.

بدأ صديقنا أقصوصته بطريقة مشوقة قائلاً: «لو رأيتم عيون أنجيلا... عينيها الزرقاوين الضاحكتين وثغرها الجميل والنغازتين الساحرتين على أسيل

*) روائي ألماني، كاتب مقالة وقصة وناقد اجتماعي، حصل على جائزة نوبل عام 1929، اشتهر برواياته الملحمية القائمة على الرمزية والأسلوب التهكمي كما اشتهرت قصصه بالاهتمام بالنواحي النفسية للأبطال. تظهر الكثير من أعماله تأثره بجوته ونيتشه وشوبنهاور.

خديها وخصلات شعرها الذهبية، لو رأيتم جمال زوجة السيد بيكر الفتان، التي لا يعلم سوى الله وحده كيف أستطاع هذا السيد أن يظفر بها، لتمنيتم الزواج بمثلها». ولم يكتف بذلك بل أضاف: «ولأصبحتم عاشقين متيمين لانجيلا ... مثلي ومثل كل من عرفها». ثم أخذ يسهب في وصف جمالها وسحرها وجاذبيتها، وكيف أنها تفيض بالحياة وتتدفق بالحيوية. إنها أيقونة تفاؤل، وجوهرة تثير الإعجاب، ليس فقط في نفوس ناظريها بل إنها إكسير يروى النفس، ويولد الطاقة في جوانب الحياة ذاتها.

كانت أنجيلا بيكر الشخصية المثالية في المجتمع بل، على أقل تقدير، نجمته الساحرة التي حصلت على إعجاب وحب الجميع بحيث يصعب على أي إنسان يعرفها أن يتخيل رحيلها عن هذه الدنيا بل إن مثل هذا الخيال المريض سيولد في قلب صاحبه غضباً وألماً من غدر الحياة وتقلبات أحوال الزمان.

بدأت الحكاية عندما تزوج السيد بيكر من أنجيلا، وأحضرها معه لتقيم في بلدته، فهو لم يخف عنها رغبته في العودة للعمل والاستقرار في مسقط رأسه. وقد تمت مراسم الزفاف بسهولة وسرعة ويسر؛ لأن إمكانيات السيد بيكر

المادية كانت ممتازة، وتعد بحياة رغدة هنيئة. لقد كانت وظيفته المرموقة في أحد البنوك المهمة، تدر عليه دخلاً كبيراً يتراوح ما بين ثلاثين إلى خمسة وثلاثين ألف مارك.

ونظراً لأن السيد بيكر وزوجته لم يرزقا بأطفال، فقد كان لديهما الوقت الكافي للمشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية في المدينة. لقد كانت أنجيلا الملكة الدائمة، التي تهواها القلوب وتحيط بها الأنظار في كل مناسبة وفي كل احتفال. فعلى سبيل المثال كانت مقصورتها الخاصة في المسرح تمتلئ في فترة الاستراحة بالمعجبين، الذين تشع وجوههم بهجة وسروراً لتمكنهم من لقائها والتحدث إليها عن قرب. وحينما تشارك في الأسواق الخيرية يحيط بها المشترون ويتزاحم المتبرعون ليحظوا بابتسامة منها أو ليلقوا التحية عليها.

ترى ما السر وراء جاذبيتها وسحرها وبهجتها وحيويتها؟

لا يمكن لأحد أن ينكر أو يتجاهل دور السيد بيكر في إحداث التغيير في شخصية زوجته لتصبح على ما هي عليه من فتنة وسحر وقد افتتن بحبها الشباب والكهول رجالا ونساء. كم باقات من الزهور، مصحوبة بالأشعار وصلتها،

وكم تنافس على وصلها المعجبون لدرجة أن جرت مبارزة بين أحد الضباط وأحد المستشارين لتحديد من يفوز برقصة فالس مع أنجيلا.. ثم قامت صداقة متينة بينهما من خلال صداقة مشتركة، قائمة على الاحترام المتبادل للفاتنة أنجيلا..

الطريف في أمر المعجبين أن الكهول منهم كانوا يتحلقون حولها بعد مآدب العشاء؛ ليمتعوا أنظارهم بمشاهدة تعابير وجهها الخلابة، وذلك أثناء تبادل الأحاديث الودية معها، الأمر الذي يعيد جريان الدم في عروقهم ويعطيهم إحساساً جميلاً بطعم الحياة.

وبالرغم من كل هذا لم يكن بمقدور كائن من كان، رجل أو امرأة، أن يتباهى بكونه صديقا حميما لأنجيلا، وبالطبع فإن الاستثناء الوحيد كان هو السيد ايرنست بيكر الذي كان هادئا، مهذبا ومتواضعا، لا يفاخر ولا يأبه بحظه السعيد. وقد احترم الجميع رغبة أنجيلا في عدم تجاوز المسافة، التي حرصت على وجودها بيننا وبينها على الدوام فلم تتعد علاقاتها بالمعجبين خارج الحفلات والصالونات فلم يمن أحد نفسه بشيء على أرض الواقع. فعلاقاتها مع المعجبين والمعجبات كانت في حدود المجاملات الاجتماعية.

وقد كان جلياً أن أنجيلا كانت تخصص النهار للتفرغ

للعناية والإشراف على بيتها وشؤونها الأسرية. أما المساء فقد كان للقاءات والمناسبات، التي تشهد لها بالتألق والامتياز في جميع الأوقات. والحق أنها كانت تقوم بدورها كمضيفة على أتم وجه لأن السيد بيكر، وبالرغم من أدبه الجم، لم يكن محدثاً بارعاً؛ مما أعطى لها المجال للتفوق حتى على نفسها في هذه الأمسيات. تراها بعد العشاء تمسك بقيثارتها فتجيد العزف بصوتها الشجي وكأنها تشكل كينونة المساء بكل الذوق واللطف والحسن وحضور الذهن المتقد. وتظل تنثر أزاهير رقة شمائلها ولطف معشرها، فتظفر بمحبة كل القلوب. وتحرص على توزيع اهتمامها وإصغائها وودها بعدل بين ضيوفها؛ فتشيع السعادة والبهجة والرضا، سواء أكان مصدر ذلك حديثها وحسن اهتمامها أومن فنها الراقي الذي تؤديه بكل إتقان وروعة.

تلكم هي زوجة السيد ايرنست بيكر، ولعله كان مقدراً للنعمة التي حباه الله بها. فكثيراً ما كان يسمع الهمسات من حوله بأنه رجل محظوظ. وكان يقابل هذه الأقوال التي تفوح حسدا بتأييد مهذب لطيف.

بعد هذه المعلومات الوافية عن السيد بيكر وزوجته الجميلة، التي تمثل الجانب المشرق من قصتهما فاجأنا

صديقنا بسرد ما لم يدر بخلد أحد منا. لقد أشار أن آل بيكر أقاموا مأدبة عشاء كإحدى أمسياتهم المثالية، بمناسبة مرور عشر سنوات على زواجهما، حيث كان عمره أربعين عاماً، بينما كانت أنجيلا في حوالي الثلاثين. وفي الواقع كانت مأدبة حافلة باذخة احتوت على عشرين صنفاً من الطعام. وقد كان كل شيء في الحفل يسير على أكمل وجه والجميع مستمتعون بكرم آل بيكر، إلى اللحظة التي وقف فيها أحد الحاضرين وشكرهم وأثنى على حسن ضيافتهم ثم وجه كلامه لانجيلا فخاطبها بقوله: «لقد ظللت يا سيدتي أعزباً حتى الآن لأنني لم أجد امرأة مثلك». واستدار الضيف إلى السيد بيكر طالباً منه السماح بأن يكرر عليه ما اعتاد على سمعه مراراً وتكراراً من الجميع، وهو أن الكل يغبطهما ويتمنون لهما صادق الأمنيات بدوام السعادة والهناء، ثم طلب من الحفل الكريم أن يشربوا نخب آل بيكر... واستجاب جميع الحضور فهبوا واقفين في جلبة وحماسة.

وفجأة ران السكون، وذلك عندما وقف السيد بيكر بوجه شاحب كالأموات. علامة الحياة الوحيدة فيه عيناه الحمراوان. وارتجف صوته وهو يقول إنه يود إخبارهم بشيء ما... إنه يريد أن يطلعهم على الحقيقة المرة التي تحملها لوحده طوال هذه السنين... لأول مرة سنبصر حقيقة وكنه آلهة الجمال التي

طالما حسدناه عليها. تسمر الضيوف في أماكنهم وتجمد الدم في عروقهم، سواء الواقفين منهم أو الجالسين، وشلت حركتهم غير مصدقين ما تسمعه آذانهم.

بعينين زائغتين، وحدقتين متسعتين جال السيد بيكر ببصره حول المائدة العامرة ثم قال: «هذه السيدة الماثلة أمامكم خاطئة وكاذبة وقاسية، قلبها صحراء مقفرة خالية من الحب مملوءة بالنفور والكراهية».

وشرع يحطم صورة رفيقة حياته، أو بالأحرى النار التي أحرقت حياته فأخذ يحكي لهم كيف أن أنجيلا تقضي نهارها في استرخاء ودلال، استعداداً لتمضية المساء تحت الأضواء الباهرة الزائفة. وكيف أنها لم تكن زوجة مخلصة وفية، بل إنها تطرب لعبارات الغزل من أي رجل كان، محولة زوجها لرجل فاقد الرجولة والكرامة. كم أهانته وأذلته ولطخته بالعار وسممت روحه بالخيانة وكيف أنه تحمل ذلك كله رغبة في الاستمرار في الحب الذي تزوجها من أجله، ولكنه وجدها في نهاية المطاف تتحول إلى شخص دنئ وقاسي القلب. وأنه تعب من لعب دور الرجل المحظوظ، المحسود على النعمة التي بين يديه، وأحس أنه لابد أن يقول الحقيقة ولو لمرة واحدة.

«لماذا؟»

صرخ بيكر عالياً «لماذا لا تطهر نفسها ولو لمرة واحدة؟ إنها لا تريد أن تفعل ذلك برغم أن العار يكسوها من رأسها حتى أخمص قدميها».

تقدم ضيفان وأمسكا بالسيد بيكر وأخذاه إلى خارج الغرفة وتفرق الجميع منسلين كالأشباح وقد شلتهم المفأجاة.

بعد ذلك بأيام، شوهد السيد بيكر وزوجته في مصحة نفسية. وقد أكدت الفحوصات أنه سليم العقل وأن ما حدث كان مجرد انهيار عصبي. وما خشي البعض وقوعه يوماً ما شاءت الأقدار أن يحدث. وخلت الحياة في بلدتنا من أنجيلا بعد أن انتقل آل بيكر للعيش في مدينة أخرى.

* * *

النافذة المفتوحة

ساكي (ه.ه. مونرو)(*)
إنجلترا

ترجمة
الجلالي الكدية

«ستحضر خالتي بعد قليل، سيد ناتل». «قالت شابة تبلغ من العمر الخامسة عشرة بنبرة هادئة، ثم أضافت:

«وفي انتظارها ما عليك إلا أن تتحملني».

حاول فرامتون ناتل أن يجد الكلمة الملائمة لمداهنة الشابة في تلك اللحظة دون أن يقلل من قيمة الخالة التي ستأتي في باطنه ساوره شك أكثر مما مضى فيما إذا كانت هذه الزيارات المتوالية لأناس غرباء تماماً ستساعده لعلاج أعصابه الذي أتى من أجله.

قالت شقيقته عندما كان يتهيأ للرحيل إلى هذا الملجأ الريفي:

*) كاتب إنجليزي (1870-1916)، اسمه الحقيقي هكتور هيو مونرو Hector Hugh Munro واسمه المستعار ساكي. ولد ببورما وفي الثانية من عمره أرسل إلى إنجلترا ليعيش مع عمتيه.

«أعرف كيف سيكون الحال. ستدفن نفسك هناك ولن تتحدث لأحد، وستصير أعصابك أسوأ مما كانت عليه بسبب الكآبة، سأزودك برسائل تقدمها إلى كل من أعرف هناك. بعضهم، كما أذكر، أناس طيبون جداً».

تساءل فرامتون هل السيدة سابلتون التي كان يزورها الآن كانت من بين هؤلاء الطيبين.

بعد لحظة صمت سألته الشابة: «هل تعرف كثيراً من الناس هنا؟».

أجاب: «لا أحد. إن شقيقتي كانت تعيش هنا بمنزل قسيس قبل أربع سنوات، وهي التي زودتني برسائل إلى بعضهم».

قال ذلك بنبرة أسف واضحة.

وتابعت الشابة بهدوء: «إذن لا تعرف أي شيء عن خالتي؟».

اعترف الزائر قائلاً:

«فقط اسمها وعنوانها».

وكان يتساءل في نفسه هل السيدة سابلتون متزوجة أم أرملة. أحس بشيء غامض في الغرفة يوحي بوجود ذكور.

حينئذ قالت الشابة: «حدثت لها مأساة كبيرة منذ ثلاث سنوات فقط، أي بعدما كانت شقيقتك قد غادرت».

«مأساة؟» سأل فرامتون وهو يفكر كيف تحدث المآسي في مثل هذا المكان الريفي الهادئ.

قالت الشابة وهي تشير إلى نافذة كبيرة مفتوحة على العشب: «قد تتساءل لماذا نترك تلك النافذة مفتوحة أول يوم من شهر أكتوبر؟».

قال فرامتون: «الجو دافئ جداً في هذا الوقت من السنة. فهل لتلك النافذة أية علاقة بالمأساة؟».

«من تلك النافذة ومنذ ثلاث سنوات بالضبط خرج زوجها وأخواها الشابان للقنص، ولم يعودوا. عندما كانوا يعبرون مستنقعاً في اتجاه بقعتهم المفضلة للقنص ابتلعتهم الأوحال. حدث ذلك ذات صيف مروع ورطب. وكما تعلم فإن الأماكن التي كانت آمنة في سنوات أخرى قد تنهار فجأة ودون سابق إنذار. ولم يتم العثور على جثثهم أبداً. وهذا هو الجزء المروع مما حدث».

وهنا بدأ صوتها يفقد نبرته الهادئة وتعثر متأثراً.

أضافت قائلة: «أما خالتي المسكينة فتعتقد أنهم سوف يعودون يوماً ما بصحبة كلبهم البني، وسيدخلون من تلك النافذة كما كانوا دائماً يفعلون. ولهذا تظل النافذة مفتوحة كل مساء إلى أن يحل الظلام. ياللمسكينة خالتي، إنها دائماً تحكي لي كيف غادروا، زوجها يحمل معطفه الأبيض الواقي من المطر فوق ذراعه، وروني أخوها الأصغر يغني «بورتي، لماذا تنطين؟» كما كان دائماً يفعل ليهزأ منها لأن ذلك كان يضايقها. أتدري، إلى حد الآن وفي أمسيات هادئة كهاته ينتابني شعور مروع بأنهم فعلاً سيدخلون جميعاً من تلك النافذة –».

وهنا انقطعت عن الكلام وهي ترتجف. أحس فرامتون بالارتياح عندما دخلت الخالة الغرفة وهي تعتذر لتأخرها وقالت:

«أتمنى أن فيرا كانت مسلية لك».

أجابها: «نعم، كانت حقاً ممتعة». ثم قالت السيدة سابلتون بمرح:

«سيعود زوجي وأخواي على التو من القنص. إنهم دائماً يأتون من هذه الجهة. لقد خرجوا للصيد في المروج هذا اليوم، ولذا سيلوثون زرابي، كما هي عادتكم أنتم الرجال».

وهكذا استمرت تثرثر برشاقة عن القنص وندرة الطيور وتوقع وصول البط في فصل الشتاء. وكل ذلك كان شيئاً مروعاً بالنسبة لفرامتون. حاول بجهد كبير أن يحول الحديث إلى موضوع أقل فزعاً. وكان يدرك أن مضيفته لم تعره إلا اهتماماً ضئيلاً لأن عينيها كانتا دائماً تهيمان حوله في اتجاه النافذة المفتوحة والمطلة على العشب. حقاً كانت صدفة مؤسفة أن صادفت زيارته تلك الذكرى المأساوية.

«نصحني الأطباء بالراحة التامة وتفادي كل ما من شأنه إثارة أعصابي». قال ذلك وهو يعتقد بالفكرة الشائعة والمغالطة أن الغرباء والمعارف الصدفية يكونون دائماً متعطشين لمعرفة كل التفاصيل الدقيقة حول علته وأسبابها وعلاجها. ثم أضاف قائلاً:

«فيما يخص الحمية فالأطباء غير متفقين على رأي واحد».

قالت السيدة سابلتون وهي تتفوه: «أليسوا متفقين؟».

فجأة أشرق وجهها وانتبهت لكن ليس لما كان يقوله فرامتون. وصَاحَتْ:

«وأخيراً، هاهم قد وصلوا! تماماً عند وقت العشاء، انظر إلى هيأتهم، لقد غطاهم الوحل إلى أعينهم!».

ارتعش فرامتون قليلاً ونظر في اتجاه الشابة نظرة توحي بالتعاطف والتفهم. وكانت الطفلة تحدق إلى النافذة بعينين يغمرهما الفزع. وفي تلك اللحظة تملكه خوف غريب، فدار في مقعده ونظر في نفس الاتجاه.

وفي الظلمة ظهرت ثلاثة أشكال بشرية يقطعون العشب في اتجاه النافذة، وكانوا كلهم يحملون بندقيات، وأحدهم كان يحمل أيضاً معطفاً أبيض على كتفه، وكلب بني متعب يقتفي خطاهم. اقتربوا من المنزل بصمت، ثم صاح شاب بصوت أجش وهو يغني: «قلت بورتي، لماذا تنطين؟».

عندئذ اختطف فرامتون عصاه وقبعته وقفز إلى الخارج ماراً بسرعة عبر باب قاعة الجلوس والممر ثم الباب الخارجي واختفى.

كاد راكب دراجة أن يصطدم به لولا انزياحه إلى السياج.

قال صاحب المعطف الأبيض وهو يدخل من النافذة:

«ها نحن قد وصلنا، عزيزتي، يغطينا الوحل لكن معظمه جاف. ترى من كان ذلك الشخص الذي قفز إلى الخارج عندما وصلنا؟».

قالت السيدة سابلتون:

«إنه رجل غريب حقاً، أظن أن اسمه السيد ناتل. لا يتحدث إلا عن أمراضه وقد غادر بسرعة دون كلمة وداع أو اعتذار عندما وصلتم كما لو أنه رأى شبحاً».

قالت الشابة بهدوء:

«أعتقد أن السبب في ذلك هو الكلب. لقد قال لي إن الكلاب تفزعه. حكى لي أنه ذات مرة تبعته مجموعة من الكلاب إلى داخل مقبرة على ضفاف نهر الغانج، وقضى ليلة كاملة داخل قبر جديد وتلك المخلوقات فوقه مكشرة أنيابها وكان ذلك كاف ليفقده أعصابه».

لقد كان ارتجال القصة الخيالية من اختصاصها.

* * *

أحلام قروية حامل

تي نينغ(*)
الصين

ترجمة
ساسي حمام

خرجت المرأة الحامل من السوق واتجهت نحو القرية بين الحقول المستوية الممتدة إلى اللانهاية يسودها الصمت والطمأنينة تحت شمس دافئة رغم بداية فصل – الجليد الأبيض –.

تترك المرأة حبل البقرة وتأرجح يديها القويتين... بطنها النافر يرفع أطراف سترتها المبطنة والمزركشة بأزهار صغيرة تضفي عليها مسحة من الجاذبية.

تسبق البقرة المرأة بعدة أمتار وكلما وقفت في حقل لتجتر أو لتأكل بعض العشب أو قصبات قمح تشتمها وتأمرها بصوت مرتفع: «اخرجي... يا سوداء...».

*) تي نينغ: قاصة روائية صينية ولدت سنة 1957. كاتبة محترفة عضو اتحاد الكتاب والفنانين الصينيين. نالت قصصها ورواياتها عدة جوائز.

اسمها سوداء رغم شقرتها.

وعندما لا تخرج بسرعة تغضب وتدعوها بصوت مرتفع «سوداء» كأنها تنادي جارة بعيدة فيتردد صدى صوتها بعيداً في الحقول. تعرف البقرة أن النداء يخصها لأنه لا يوجد غيرها فتقطف بسرعة قليلاً من العشب وتخرج من الحقل مكرهة وتسلك الطريق من جديد...

بعيداً تلمح الحامل رواقاً من المرمر الأبيض مألوفاً لناظريها.

تعرف الآن أنها قريبة من منزلها يرتفع هذا المعلم شامخاً يسحر كل غريب يمر من هذه الجهة. السكان الأصليون أنفسهم يعجبون به رغم أنهم قد ألفوا رؤيته.

قالت المرأة في نفسها: «كم أنا سعيدة بالعيش هنا!».

في الأصل هي ابنة الجبل. الحياة هناك أكثر صعوبة من الحياة في السهل. هي جميلة وهذا الجمال يمكن أن يجلب لها المال والسعادة. لقد نشأت في عائلة فقيرة جداً، فعجز والداها على تسجيلها في المدرسة فعاملاها معاملة كنز: أطعماها أجود الطعام وأبعداها عن الأعمال الشاقة آملين أن

يزوجاها رجلاً من قرية أغنى من القرية الجبلية حتى تكتشف عالماً لا يعرفانه.

تحقق حلم الأبوين.. تزوجت رجلاً من السهل.. شرحت لها حماتها بزهو أن البيئة التي ستقضي فيها حياتها ملائمة جداً.. فقد بنيت منازل القرية على أرض كان يقضي فيها أمير من سلالة الكينغ عطلته.. شيد قبره شمال القرية وبنى الرواق يوم دفنه...

رغم أن المرأة لا تعرف قصة الأمير ولا اسمه وتجهل سلالة الكينغ فقد ذهبت لزيارة قبره! وجدته مهدماً منهوباً... رأت مكانه مغارة غطتها الأعشاب البرية وقطع من الأجر القديم... شعرت المرأة بالغبطة لأنها تعيش في مكان تاريخي... القبر فارغ الآن ولكنه كان مملوءاً كنوزاً، يبقى وهذه المعالم الأثرية التي اختير مكانها بعناية من طرف بعض المنجمين رمز ثراء هذه الجهة...

هي سعيدة لأنها تعيش حياة سهلة في منزل زوجها... لا يستطيع أحد أن يستهزئ من لكنتها الجبلية... يعاملها حموها وحماتها وزوجها معاملة الكنز وهو مستعد أن يعمل أي عمل على أن يكون الأجر مرتفعاً...

تقل الأعمال الفلاحية في هذا الفصل فيذهب زوجها

إلى المدينة أين ترتفع البنايات مثل الفقاع للعمل في حظائر البناء وتأتي حماتها للعيش معها في فتصر على أن تسقيها كل صباح كأس ماء وسكراً لاعتقادها أنه يجعل الشفاة أكثر احمراراً وأكثر اكتنازاً وهي لا تتردد في شكرها للقادم الأول ولمن يريد سماعها قائلة: «إنها امرأة جميلة حقاً»....!

عندما حملت منحتها حماتها أكثر حرية... تحب المرأة الذهاب إلى السوق لمجرد حب الاطلاع فتطلب منها حماتها أن تأخذ البقرة لتمتطيها إذا شعرت بالتعب...

«ولكن البقرة حامل كذلك» قالت المرأة في نفسها. رغم ذلك مسكت الحبل حتى تؤنسها في الطريق...

كل واحدة تحمل حياة أخرى في بطنها... تشعر المرأة أنها قريبة من الحيوان... لابد أنهما يشعران بنفس الزهو إنهما ينزهان بطنيهما باعتزاز...

لم تمتط المرأة البقرة بل تركتها تمشي بحرية...

عندما وصلت إلى هذه المنطقة واكتشفت السهل أحبتها لامتدادها وللصمت الذي يخيم عليها ولكن شيئاً فشيئاً وبمرور الوقت غمرتها الوحدة... فإذا كانت الرؤية في الجبال محدودة بسبب القمم والصخور فإنها هنا تمتد إلى اللانهاية فتستطيع

أن تتأمل الأفق وتتفحصه بناظريها. شعرت أن حياتها لا تكفي لتصل إلى نهاية السهل... فجأة شعرت بانقباض فنادت البقرة بصوت غريب «سو... داء...» فوقفت البقرة التي كانت تمشي بهدوء ونظرت إلى المرأة التي سبقتها متسائلة عن سبب ندائها.. مدت البقرة عنقها وغذت في السير لتلتحق بسيدتها.. سبقتها بسرعة فابتسمت المرأة ونادتها مرة أخرى: «سو... داء...» لطرد الشعور بالوحدة رغم أنها تحت شمس أكتوبر مع صدى صوتها والبقرة ووقع خطواتها الرتيبة... وطفلها الذي يتحرك في بطنها...! لم تشتر شيئاً من السوق كعادتها... وصلت إلى الرواق وقد احمر وجهها وتساقطت قطرات من العرق على أنفها فظهرت أكثر إغراء...

بدأت حرارة الشمس تلين فظهرت بعيداً نقاط سوداء تتقافز... إنهم الأطفال خرجوا من المدرسة...

شعرت المرأة الحامل بقليل من التعب... عندما ترى الأطفال يلعبون تشعر أن بطنها تزداد ثقلاً فتمسكه بيديها...

توجهت نحو السلة الملقاة بجانب الطريق لتأخذ قسطاً من الراحة وتركت السوداء ترعى في حقول القمح...

أقيمت هذه المسلة كذلك إجلالاً لهذا الأمير. أقيم هذا

العمود على سلحفاة من المرمر... للأسف قدم بعض المخربين للمدينة وحطموا أجزاء كبيرة منها فسقطت المسلة... عرفت المرأة كذلك من حماتها أن هذه العصابة من الشباب حاولت تحطيم الباب أو تلغيمه فدافع عنه القرويون بقيادة جدة زوجها ولكن المسلة بقيت جاثمة بين الأعشاب... يجلس عليها المارون ليريحوا أرجلهم المتعبة فأصبح سطحها أملساً... لحسن الحظ أن حروفها لم تضمحل. المرأة أمية كانت تتمنى أن يعلمها زوجها شيئاً مما درسه طيلة ثلاث سنوات في التعليم الابتدائي ولكنه لا يستطيع القراءة جيداً ويتهرب دائماً من رغبتها في التعليم قائلاً: «ما فائدة معرفة هذه الرموز القديمة؟».

لما جلست رأت الحروف كبيرة مثل الأقداح... أثارت هذه الحروف اهتمامها مرة أخرى... فغيرت مكانها لتراها جيداً... لماذا تهتم بها كل هذا الاهتمام اليوم؟ لابد أن السبب هو هذه الحياة الصغيرة التي تحملها في بطنها... هذه الحياة الصغيرة التي تتمنى لها الكثير... أمنيات تتبلور كلما تقدمت الأيام ولكنها تتجسد حين يرجع هؤلاء الأطفال من المدرسة أو يمرون أمامها... ترتبط الحروف في ذهنها بالمدرسة والمدرسة بالأطفال والأطفال بصغيرها...

تتخيل أن ابنها سيدخل المدرسة يوماً... سيكون محاطاً

بأصدقائه.. سيتعلم حروفاً كثيرة... سيلقي عليها أسئلة كثيرة مثلما كانت تفعل في صغرها مع أمها.. سيصحبها يوماً إلى السوق «أمنية من أمنياتها العريضة!» عندما يمران أمام المسلة سيسألها ابنها عن معنى هذه الكلمات... كيف ستتحاشى خيبة ظنه عندما يعرف أنها جاهلة؟ فجأة شعرت بالحزن وكأن ابنها قفز من بطنها الآن ليسألها.

اقترب الأطفال منها حيوها بحرارة... طلبت من أحدهم ورقة وقلماً...

لم تتردد في البوح برغبتها للتلاميذ... كانت تشعر وكأنها تقوم بشيء مشبوه... تسلحت بقلم في يد وبورقة في اليد الأخرى.

عندما لف الصمت الحقول من جديد فرشت الورقة البيضاء على المسلة وشرعت في رسم الحروف. يمكن أن تعرف معانيها من أهل القرية المتعلمين...

رغم أنها امرأة ماهرة في رسم التنين والعنقاء وتطريز الزهور والورور وصنع الأحذية بكل سهولة وجدت هذا العمل شاقاً ويتطلب صبراً طويلاً...

تشعر أن القلم ثقيل جداً... تدقق في مختلف أشكال الحروف بانتباه وبعناية فائقة...

ظهرت لها هذه المجموعات غريبة كرسالة غامضة وجهت نظرها نحو السماء والجبال البعيدة... تأملت السحب التي تمر بسرعة والشجرات القليلة والغربان التي تحوم حول الرواق... فتشتت انتباهها وتناثرت أفكارها... «يجب أن أركز انتباهي!» فحصت من جديد الحروف بأكثر عناية وصورت الأول على الورقة...

اجتازت الخطوة الأولى، لن يوقفها شيء، واصلت نسخ الحروف على الورقة وكأنها ترسم صوراً لا تعرف مقاصدها ولكنها جميلة وتفتح البصيرة كما يقول أهل القرية شعرت أنها ارتبطت بهذه الحروف ومسكونة بالفرح وبقليل من الإباء. نعم جميلة ولا يمكن وصف هذه الحروف التي تثير إعجابها إلا بهذه الكلمة... نعم هذه الكلمات عظيمة! إنها ترمز لأشياء...

وصلت الشمس إلى الأفق والمرأة المنحنية على السلة منذ مدة سابحة! ابتلت ياقة سترتها وتساقطت قطرات من العرق من ذقنها وعلى رقبتها وصدرها. احمر وجهها وارتعشت يدها ولكنها لم تتوقف عن تصوير الحروف... قلبها لم يطاوعها... اعتقدت أن هذا العمل سيلتهم قواها وعقلها فمنذ أن وعت على العالم الذي يحيط بها لم تقم بعمل شاق ومفيد...

خرجت السوداء من حقل القمح!! امتدت برفق بجانب سيدتها وكأنها تشجعها وتسري عنها بصمتها...

أنهت المرأة عملها بعد وقت طويل... عدت الحروف التي صورتها: سبعة عشر حرفاً...

يمكن لأي مثقف أو متعلم أن يقرأها: إجلالاً وتخليداً للأمير العظيم شيو بي من سلالة الكينغ الوفي، النزيه، الغيور، العالم، الكريم...

أعادت المرأة عد الكلمات والحروف حتى تتحقق أنها لم تنس شيئاً... إنها غريبة مثل ثعابين متداخلة أو خيوط متشابكة... بفضل هذه الحروف تكتسب بعض الخصال التي تزيدها جمالاً حسب الاعتقادات الشعبية... ستنظر لابنها باعتزاز!

هكذا تستعد لقدومه! قريباً سيغادر بطنها الناعم ولكن المسلة ستبقى إلى الأبد موشومة في ذاكرتها... هل يمكن أن يحمل كل واحد على هذه الأرض وشماً في نفسه؟ ستجلب هذه المسلة لابنها الحظ والسعادة!...

طوت المرأة الورقة ثمرة تعبها ووضعتها في جيبها ونادت السوداء... شعرت بألم في ظهرها فوضعت يديها على

ردفيها ونهضت... يجب أن ترجع بسرعة إلى القرية... رأت بعيداً الدخان يتصاعد من مداخن المنازل... العشاء على النار!...

ولكن البقرة لم تنهض بسرعة بل غيرت وضعها وبقيت ممددة على الأرض تترقب المرأة حتى تصعد على ظهرها نادتها بحنو «سوداء» وداعبت بيدها بطنها الثقيل... اقترب موعد الطلق! ربما رأى العجل النور في نفس اليوم الذي ستضع فيه ابنها... أخيراً نهضت البقرة.

توجها نحو القرية... كل واحدة تتكئ على الأخرى... رائحة جسم البقرة تبعث الدفء والأمان... ربتت على ظهرها فألصقت البقرة فمها باليد الحنون!

التفتت المرأة إلى الخلف... نزل الليل... لم يبق واضحاً في اللون الرمادي غير الرواق... استعادت أحداث اليوم: الجبال، الغربان، أعشاش العصافير مثل قبعات سوداء معلقة في قمم الأشجار، السهل والآن النجوم في السماء... مازالت أصوات السوق وضجيجه وصخبه ترن في أذنيها... تفكر في بقرتها الضخمة... في الحروف الغريبة الجميلة... في طفلها الذي ستضعه قريباً... وفي مستقبله... هذا كل شيء في حياتها.

امتلأ قلبها حرارة سرعان ما انتشرت في كامل بدنها... تمنت أن يكون بجانبها أحد يشرح لها أسباب هذه الحرارة التي فاجأتها... فهمت بسرعة أنها بسبب الدهشة!

– سو... داء... صوتها ضعيف يرتعش سعادة مثل همهمة حلم...

* * *

مقالات

- البحث عن فرديناند دو سوسير
- الأجناس الأدبية
- الأدب والفضاء
- السلطة وتمثيلها

شعر

- شوارع كيب تاون
- سبع كلمات للصباح
- وردة حمراء
- أرض الأحلام
- النادلة، الصبية، ذات الأظافر الطويلة، وموسيقى[1]
- البد
- شجرة السم

قصص قصيرة

- الحصـــــان الحجـــري
- الوجـه الآخـر للقمـر
- النافـذة المفتوحـة
- أحـــلام قرويـــة

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

محمد خير البقاعي
ياسين ساوير المنصوري
الركوك شكري
يوسف محمود عليمات
فاطمة إلياس
لمياء باعشن
سامي حمام
نادية عبدالوهاب خوندنه
الجلالي الكدية

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جـــــدة (21432) فاكســـميلي: 6066695
هــاتـــــــف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@adabijeddah.com

■ **مقـالات :**

■ **قصـــائد :**

يدخل هذا العدد المطبعة، والأشقاء في غزة يعيشون مراحل الألم والأسى، وحياة التمزق الجسدي، والتشرد البشري، والمعاناة الإنسانية. أجساد تقطعها القنابل، وطفولة تستهدفها الغارات، ومدنيون تقصفهم الطائرات. رجال قتلى، ونساء ثكلى. قصف اتجه نحو الإنسان والشجر، وامتد إلى المباني والحجر، فغدا لا يبقي ولا يذر. ورغم كل ذلك يبقى أهل غزة مثالا للصمود والتصدي، ورمزاً للصبر والتحدي.

نوافذ دورية أدبية ثقافية، تؤمن بالتعدد والانفتاح على الآخر، وتبادل الثقافات عبر الترجمة. وتقوم بدورها في محاولة فهم الآخر عبر ما تنشره في أعدادها من مواد ثقافية، إيماناً منها أن الثقافة هي الوسيلة الأجدى للتعارف. غير أن السؤال الثقافي الكبير، كيف يمكن أن يتم ذلك في ظل أحداث بداية العام، التي جعلت الإنسانية جمعاء موضع تساؤل عما يجري على أرض غزة! ماذا يمكن للثقافة أن تلعبه من دور، حين يغيب العقل والمنطق، ويغلب التهور والعنف والتدمير.

نوافذ تود أن تعبر عن أسفها الشديد لكل ما يحدث من عنف في كافة أنحاء العالم. وهي تود التأكيد على أن التعامل مع القضايا السياسية والإنسانية يجب أن يكون بالحوار، وأن التبادل الثقافي وسيلة للتعارف والتفاهم بين الشعوب والأمم والحضارات. و**نوافذ** تبذل جهدها عبر الأخوات والإخوة المترجمين لتسهم في وضع لبنة في البناء

الثقافي العالمي عبر الترجمة، بصفتها سبيلاً لمزيد من تقديم الذات والتعرف على الآخر.

في هذا العدد تقدم **نوافذ** العديد من الأعمال النقدية والإبداعية الجديدة، وتدعو كافة المساهمين معها في الترجمة، للاستفادة من عالم التقنية بحيث يكون التواصل عبر بريد المجلة الإلكتروني nawafidh@hotmail.com

لكم تحية أسرة التحرير وتقديرهم على كريم تواصلكم.

عبدالعزيز السبيل

البحث عن فردينان دو سوسير(*)

ميشيل أرِّيفيه
MICHEL ARRIVÉ

ترجمة وتعليق
محمد خير البقاعي

هذه ليست مقدمة أو أنها لم تعد كذلك

إن أعمال سوسير حتى لمن ينظر إليها من علُ تمثل سمتين نادراً ما تجتمعا. أولاهما سمة مذهلة جداً: إنها الحالة الإبيستمولوجية للعمل. «وأخيراً جاء سوسير»، عبارة رددها الناس عام 1968م قياساً على نموذج مشهور «أخيراً جاء ماليرب Malherbe» لبوالو Boileau.

بوتاد Boutade الذي كان شغله الشاغل نقد الصيغة التي اشتهرت: يأسف المؤلف أسفاً معلناً «أن كثيراً من كتب مبادئ اللسانيات تبدأ بتصريحات فيها قليل من التحفظ في الشكل، وبمضمون يكاد يكون في الحالة نفسها» (دوكرو، 1968، 35).

(*) هذا هو الجزء الثاني من الترجمة التي تنشر منجمة لكتاب:

A LA TECHERCHE DE FERDINAND DE SAUSSURE

ولكن معقولية الصيغة نفسها موحية. ودوكرو يستأنف على الفور متحدثاً عن «الإضافة الأصيلة التي جاء بها سوسير»، وهي إضافة تتمثل في رأيه بـ «افتراض وجود النظام في المبدأ» (المصدر السابق). أليس في ذلك إقرار بطريقة هي بالتأكيد أكثر تبايناً وعلماً من معارضة الجدَّة «الإضافة» في الطرح السوسيري؟

لم يؤسس سوسير اللسانيات التي كان لها عند ولادته ما ضٍ علمي طويل. ولكن كتابه كان منطلقاً لتحول هائل في تطور هذا المجال. واستطاع الناس انطلاقاً من وجهة النظر هذه التحدث عن «قطيعة سوسيرية». وهو مفهوم ربما يكون مبالغاً فيه، ولكنه على أي حال موسوم بميسم عصره": إنه الالتقاء بين الماركسية والبنيوية. وعلى الرغم من ذلك، وحتى لو أنه كان من المغامرة التحدث عما كانت ستؤول إليه اللسانيات بلا سوسير، فإنه يكفي أن نذكر عدداً من الأسماء – تربتسكوي، ومييه، وهلميسليف، وياكبسون، وغيوم، وبنفينيست، ومارتينيه، وآخرون على سبيل المثال – لنلمح أهمية الحدث السوسيري. ونضيف إلى ذلك بالطبع أن السميولوجية تجد أحد مصادرها – الأكثر أهمية بلا شك في فرنسا وفي أوروبا – في «السميولوجية» السوسيرية: فلم يكن لفكر بارت ولا لفكر غريماس أن يكون ما هو عليه بلا كتاب

دروس في اللسانيات العامة. [10] وإن المظهر الأخير من مظاهر "الحدث السوسيري: هو أن عدداً آخر من قطاعات التفكير في العلوم الإنسانية تأثرت بطريقة تتفاوت في مباشرتها وقوتها برائز impact الفكر السوسيري: وينبغي هنا أن نذكر اسم لاكان وليفي ستراوس وميرلو بونتو – من بين «آخرين: نغير واحد من الأسماء من وقت إلى آخر»، كما يقول لاكان – ومهما يكن من أمر فإن سوسير يظل بلا شك اليوم – ليس في فرنسا وسويسرا وأوروبا فقط – أكثر من يُقرأ ويترجم ويستشهد به ويُشرح من اللسانيين: والكتب التي تناولته تعد بالعشرات، والمقالات بالآلاف.

ولكن منجز سوسير يتخذ من جانب آخر، وهذه طبيعته الثانية، مظاهر غريبة: يمكن أن يقول الناس إن سوسير – الذي تولد حالته عدداً من المقولات – لم ينشر ما كتبه ولم يكتب ما نشر باسمه. وهي مقولة لا نكاد في هذه المرة نجد فيها شيئاً من المبالغة، وتعلن هي بنفسها نوعية المنجز. وسيكون بالبداهة من الضروري أن نحدد و نحصر وفي النهاية أن نؤكد هذه الصيغة في جوهرها. وسأكتفي حالياً بملاحظة أن وضعية المنجز الذي تصفه الصيغة وضعية نادرة كل الندرة في مجال العلوم الإنسانية: ولست أعرف في حقيقة الأمر أي مثال آخر مماثل. إن مثال جاك لاكان الذي فكر فيه

الناس بعض الأوقات يقدم سمات لا يمكن ألبتة مقارنتها مباشرة، ولكنها سمات أقل وضوحاً. هذه الوضعية النوعية لمنجز سوسير تفضي إلى نتائج مهمة حول الطريقة التي يُقرأ بها. والهنات التي نجدها في النصوص التي نشرها الآخرون بعد موته، وإن وضعية غير المطبوع، وفي بعض الأحيان المجهول التي ميزت خلال زمن طويل نصوصاً أخرى لسوسير - بعض النصوص مازالت على هذه الحال حتى اليوم - تؤدي بالتأكيد إلى قراءات ذات نمط فيلولوجي وحرفي هي على العموم مخصصة للنصوص الأدبية. وتشكلت مع مرور الزمن مؤسسة صغيرة دولية حقيقية للمختصين بطباعة ما هو غير مطبوع من أعمال سوسير. إن كتابة سوسير - التي يحاول التجويد انتزاعها من الاستعجال ومن الرشاقة الظاهرة: إنه لتركيب غريب ومغرٍ - شأنها شأن الأشياء النوعية-التي هي نفسها أدبية غالباً- والتي يتخذها فكر سوسير تعمق هذه القرابة مع النص الأدبي. ومن هنا يأتي في بعض الأحيان بطريقة أكثر أو أجود انتظاماً بعض الفضول للاطلاع على سيرة سوسير يشبه الفضول الذي ينصب على سيرة شاعر أو روائي. وإن الرغبة المعلنة حيناً والمكبوتة حيناً آخر في أن تؤخذ تلك السيرة في الحسبان عند تحليل المنجز. وإنه لمن غرابة حدث المصادفات أو بعض سوء الطالع الغريب أن سيرة سوسير ماتزال حتى اليوم بعيدة عن أن تكون واضحة كل

الوضـوح، وعلى ما يبدو أن معرفتها حق المعرفة من الصعوبة بمكان. مما سيكون له بالضرورة أثر في تأجيج الفضول حولها. وفي إضفاء صفة القداسة على الشخص الذي هو موضوعها. [11].

أما أنا فأشعر– لعلي أرغب في ذلك؟ – أنني مصاب إصابة بسيطة بعدوى الفضول لمعرفة تلك السيرة. ولكنني في كل الأحوال مضطر لافتتاح هذا الكتاب بفصل قصير عن التاريخية السوسيرية التي تركز حصراً على الحياة الثقافية لسوسير. وليس ذلك لأنني سآتي بمعلومات جديدة: لما كنت قد عدلت منذ زمن عن البحث عن ذلك فإنني لا أكاد أستطيع أن أقدم عن نقطة جزئية إلا تاريخاً مازال حتى اليوم مجهولاً. ولكن اهتمامي انصب على منشورات عدد لا يمكن حصره من أفراد أسرة سوسير، وراق لي ملاحظة عدد من نقاط الاحتكاك مع فكر فردينان: وسنى أنها واقعية، وخصوصاً مع عمه تيودور Théodre وأخويه ليوبولد Léopold ورينيه René. وفيما عدا ذلك اكتفيت بتوليف المعلومات التي جمعها الآخرون قبلي توليفاً لا يتركها ناقصة. ولكنه بدا لي أن ما لا يمكن الاستغناء عنه أن أقدم للقارئ الإشارات الضرورية التي تسمح له بموضعة فكر سوسير في الظروف التاريخية لتشكلها. وعلى وجه الخصوص للوصول به إلى أن يرى بأي طريقة كان

سوسير يدير الأعمال المختلفة التي شغلته إبان حياته – القصيرة نسبياً في استمراريتها الكلية، الطويلة إذا أخذنا في الحسبان ظاهرة الإفراط في نضجه العلمي المبكر (1872-1913). وسيلحظ القارئ خصوصاً أن البحوث التي تعد غالباً منفصلة جرى العمل عليها بطريقة متوازية. مما لا يفترض – ولا يستبعد – بالتأكيد أن بينها بالضرورة بعض الروابط النظرية أو المنهجية...

أعود الآن إلى المقولة التي تقدم عرضها لتقويم ما تقدمه. إذ إن هناك عدداً من النصوص لا يمكن إهماله يستثنى من التقسيم الذي تقدمه المقولة المذكورة. والمقصود بادئ ذي بدء كتابان كتبهما ونشرهما مؤلفهما. الأول، التذكرة في النظام الأولي للصوائت في اللغات الهندو – أوروبية[1]، نشره سوسير عندما كان عمره 21 سنة: يعود تاريخه إلى عام 1879، ولكنه صدر في واقع الأمر في ديسمبر «كانون الأول» 1878م. إن هذا «الكتيب» كما يسميه بكل تواضع سوسير – هو في الواقع كتاب من 268 صفحة – أكسب مؤلفه فور صدوره شهرة عالمية، كانت بالتأكيد ممزوجة ببعض الإنكار الذي يبدو أنه ضاق به ذرعاً. وفي عام 1881 ظهر في هذه المرة «كتيب» حقيقي: الرسالة التي ناقشها سوسير في ليبزغ، وعنوانها: في استخدام حالة الجر المطلق في السنسكريتية[2]،

وهي رسالة لا تتجاوز عدد صفحاتها 95 صفحة في الطبعة الأصلية، وهي أقل من ذلك في المجموعة. وبعد هذا التاريخ لم ينشر سوسير – الذي كان عمره 24 عاماً– أي كتاب.. أما ما بقي مما نشره سوسير في حياته فإنه يشغل 268 صفحة في مجموعة المنشورات العلمية الذي نشر عام 1912م. مقالات في اللسانيات الهندو – أوروبية، مراجعات [12] كتب، ملخصات، بضمير الغائب، مداخلات ألقيت أمام جمعيات علمية مختلفة، إلخ. بعض هذه النصوص هي تعاليق اشتقاقية مختزلة بعض الأحيان في عدد من الأسطر. أما كل ما بقي، فإن ما نشر لسوسير نشر بعد وفاته. ونستطيع بالعودة إلى أصولها أن نقسمها إلى ثلاث مجموعات:

1 – دروس في اللسانيات العامة. وكما يشير إلى ذلك عنوانه، كان هذا الكتاب في الأصل مجموعة من الدروس أو بتحديد أكثر سلسلة من الدروس ألقاها سوسير في جامعة جنيف من عام 1907 إلى عام 1911م – تخللتها انقطاعات: فالدروس لم تُلْقَ إلا سنة بعد سنة. وبعد موته الذي وقع عام 1913م قام اثنان من زملائه ومريديه، شارل بالي وألبرت سيشهي – وقد كانا من تلامذة سوسير القدماء ولكنهما مع ذلك لم يتابعا دروسه في اللسانيات العامة – وقررا – لنشر ما كان يعلمه الأستاذ

المتوفى، أن يجمعا مخطوطات سوسير والمعلومات التي دونها من استمعوا إلى دروسه. وقد سارا في عملهما الذي ساعدهما فيه ألبر ريدلينجر Albert Riedlinger الذي كان من المستمعين الأصليين لأول درسين من الدروس بهمة ونشاط: ونُشر الكتاب في عام 1916م. وأوضح في الحال أنه كان من الصعب نظراً للإمكانات التي كانا يمتلكها الناشرون في ذلك العصر، ونظراً للمدة القصيرة التي اكتفيا بها أن يفعلا أفضل مما فعلا. إن كتاب دروس في اللسانيات العامة بالشكل الذي أريد له في طبعته «النموذجية» – التي توصف بعض الأحيان «بالنسخة الشائعة = الفولغاتا» – هو النص الوحيد الذي كان متوافراً للقراء بين عامي 1916 و1957 (تاريخ نشر كتاب روبير غوديل R. Godel عن المصادر المخطوطة لكتاب دروس في اللسانيات العامة) وغالباً حتى بعد ذلك. إذاً عبر هذا النص مارس فكر سوسير تأثيره في تطور اللسانيات والعلوم الإنسانية في القرن العشرين. ولم تعرف الأسماء التي تقدم ذكرها وهي بغير ترتيب: مييه وتروبتسكوي وهلميسليف وميرلوبونتي الدروس إلا في «نسختها الشائعة = الفولغاتا». أما ياكبسون وبنفينيست ومارتينيه ولاكان وليفي ستراوس وبارت وغريماس فإنهم علموا، بدرجات مختلفة، بوجود مصادر مخطوطة

وباختلافاتها مع النسخة النوذجية. وعلى الرغم من ذلك فإن النسخة الشائعة هي التي كانت مصدر معلومات تفكيرهم. إذاً لم يكن بالإمكان إهمال النسخة النموذجية ومحاولة أن نستبدل بها على الدوام دروس سوسير «الأصيلة» – إذا افترضنا أنه بالإمكان إيجاد تلك الأصالة بتمام ودقة.

ويظل هناك بالطبع قضية أن الآراء التي يطرحها الأستاذ في دروسه لم يقدمها تلامذته بدقتها الحرفية. لذلك نجد أن الصيغة التي تنتهي بها الدروس تنتهي بالقول:– «إن موضوع اللسانيات الوحيد والحقيقي هو اللغة منها وإليها» – [13] هي «خاتمة الناشرين»، وليس في المصادر المخطوطة ما يسمح بتأكيد أن العبارة قالها سوسير بهذه الصيغة أو بصيغة أخرى تقاربها. ولعل الأخطر من ذلك هو أن طريقة تأليف الكتاب المعتمدة لا تتوافق بوضوح لا مع تأليف أي من الدروس الثلاثة الأولى ولا بلا أدنى شك مع التأليف الذي يمكن أن يكون سوسير قد خطط له لو أنه أتيح له أن يخطط لاستخراج كتاب من الدرس الذي كان يلقيه. ومن هنا تأتي الاختلافات التي لا يستهان بها بين "النسخة الشائعة" وبين ما يمكن أن نستخلصه من المصادر المخطوطة. وفي الحدود التي فرغنا

قبل قليل من الإعلان عنها ينبغي أن نأخذ في الحسبان تلك الاختلافات.

لقد فهمنا: أنني بخلاف قراء سوسير الآخرين لا أشن حملة شتم ضد ناشري نسخة عام 1916، ولا حملة أسف لعدم وجود مشاريع نشر أخرى. هل نص عام 1916 هو نص منحول كما نسمع ذلك من الآن فصاعداً هنا وهناك؟ وإن هذا التقويم يحتوي ضمنياً على مكونات أخلاقية ليست في سياقها وتنم على وجود نزعة تقديس لكلام المؤلف عند من يعلنون عنها: هل نص عام 1916 هو على هامش كلام الأستاذ كما هو حال الأناجيل المنحولة بالنسبة إلى الحقيقة الموحاة. ويهمل هذا التقويم كل الإهمال الجانب التاريخي لقضية نشر كتاب في اللسانيات العامة عام 1916 انطلاقاً من درس ألقي خلال خمس سنوات على الطلاب. ولا تأخذ في الحسبان الصعوبات التي تلازم في كل المقاييس ظهور النص الشفاهي مكتوباً. ولكننا لا يعترينا في نهاية الأمر إلا قليل من الدهشة من هذه اللعنات. ألم تنصب بالقدر نفسه – بل بعنف أكثر إن كان ذلك ممكناً– بخصوص محاضرات Séminaires لاكان التي هي في الأصل شفوية ثم نشرت في كتاب؟

2 – البحث في «التقاليب والتباديل». ويمثل كمياً أكثر الأقسام أهمية من كتابات سوسير: ليس أقل من 99 دفتراً حسبما

أحصاها غوديل، وستاروبنسكي وأخذها عنه غاندون (2003، 3)، وتصل حتى 117 دفتراً إذا صدقنا ميشيل دوبوي M.Dupuis (غاندون، المصدر السابق). وباختصار إن اهتمام سوسير المستمر في هذا البحث هو إيجاد كلمات، هي في بعض الأحيان ذات منطوق قصير، مكتوبة «تحت كلمات» نص ظاهري. وبطريقة تعليمية خالصة، كما لو أنه يهدف إلى توضيح ذلك للطلاب، يصف سوسير الظاهرة بالطريقة التالية:

بصفته هنا مؤشراً أولياً لهذه الأنماط، لأنني أستطيع في حال من الأحوال التفكير في أن أعرض هنا نظريتي في الشعر الحزين أذكر هنا هذا البيت:

Taurasia Cisauna Samnio cepit

هذا بيت تقاليبي تبادلي، يحتوي اسم Scipio كاملاً (في المقاطع ci+pi+io فضلاً عن وجوده فيSamnio cepit التي هي رمز مجموعة من الكلمات تكاد تتكرر فيها جميعاً كلمة Scipio(ستاروبنسكي، 1971، 29).

[14] إن الكلمة التي «تتكرر» في «البيت الذي يحتوي على التقاليب والتباديل» هي اسم علم. وهذه هي الحال في أغلب الأحوال. وسيتكرر الأمر نفسه مع اسم الإله أبوللو

Apolo (خطأ sic، مكتوب حسب الإملاء القديم، بلام واحدة غير مكررة) في البيت الشعري الذي سيكون موضع تحليل في الفصلين الخامس والسابع. ولكن اسم العلم ليس وحده الذي يمكن أن يخضع للتقاليب والتباديل: نجد «تحت كلمات» القصائد عناصر من كل الأنواع اللغوية. نكتشف فيها بعض الأحيان – شرط أن يكون نص الظاهر طويلاً كفاية – جملاً، بل نجد مشروع سرد (انظر على سبيل المثال ستاروبنسكي، 71، 78).

وليست هذه الخصوصية حكراً على الشعر اللاتيني القديم ولكنها موجودة أيضاً في الشعر اللاتيني الكلاسيكي – وحتى في الشعر المابعد الكلاسيكي – ولكنها موجودة في النثر أيضاً حيث لا ننظر أن نجد إلا أثراً ضئيلاً لمثل هذا البحث الحرفي، على سبيل المثال البحث الذي تناول رسائل سيزار. وعلى الرغم من أن هذه النصوص لم تكن أبداً في واقع الأمر مخفية إلا أنها أُظهرت متأخرة، ثم نشرت: لم تظهر إلا في عام 1971م عندما جمعها جان ستاروبنسكي في مجلد واحد – ذي عنوان دال كل الدلالة: الكلمات على الكلمات – وقد كان عمل ستاروبنسكي في نشره هذه المجموعة عملاً لا يكاد يكون مسبوقاً.. وعلى الرغم من عدد من النشرات الجزئية السابقة فإن العمل على التقاليب والتباديل لم

ينشر حتى اليوم نشراً يحيط بالعمل كله. ويتساءل بعض الشراح العدول عن إمكانية نشر كل ما عمله سوسير في هذا المجال.

3 – البحث في نص الحكاية الأسطورية، وخصوصاً الجرمانية. وكان خص سوسير هذا الموضوع بعمل ضخم: ليس أقل من 820 ورقة حسب إحصاء يوهان فهر Johannes Fehr (2000) ويتمثل العمل في جوهره بتساؤل واسع عن أصل الحكاية الأسطورية لـ نيبلونغينليد : Nïbelungenlied هل الأحداث التي يرويها في رواياته المتعددة والمختلفة على علاقة مع الأحداث التاريخية الحقيقية التي كانت منطقة محددة إطاراً مكانياً لها؟ يبدو أن سوسير كان في بعض الأحيان يسلم بهذه الفرضية التي يبدو أنها مدعومة بعدد من المؤشرات المستخرجة من الدراسة اللغوية والتاريخية لأصل أسماء المواقع الجغرافية (المواقعية) في سويسرا.

لقد جرد سوسير نفسه لعمل طويل وشاق بزغت منه كما لو أن ذلك حدث مصادفة خلال التأمل فرضية أخرى: أليست الحكاية الأسطورية شأنها شأن اللغة مكونة بفعل نظام من العلامات التي تتحول مع الزمن شأنها شأن كلمات اللغة؟ حينئذٍ تكون مثلها موضوعاً لهذا المجال الجديد

«السيميولوجيا» الذي كان سوسير يفكر فيه منذ زمن بعيد، وسارع إلى تضمينه في كتابه دروس. نراه يقول في الحال: هذا المفهوم الجديد تتصل بصعوبة مع فرضية الانطلاق. ونلحظ في الفوضى الظاهرة في مسودة سوسير صعوبة البحث. ونوازع التردد التي روادته في نشر النتائج [15] على الرغم من التردد في تأليف كتاب، وهي ترددات تظهر هنا وهناك في المسودة.

ظهر هذا البحث متأخراً أيضاً عن عمله في التقاليب والتباديل حتى لو أن ستاروبنسكي في مقالاته يقتبس على استحياء بعض القطع. والنشرة التي ظهرت عام 1986م تظل ناقصة وغير كافية فيلولوجياً، وهي على كل الأحوال سرية كل السرية.

يتضح لنا أن سوسير ليس رجل كتاب واحد ولا رجل اهتمام واحد. وقد شاءت الموضة في السبعينات إيجاد أكثر من سوسير. بدأنا باثنين، واستمرينا بثلاثة، وصعدنا حتى ستة...

لم يعد هدفي وأنا أكتب هذا الكتاب أن أعدد سوسير ولا أن أعيدها إلى الوحدة. ولكن هدفي هو محاولة وصف تكون تفكيره وتطوره، دون أن تغيب عن ناظري مشكلة

العلاقات التي يمكن أن تنشأ بين أطراف هذه المباحث التي تتقاطع ظاهريا أو واقعياً.

وتواجه هذا المخطط عدة عقبات. إحداها تتمثل في الوقائع التاريخية. فكما رأينا منذ قليل – وكما سنرى ذلك بوضوح عند استعراض الفصل الأول– نشرت بحوث سوسير المختلفة نشراً متتالياً، ولكنها – قدر ما نستطيع افتراض ذلك – كانت تجري غالباً في الوقت نفسه. وإن هذا المعطى الواقعي تنفي إذاً عن القسم المركزي من الكتاب كل نية في التأليف التاريخي: فهي لن تأخذ في الحسبان إلا مصادفة المظاهر النشرية المتأخرة، وليس حقيقة التفكير السوسيري.

والعقبة الأخرى مصدرها الشكل الذي اتخذته كتابات سوسير، وخصوصاً كتاب دروس في اللسانيات العامة. هل كان ينبغي أن نأخذ حصراً الطبعة الشائعة؟ لقد كان ذلك يعني أن نغض الطرف عن بعض المظاهر الحاسمة من فكر سوسير على الرغم من احتجابها النسبي. أو أنه كان من الضروري العودة إلى المصادر المخطوطة وحدها؟ في هذه الحالة كان ذلك يعني أننا نمنع أنفسنا من فهم بعض مظاهر التأثير التي تركها كتاب دروس في اللسانيات العامة. ألم يكن من الأفضل أن نأخذ في الحسبان، وفي الآن نفسه التقليدين دون أن نغفل عن التمييز بينهما تمييزاً دقيقاً؟

لقد حاولت حل هاتين المشكلتين-ناهيك عن مشكلات أخرى لن أتحدث عنها لأنها ستظهر لاحقاً في سياق هذا الكتاب- عندما ألفت هذا الكتاب بالطريقة التالية.

فصل تأسيسي يضع الأساسات، وخصوصاً التاريخية لحياة سوسير، وهذا يعني حصرياً تقريباً لمساره وأعماله. وسأعالج في هذا الفصل بعض اهتماماته التي كانت غالباً تعد هامشية، والتي سكت عنها في هذه المقدمة.

[16] قسم أول، يتضمن على فصلين مختصرين سأعرض فيه لكتابين نشرهما سوسير الشاب، ولن يغيب عني أن أطرح سؤالاً مفادها إلى أي مدى يرهص الكتابان عما سيأتي من فكر سوسير.

والقسم الثاني سيتضمن فصلاً وحيداً: سأحاول فيه أن أرسي دعائم المشروع السوسيري في "السيميولوجيا" مستعيناً بالطبعة الشائعة، وبالمصادر المخطوطة لكتاب دروس ولأعماله عن الحكاية الأسطورية.

والقسم الثالث سأحاول فيه دون أن أنسى الإطار السيميولوجي الذي أرسيت دعائمه في الفصل الثاني، الدخول في تفاصيل التفكير اللساني الخالص لدى سوسير متفحصاً التفرع الثنائي الأساسي في تعليمه: لغة ولسان، دال ومدلول،

التزامني والتعاقبي، علاقات سياقية وعلاقات ترابطية، قيمة ودلالة. أدرك بألم شديد وأنا أنكب على هذا التعداد عديم الفائدة أنني أخون التفكير السوسيري: إذ أشير على الفور إلى أن كل واحدة من تلك الثنائيات التي نميز بينها تتراكب بشدة مع الثنائيات الأخرى كلها على نمط الموضوع نفسه الذي تبحث عن توضيحه: هذا النظام entre tous «الصارم» الذي هو اللغة. ومن هنا بالطبع تأتي الصعوبة القصوى في إخضاعه لخطية linéarité الخطاب التعليمي التي لا يمكن تلافيها. ولعله اتضح أنني سأستخدم في هذا القسم تنافسياً معطيات «النسخة الشائعة» ومعطيات المصادر المخطوطة.

وفي القسم الرابع سأتناول مشكلة التقاليب والتباديل، والعلاقة المحتملة التي يمكن أن نجدها بين هذا العمل وبين الاهتمامين الرئيسيين الآخرين لسوسير.

وأخيراً سأعرض في القسم الخامس بعض مظاهر التأثير الذي تركه فكر سوسير، في اللسانيات وفي السميولوجية، بالتأكيد، ولكن أيضاً في بعض المجالات الأخرى كعلم النفس والإثنولوجيا على سبيل المثال.

هل ينبغي التذكير بما قلته؟ ليس هذا المخطط هو الذي أعتمده في نهاية الأمر، ولكنني اعتمدت المخطط الذي تحدثت

عنه في الاستهلال. ولكننا نلمح مع ذلك أن بعض المعلومات التي أعلنت عنها لتكون فصلاً مستقلاً وجدت مكاناً وإن كان مختصراً في الفصل الأول.

المصادر

1) أرّيفي ميشيل ((1996، «إسهام متواضع في مهمة تعداد سوسير» في م. كونستانتيني وإ. دارو (ناشران)، سيميائية، ظواهراتية، خطاب، باريس، لارماتان، 51-60.

1) Arrivé Michel, (1996), "Modeste contribution a la tache du denombrement des Saussure", in M. Costantini et I. Darrault (éds), sémiotique, phénoménologie, discours, Paris, L'Harmattan, 51-60.

2) أرّيفي ميشيل (2006)، «نص المحاضرة للاكان (بخصوص كتاب جبريل بيرغونيو، لاكان مغسولاً، ماكس ميلو»، 2005)، الكلام واللاوعي، 2، 147-149.

2) Arrivé Michel, (1996), "Le texte du Séminaire de Lacan (a propos du livre de Gabriel Ber gounioux, Lacan débarbouillé, Max Milo, 2005)"K Langage et inconscient, 2, 147-149.

3) بيرغونيو جبريل (2005)، لاكان مغسولاً، ماكس ميلو.

3) Bergounioux Gabriel, (2005), Lacan débarbouillé, Max Milo.

4) بو كيه سيمون، (2005)، «العثور على مخطوطة لفردينان دو سوسير تهز اللسانيات المعاصرة»، من أجل العلم.

5) Bouquet Simon (2005), "Un manuscrit retrové de Ferdinand de saussure ébranle la linguistique contemporaine", pour la science.

5) كوساه بيير، انظر بوكيه سيمون (2005).

5) Caussat Pierre, voir Bouquet Simon (2005).

6) دوكرو أوزوالد (1968)، «البنيوية في اللسانيات» في ما البنيوية؟ لوسوي، 13-96.

6) Ducrot Oswald (1968), "Le structuralisme en linguistique", in Qu'est-ce que le structuralisme?, Le Seuil, 13-96.

7) فِهر يوهان (2000)، سوسير بين اللسانيات والسميولوجية، المطبوعات الجامعية الفرنسية.

7) Fehr Johannes (2000), Saussure entre linguistique et sémiologie, PUF.

8) غاندون فرانسيس (2002)، صروح خطيرة. سوسير قارئاً لوكريس، لوفان، بيترز.

8) Gandon Francis, (2002), De dangerreux édifices. Saussure lecteur de Lucréce, Louvain, Peeters.

9) غاندون فرنسيس (2006)، اسم الغائب، إبيستمولوجية العلم السوسيري في العلامات، ليموج، لامبير – لوكا.

9) Gandon F. (2006), Le nom de l'Absent. Epistémologie de la science saussurienne des signes, Limoges, Lambert-Lucas.

10) غوديل روبير (1957-1969)المصادر المخطوطة لكتاب دروس في اللسانيات العامة لفيرديناند دو سوسير، جنيف، دروز، 1957، ط 2، 1969.

10) Godel Robert (1957-1969), Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure, Genéve, Droz, 1957, seconde édition, 1969.

11) لاكان جاك (2005)، ما أعلمه، لو سوي.

11) Lacan Jacques (2005), Mon enseignement, Le Seuil.

12) ميلنير جان كلود (2002)، الرحلة البحرية البنيوية. أشكال وجداول، لوسوي.

12) Milner Jean-Claude (2002), Le périple structural. Figures et paradigmes, Le Seuil.

13) نورمان كلودين (1995)، «القطيعة السوسيرية» في م. أريفي وك. نورمان، سوسير اليوم، نانتير LINX، عدد خاص، 219-231.

13) Normand Claudine (1995), "La coupure saussurienne", in M. Arrivé et c. Normand, Saussure aujourd'hui, Nanterre, LINX, numéro spécial, 219-231.

14) ستاروبنسكي جان (1971)، الكلمات على الكلمات،ظواهر التقاليب والتباديل عند فردينان دو سوسير، غاليمار.

14) Starobinski Jean (1971), Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Gallimard.

15) توربان بياتريس ((2003، "حكاية سيغفريد الأسطورية والتاريخ البورغوندي"، في بوكيه سيمون (ناشر)، سوسير، ليغرن، 351-429.

15) Turpin Béatrice (2003), "Le légende de Sigfrid et l'histoire burgonde", in Bouquet, Simon (éd.), Saussure, L'Hernr, 351-429.

الفصل الأول

حياة في اللسان

تعاليق تاريخية وغيرها عن حياة فردينان دو سوسير ومساره

إن لآل فردينان دو سوسير أصولاً فرنسية عريقة. فالاسم الذي تحمله ذو علاقة كتابية باسم مدينة صغيرة في منطقة اللورين سولكسور – سور – موزيلوت SaulXures-sur-Moselotte في منطقة الفوغ Vosges الحالية التي تقع في منتصف الطريق بين روميرمون Remiremont وجيرار – مير Gérard-mer. غادرت الأسرة التي اعتنقت الكالفانية calvinisme في وقت مبكر منطقتها الأصلية في اللورين Lorraine واستقرت في جنيف. ومنذ القرن السابع عشر أصبح آل سوسير ينتمون إلى الطبقة الراقية في جنيف. وأدركتهم الثروة في القرن التالي: فصاروا يملكون منزلاً جميلاً في شارع المدينة، وحصلوا على منزل للاصطياف في كرو دو جنتود Creux de Genthod.

ومنذ بداية القرن الثامن عشر ولد في كل جيل من آل سوسير عدد مدهش من العلماء والكتاب، والفنانين في بعض الأحيان. أولهم ولادة هو نيكولا Nicolas (1709-1791) كان

محامياً، وكانت هوياته التي يتقنها زراعة الكرمة، وكتب للموسوعة المقالات التي تخص هذا المجال. أما ابنه هوراس – بنيديكت Horace-Bénédict (1740-1798)[3] فقد ظل لزمن طويل أشهر آل سوسير، ومازال كذلك بلا شك في عيون الكثيرين. فالباريسيون الذين يسكنون شارع دو سوسير على سبيل المثال لا يعلمون أن الذكرى التي يحملها هذا الشارع ليست ذكرى حفيده البعيد فردينان. وكانت صورته خلال زمن طويل تزين الورقة النقدية السويسرية من فئة العشرين فرنكاً.. وكان أول من تسلق في عام 1787 لهدف علمي الجبل الأبيض Le Mont-Blanc. وقد وصف هذه البعثة بانفعال ونشوة، ولم يهمل الحديث عن الاشتقاق الذي يعود إلى أصل له علاقة بالأجبان لكلمة sérac عندما يتحدث عن كتل الثلج المتجمد فيقول:

يطلقون في الألب اسم sérac على نوع من الجبن الأبيض المتماسك الذي يُستخرج من مصل اللبن، ويضغطونه في صناديق مستطيلة يأخذ فيها شكل مكعبات أو بالأحرى شكل متوازي المستطيلات. وعندما تكون كمية الثلج كبيرة فإنها تأخذ غالباً هذا الشكل عندما تتجمد بعد أن تكون قد أشبعت بالماء في جانب منها (رحلة في جبال الألب).

هل ورث سوسير من جده الأعلى هذا اهتمامه بالجغرافيا الألبية (نسبة إلى جبال الألب)، وشعوره بمتعة واضحة عندما يستخدم الاستعارات التي تظهر فيها عناصر تلك الجغرافيا؟ نفكر هنا بحديثه عن القبب الجليدية (كتابات، 179)، وعن سلسلة جبال الألب نفسها (**دروس في اللسانيات العامة**، 117؛ ط. أنجلر، 1968-1989، 182؛ كوماتسو، 179 و329) أو حديثه أيضاً عن جداول المياه، وعن منبع الرين والرون اللذين يذكرهما بالاسم:

إن مسألة أصل اللغات ليس لها الأهمية التي ينسبها الناس إليها. وهذه المسألة لم يعد لها وجود. إنها قضية طفولية شأنها شأن قضية منبع الرون! إن لحظة التكوين لا يمكن القبض عليها كما حدثت: إننا لا نراها (أنجلر، 1968-1989، 160).

ولقد اكتسب اثنان من أبناء هوراس بنديكت مكانة ثقافية متميزة. ابنته ألبرتين – أدريان Albertine-Adrienne (1766-1841)، قريبة السيدة دوستيل Madame de Staël وصديقتها – وقد كتبت لمحة عن حياتها – واشتهر باسم نيكر دو سوسير Necker de Saussure. وأهم منشوراتها كتاب في ثلاثة مجلدات بعنوان: **التربية المتدرجة أو دراسة لمسيرة الحياة**، وهو كتاب نشر عدة مرات حتى نهاية القرن الثامن

عشر. ونجد فيه بعض الملاحظات الصائبة عن اكتساب الطفل اللغة:

إن الأحداث التي تعبر عنها الأفعال أو تفترضها ليست على الدوام في الطبيعة على نمط مستمر؛ ولا تدركها حواس الطفل عندما يسميها، إنه لا يقول: ذهب إلا في لحظة لا يحصل فيها الذهاب. ينبغي أن يكون في داخله الفكرة التي يعبر عنها الفعل، وأن تنطبق تلك الفكرة التي هي في الوقت نفسه واضحة ومتحولة بالتتالي على كل ما ينفذ الحدث (مج 1، ص 138).

إن تحليل العلاقة بين الكلمة والشيء هو موضوع محبب-أخيراً، هذا «الشيء» الخاص الذي هو الحدث: أياً كان فهو غائب - أليس من المغري أن نتلمس هاجس مفهوم أداة الوصل في الفقرة التالية:

إن أكثر ما يبعث الحيرة في رأس الطفل المسكين هي الضمائر. فـ «أنا» و«ضمير المتكلم» على وجه الخصوص تظل زمناً طويلاً غامضة لديه. ولما كانت تلك الكلمات تنطبق حصراً على من ينطق بها فنحن لا نستخدمها عندما نحدث الطفل، إنه يراها في كل لحظة تغير من محمولها دون أن يكون ألبتة هو نفسه: ومن هنا

تأتي قضية أنه لا يفكر في استخدامها (المصدر السابق، ص 140).

أما شقيق ألبرتين نيكولا–تيودور (1767-1845) فهو جد فردينان دو سوسير لأبيه. كان أستاذ الجيولوجيا وعلم المعادن في جامعة جنيف، وقد تشرف بإطلاق اسمه على معدن سمي لاسوسيريت la saussurite [21] – وهي ليست ذلك المس الخفيف الذي يصاب به أولئك الذين يسعون في كل الأوقات وراء الهوس السوسيري – ولكنه بكل اعتزاز اسم ذلك المعدن الذي سمي باسم مكتشفه نيكولا – تيودور دو سوسير، وبتحديد أكثر «خليط من الزوزيت Zoïzite والفلسبار plagioclase»[4].

حمل الابن الأول لنيكولا–تيودور ببساطة اسم تيودو. ولد في عام 1824، وكان من كبار قراء الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو – وألف عنه كتاباً عنوانه: **روسو في البندقية** – وتوفي عام 1903م، ويكون بذلك قد عاصر حفيده زمناً طويلاً. هل تحدثا معاً عن الكتاب الذي خصصه تيودور لدراسات عن اللغة الفرنسية. في **إملاء أسماء الأعلام والكلمات المستعارة**، كتيب في 125 صفحة نُشر في دار النشر شيربولييه وفيشباشر Cherbuliez et Fischbacher في عام 1885م؟ لست أدري. ولكن سوسير لو أتيح له أن يراجع هذا

البحث مراجعة هاوٍ أمين كل الأمانة فإنه يكون قد قرأ فيه عن تاريخ إملاء الكلمات الأجنبية هذا الخاطرة العقلانية جداً:

في القرون التي سبقت القرون التي نعيشها كان اسم العلم الأجنبي يدخل في اللغة من خلال الأذن وليس عبر رؤية الرموز الكتابية. وأول المؤلفين الذين يدعون لاستخدامه لم يكن في الغالب قد قرأه وإنما سمعه يُنطق ببساطة واخترع لهذه الكلمة إملاء يدفع القارئ الفرنسي إلى قراءتها بلا صعوبة، ويحتفظ لها في الوقت نفسه بنطقه الأصلي تقريباً (ص 1-2).

وفي موضع آخر من كتابه يورد تيودور دو سوسير خاطرة أكثر عمومية عن العلاقة بين المكتوب والمنطوق:

يبدو في أيامنا أن الحرف تفوق على الصوت [...] الحرف ينبغي أن يمثل الصوت الذي نريد إحداثه والمحافظة عليه. ينبغي أن يكون خادم اللغة ولا ينبغي أن يقسر الأصوات على أن تخضع للإملاء (ص 75 ثم 77).

أليس من المغري أن نجد في هذه الأسطر التصورات الأولية للفقرات التي احتوت على معارضة شديدة للإملاء في الفصل السادس من «مقدمة» **كتاب دروس في اللسانيات**

العامة (ص 44-45)[5]؛ ويتضح لنا على أي حال أن فردينان لا يحيل أبداً إلى تيودور، وأن تيودور لا يستشهد ألبتة بما كان قد عرفه من قبل عن فردينان.

الابن الثاني لنيكولا – تيودور اسمه هنري Henri، وهو والد فردينان، ولد عام 1829م، وتوفي عام 1905م. كان مختصاً بعلم الحشرات، وينحصر عمله في الحشرات مستقيمات الأجنحة و غشائيات الأجنحة. وكان كثير السفر، وخصوصاً إلى المكسيك حيث كان يبحث في المواقع الماقبل – كولومبية في مدينة كانتونا Cantona، جنوب بويبلا Puebla.

وعندما عاد إلى جنيف تزوج هنري دو سوسير لويز بورتاليس Louise de Poutalès، التي تنحدر هي أيضاً من الأرستقراطية البروتستانتية الراقية في جنيف. وكان باكورة زواجهما فردينان الذي ولد في 26 نوفمبر «تشرين الثاني» 1857م.. وولد بعده [22] ثلاثة أطفال ذكور: هوراس Horace (1826-1926)، وليوبولد Léopold (1866-1925)، ورينيه René (1868-1934) ويستحق هؤلاء الإخوة الثلاثة لفردينان أن نقف بعض الوقت عندهم بسبب علاقاتهم بأخيهم الأكبر المشهور.

كان هوراس دو سوسير رساماً موهوباً. ونعرف من

لوحاته على وجه الخصوص الرسم الشخصي الذي خص به أخاه فردينان الذي بدا في هذا الرسم ذا مظهر جاد كل الجدية[6]. أما ليوبولد دو سوسير الذي احترف العمل في البحرية العسكرية الفرنسية فإنه اشتهر بكونه متخصصاً متمكنا في علم الصينيات (نسبة إلى الصين)، وفي علم الفلك الصيني على وجه الخصوص-وبهذه الصفة نفسر الاهتمام العابر الذي خصه به لاكان- كما اشتهر بأعماله اللغوية التي ظهرت فيها بعض المفاهيم العنصرية، وخصوصاً في كتابه **بسيكولوجية الاستعمار الفرنسي في علاقاته مع المجتمعات الأصلية**، كما ظهر ذلك في أعماله عن الهند الصينية أيضاً. وقد افترض بعضهم أن مفاهيم ليوبولد حول خصوصيات اللغات في علاقاتها مع «الأجناس» أثرت بعض التأثير في مفهوم اللغة عند شقيقه فردينان[7]. وقد كان لهذا التأثير فعل عكسي: ففي دروس في اللسانيات العامة لا وجود لمفهوم الجنس بوصفه سبباً في التغيرات الصوتية. ويبدو أن ضمير الغائبين on الذي يستخدمه سوسير ربما كان يخفي في أثنائه أخاه ليوبولد. ولكن مواقف أولئك الغائبين المذكورين منقوضة كالتالي:

قال بعضهم: إن للنوع نزعات تحدد قبلياً اتجاه التغيرات الصوتية. وفي هذا مسألة تتعلق

بالأنتروبولوجيا المقارنة: ولكن هل يتغير الجهاز المصوت من جنس إلى آخر؟ لا، بل إنه لا يكاد يتغير من فرد إلى آخر (دروس، 202؛ وانظر أيضاً ص 304، وكتابات، 216).

أما الأخ الأخير، رينيه دو سوسير فإنه لمع في وقت مبكر من حياته. فقد شغل منصب أستاذ الرياضيات في جامعات واشنطن وجنيف وبرن على التوالي – ولكنه استقال من عمله في هذه الأخيرة عام 1925م – وهو على وجه الخصوص أحد كبار المختصين بالإسبرانتو. وعرض إصلاحات لهذه اللغة أفضت في نهاية المطاف إلى وضع ما سمي بالأنتيدو Antido التي لن تلبث أن تسمى الإسبرانتيدو، وأخيراً الإسبرانتو الجديدة. وقد سعى في أحد كتبه إلى أن يقدم نفسه بوصفه رائد أخيه في التمييز بين التزامن والتعاقب: بخصوص التعارض بين التحليل الذاتي (التزامني) والتحليل الموضوعي (التعاقبي) الذي مثل له سوسير في دروس (ص 251)[8] بكلمة enfant «طفل» وجذرها اللاتيني in-fans (الذي يعني حرفياً «لا يتكلم»)، ويذكر في عام 1918 المقال الذي نشره عام 1916 أ. أولترمار A. Oltramare عن كتاب [23] **دروس في اللسانيات العامة** لأخيه الراحل، ويصوغ الملاحظة التالية التي

تظهر فيها الأسبقية التي يدعيها لآرائه الخاصة عبر صيغة فعل الماضي المستمر الذي يبدأ الفقرة به:

كنت قد لاحظت أنا نفسي]في البناء المنطقي للكلمات في الإسبرانتو، [جنيف 1911] بخصوص كلمة موسيقي (mus'ique الصفة القديمة لـ muse) أنه ينبغي أن نعدها حالياً بوصفها كلمة بسيطة وصفية تولد عنها نفسها صفتان، مثل موسيقي music'al وmusic'ien، إلخ، التي يؤدي فيها الجذر music دور عنصر بسيط (البنية المنطقية للكلمات في اللغات الطبيعية منظوراً إليها من وجهة نظر تطبيقها على اللغات الاصطناعية، 5).

لا أعلم شيئاً عن العلاقات التي كانت لفردينان مع رينيه. هل أخبر هذا الأخير أخاه بادعاءاته بشأن الأسبقية في المقابلة بين التزامن والتعاقب؟ ما نعرف على أي حال هو أن فردينان يتحدث باهتمام كبير في دروس (ص 111) – ولكن دون أن يستشهد بأعمال أخيه – عن مسألة تطور الإسبرانتو: وهذه المسألة بالتحديد هي التي تسم أفكار رينيه بميسمها.

ولكن لنترك آل سوسير، ولنعد إلى فردينان. إننا نملك عن شبابه وطفولته وثيقة استثنائية: «**ذكريات الطفولة والشباب**

«Souvenires d'enfance et de jeunesse»، (سوسير–غوديل Saussure-Godel,1960)، وهي ذكريات كتبها عام 1903م. ولكن هل أترك لنفسي العنان للقول: إن تلك الذكريات تصدر عن حزن عميق خفي؟ يقدم سوسير كل الأحداث التي يرويها منضوية تحت لواء الإخفاق دون أن يعبر باستمرار عن الخيبة التي يشعر بها. فالسنة الدراسية 1872-1873، قضاها «في ثانوية جنيف، ليخسر سنة بتمامها خسارة كاملة» (سوسير – غودل، 1960، 17). ومثل ذلك محاولته إرجاع الكلمات اللاتينية والإغريقية إلى أقل عدد من الجذور، وهي محاولة تعود إلى سنة 1872م[9]. لقد كان المؤلف الصغير، عبر الملاحظات النقدية لصديقه القديم أدولف بيكتيت Adolphe Pictet، «متضايقاً كل الضيق من محاولته الفاشلة» (المصدر السابق). ولكن الغريب أن ذروة الخيبة لديه كان مصدرها اكتشاف «الحرف الخيشومي المصوت = nasalis sonans». وفي أثناء السنة الضائعة التي قضاها في ثانوية جنيف عنَّ له في يوم من الأيام في أثناء قراءة في هيرودوت Hérodote أن الصيغة اليونانية.... هي بالنسبة إلى.... ما يمثله .... بالنسبة إلى....: وهذا يعني إذاً أن – a في atal هي بديل حرف N الذي هو أكثر قدماً منها:

كانت ميزته عندي (وهذا صحيح فيزيولوجياً) أنه بين

صامتين، وأنه عبر هذه الصفة يترك المجال مفتوحاً لنشوء a إغريقية، ولكنها كانت n كأي حرف n آخر (سوسير-غودل، 1960، 18).

[24] وبعد أربع سنوات علم سوسير عندما وصل إلى ليبزغ، علم، أن الحرف «الخيشومي المصوت» - يعني الـ a التي تأخذ صوت الـ n - كانت موضع بحث حديث لبروغمان Brugmann، وهو بحث أحدث صدى كبيراً في الأوساط العلمية. وهكذا أصبح ما كان يفكر فيه منذ عام 1872م، ويعده «ضرباً من الحقائق الأولية التي لم يكن ربما يجرؤ على الحديث عنها بوصفها شائعة جداً»، هذا الشيء، أُعلن منذ وقت قريب على أنه اكتشاف مثير! ولما أنه لم يكتب شيئاً في الموضوع فإنه لم يكن قادراً على إثبات سبقه في هذا المجال. ولم يستطع بعد ثلاثين سنة بعد ذلك تقريباً أن يمتنع عن تسجيل "حزنه العميق" الذي سببته له ضرورة الرجوع إلى أعمال باحث آخر فيما يعد أنه هو مكتشفه (سوسير - غودل، 1960، 24).

وخلال السنتين (1873-1875) اللتين قضاهما في جيمناز Gymnase جنيف (المعادل السويسري للمدرسة الثانوية في فرنسا) تابع الاهتمام باللسانيات: بدأ بتعلم مبادئ السنسكريتية بقراءة كتاب بوب Bopp. ولم تمنعه تلك

الدراسات الصعبة من اللهو كبقية طلاب المدارس من لداته: كان يرسم على طريقة توفير TÕpffer شكلاً من أشكال الرسوم المتحركة التي لقيت استقبالاً جيداً، «مغامرات بوليتيشوس= Les aventures de Polytychus (بادير، 2003 = Badir, 2003).

ومن 1875-1876، «أضاع بلا طائل سنة جديدة في متابعة دروس في الكيمياء والفيزياء في جامعة جنيف" (سوسير – غودل، 1960، 20). ولكنه كان أيضاً في الوقت نفسه يتابع دروس اللسانيات الهندو – أوروبية للمحاضر لويس موريل Louis Morel، «على الرغم من أن دروسه لم تكن إلا نسخة حرفية تماماً عن دروس جورج كورتيوس Georges Curtius عن القواعد الإغريقية – اللاتينية التي كان موريل قد سمعها في ليبزغ السنة الماضية» (المصدر السابق). ومن جنيف أرسل إلى جمعية اللسانيات في باريس «بحثاً فيه شيء من الحمق عن اللاحقة – t»(10)، ومع ذلك فإنه قُبل في 13 مايو «أيار» 1876م عضواً في جمعية اللسانيات، ولم ينبث ببنت شفة في «مذكراته» عن النجاح الذي حققه.

وفي 21 أكتوبر «تشرين الأول» 1876م انتسب سوسير إلى جامعة ليبزغ. وسكن في المدينة برفقة والده في بداية المطاف، وخالط فيها بمتعة كما يبدو مجموعة صغيرة من

الطلاب القادمين من جنيف. وكانت له مراسلات كثيرة، وغالباً ظريفة مع والده، ومع عدد من أصدقائه في جنيف. مثال ذلك أننا نجده يقول متحدثاً عن «السعال الديكي» الذي نزل بأحد الأصدقاء: «من الطبيعي أن ينزل به السعال الديكي مرة واحدة على الأقل عندما يكون صاحب حظوة دائمة لدى النساء»[11]. وقد ذكر في هذا السياق مخططاً لصناعة «معجم لأنواع التورية» (سوسير، 2003، 460).

[25] لم يكن سوسير يحضر دروس أساتذة اللسانيات مع أنهم كانوا من الأساتذة المشهورين. وإذا كان يتردد على دروس «اللغة السلافية والليتوانية التي يكان يلقيها ليسكيان LeskienK، واللغة الفارسية القديمة لهوبشمان Hübschmann، وبعض دروس اللغة السلتية لويندیش Windish»، فإنه «لم تكد تطأ قدمه ألبتة دروس السنسكريتية، وأقل من ذلك دروس اللغة القوطية أو أي درس من دروس القواعد الجرمانية» (سوسير – غودل، 1960، 21). وسبب ذلك أنه كان مشغولاً بتحرير كتاب. كان قد قارب على الانتهاء منه في يونيو «حزيران» 1878م (سوسير، 2003، 462) ونشره في ديسمبر «كانون الأول» من السنة نفسها (كان قد بلغ لتوه الواحدة والعشرين). إنه كتابه المشهور: **التذكرة في النظام الأولي للصوائت في اللغات الهندو – أوروبية** (تاريخ نشره 1879م).

هذا الكتاب الذي تصعب قراءته اليوم؛ فلكي نقرؤوه ينبغي أن نكون على معرفة ليس فقط بالعديد من اللغات التي عالجها (وخصوصاً وليس حصراً، السنسكريتية واليونانية واللاتينية) وبأهم مفاهيم اللسانيات المقارنة، ولكن أيضاً بتاريخ الهندية-الأوروبية. لأن المصطلحية والرمز كانت في طور التشكل بفضل عناية الباحث الشاب، وقد حصل فيها منذ ذلك الوقت تغييرات جذرية: فسوسير لم يتحدث في ذلك الوقت عن الحروف الحلقية، وكان يستخدم رمز A وO بدلاً من مشتقات h الحالية.

ويكمن الأمر الجوهري في أن نأخذ في الحسبان علاقات النظام بين الصوائت الهندو – أوروبية: إن تلك العلاقات هي التي تبرز التطابق بين الظواهر التي تبدو ظاهرياً مختلفة، وتطرح لأول مرة وجود «معاملَيْن»[12] هما A وO. إن هذين «المعاملين» عن الطبيعة الصوتية اللذين اختار سوسير ألا يعالجهما سيسميان فيما بعد حرفين حلقيين. وإن اكتشاف اللغة الحثية[13] التي اكتشفت بعد موت سوسير سمح، بفضل أعمال جيرزي كوريلوفيش jerzy Kurylowicz (1927)، بملاحظة وجود «المعاملين» اللذين اكتشفهما سوسير في تلك اللغة على شكل فونيمين.

لقي كتاب سوسير وخصوصاً في فرنسا استقبالاً

جيداً، ولكنه تعرض لانتقادات شديدة في ألمانيا، وخصوصاً من أستاذ اللغويات المشهور أوستهوف Osthoff. وانصب هذا النقد خصوصاً على الجانب «المنهجي» في الكتاب. ويبدو أن سوسير قد ضاق ذرعاً بتلك الانتقادات وبتلك الاقتباسات التي يستخدمها الآخرون من عمله دون أن يذكروه: لقد امتدح بسخرية غوستاف ميير Gustav Meyer «بأنه أول من جهل اسم سوسير» (سوسير – غودل، 1960، 23). وحسبما جاء في شهادة عالم اللغات الهندو – أوروبية ألبير كوني Albert Cuny، وإن كانت متأخرة، فإن سوسير فكر حينها بأن يترك دراسة اللسانيات لدراسة الحكاية الأسطورية الجرمانية. وقد درس هذه الحكاية في وقت متأخر ولكن دون أن يترك اللسانيات.

وبعد أن أقام عدة شهور للدراسة في برلين بين عامي (1878-1879) التقى خلالها باللساني الأمريكي ويتني W. D. Whitney عاد إلى ليبزغ [26] في الثامن والعشرين من فبراير «شباط» 1880م، وناقش رسالته للحصول على الدكتوراه في الفلسفة، وكان عنوانها: **في استخدام حالة الإضافة المطلقة في السنسكريتية**. وحصل على أعلى معدل ممكن على رسالته (summa cum lauda). إن الكتاب المختصر (95 صفحة في الطبعة الأصلية) نشر في السنة التالية. وأعيد

نشره في مجموعة أعمال سوسير (سوسير 1922-1984، 269-338) لا يجد اليوم قراءً كثيرين. مع أنه يستحق القراءة: وهو يشهد بالاهتمام المبكر جداً لدى سوسير بعلم التراكيب وعلاقاته مع السميولوجية. وآية ذلك أن التوائم المختلف لحالتي «المطلق» في السنسكريتية – الإضافي ومفعول الموضع– مع أنواع الجامد والحي والإنساني الذي يدرسه دراسة دقيقة. ونلحظ من جانب آخر أن وجهة النظر المعتمدة في الدراسة تلتزم السكونية بما يمكن من صرامة. أما تطور الوقائع فلا يكاد يعرض له بالدراسة. ولا يشير المؤلف إلا إشارات ضمنية (سوسير، 1922-1984، 272) إلى كتاب **قواعد السنسكريتية** a Grammaire du sanscrit لوتني، ويبدو أنه يعرف كتاب: **حياة اللغة** La vie du langage في عام 1894بدأ بكتابة بحث مهدى إلى ذكرى وتني. هذا النص الذي لم يكتمل سيشار إليه في عدة مواضع في الفصل التالي: وهو من أكثر أفكار سوسير عن مشكلات اللغة والسميولوجية عمقاً وصعوبة.

وفي خريف عام 1880م، وبعد إقامة في ليتوانيا[14] استقر سوسير في باريس، وبقي فيها باستثناء بعض الأسفار القصيرة حتى عام 1891م. وأصبح في عام 1882م «سكرتيراً مساعداً" في جمعية باريس للسانيات. وعُيِّن منذ 30أكتوبر

«تشرين الأول» عام 1881م بناء على ترشيح من ميشيل بريال Michel Bréal «محاضراً في اللغة القوطية واللغة الألمانية القديمة» في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا. وبقي سوسير في هذه المؤسسة خلال عشر سنوات تخللها «انقطاع» لعام 1889-1890م يلقي دروسه في موضوعات متنوعة كل التنوع: «الصوتيات» (عنوان إحدى مخطوطاته)، القواعد القوطية[15]، والألمانية القديمة [27] واللغة الإسكندنافية القديمة، والقواعد المقارنة في اليونانية واللاتينية، واللغة الليتوانية، إلخ. وكان يتابع دروسه عدد كبير من الطلاب والمستمعين: من رجال الأدب وأساتذة المدارس الثانوية والجامعيين من عدد من الجنسيات، وعلى وجه الخصوص أنطوان مييه Antoine Meillet الذي حل محل سوسير في عام 1889-1890 بنفينيست 1964 وفلوري Fleury، 1964م). وكان تدريسه حسبما ذكرت عدد من الشهادات، وخصوصاً شهادة مييه،

«يترك كل مستعميه آذاناً صاغية لذلك الفكر الذي هو في طور التشكل، والذي يتكون أمام ناظريه، ويصل إلى صيغة أكثر دقة وأكثر أسراً أيضاً في اللحظة التي يصاغ فيها بأكثر الطرق دقة وأسراً. لقد كان شخصه يجعل الناس يحبون علمه» (بنفينيست، 1964، 27، دروس، 336).

وفي عام 1891م قرر سوسير الذي حاز بوصفه أجنبياً على وسام جوقة الشرف برتبة فارس[16] بموجب المرسوم الصادر في 11يوليو"تموز" العودة إلى جنيف. وليس لدينا معلومات كافية عن الأسباب التي دعته إلى مغادرة باريس. وربما كان السبب نفوره من طلب الجنسية الفرنسية التي كانت ضرورية له لكي يخلف ميشيل بريال في الكوليج دو فرانس[17]. لقد كان سوسير خلال بضعة شهور من إقامته في باريس، ودون أن يدري، جاراً بالمعنى الجغرافي للمصطلح لأجنبي آخر لم يكن في ذلك العصر قد اشتهر بعد خارج الوسط الاحترافي المغلق شأنه شأن سوسير: إنه سيغموند فرويد Sigmund Freud الذي عاش في باريس من اكتوبر «تشرين الأول» 1885م إلى فبراير «شباط» 1886م (انظر فيليلا Vilela 2006، 119).

وفي جنيف تزوج فردينان دو سوسير ماري فايش Marie Faesch وأنجب ولدين: جاك (1869-1969م) وريمون (1894-1971م)، الذي أصبح محللاً نفسيا بعد أن خضع لتحليل نفسي مع فرويد. وسنتحدث عنه في الفصل السابع، وعن الدور الذي كاد أن يضطلع به في العلاقة التي فشلت فشلاً ذريعاً بين والده ومحلله النفسي.

منذ عودته إلى مسقط رأسه عُيِّن سوسير «أستاذاً من

خارج الملاك[18] لتاريخ اللغات الهندو - أوروبية والمقارنة بينها». وقد «دشن هذا الكرسي» عندما ألقى في نوفمبر «تشرين الثاني» 1891م ثلاث محاضرات طرحت خلالها بوضوح مشكلة موضوع علوم اللسان ومشكلة حدود ذلك العلم:

اللسان أو اللغة هل يمكن إذاً أن يعد موضوعاً يقتضي في ذاته الدراسة؟ (كتابات، 145).

لقد ألقى دروساً متنوعة ما أمكنه ذلك في إطار العنوان الذي وضع للكرسي الذي يشغله: السنسكريتية، الصوتيات الإغريقية واللاتينية، تاريخ الفعل الهندو - أوروبي، الفعل الإغريقي، إلخ.

ويبدو أنه في ديسمبر «كانون الأول» من سنة 1891م بدأ بكتابة مخطط كتاب عنوانه «**في الجوهر المزدوج للسان**» (أنغلر، 2002، 181). وبقي ذلك المخطط غير مكتمل، ولم يُعلن عنه إلا في عام 2002م عندما نشرت كتابات سوسير في اللسانيات العامة.

وفي عام 1892م أجاب سوسير عن «تحقيق إحصائي حول التجربة الملونة والترسيمات البصرية» التي أطلقها إميل كلاباغيرد Émile Claparède. ونشر إجابته في العام التالي

تيودور فلورنوا Thèodore Flournoy، زميل سوسير في كلية الآداب (فلورنوا، 1893م).

وتميزت سنة 1894م من بين كل السنوات التي عاشها سوسير بأنها سنة حافلة بنشاط علمي كثيف. فناهيك عن النص الذي كتبه في ذكرى وتني أخذ سوسير على نفسه كما جاء في مقال له عن «التنبير accentuation في اللغة الليتوانية» (سوسير، 1984-1922م، 526-538) فيما يبدو أنه تهيئة لكتاب عن التنبير (ل. جاجر L.Jäger، م. بوس M. Buss، ل. غيوتي L. Ghiotti، 2003م). ولم يكن حال هذا الخطط بأفضل من حال مخطط كتاب «**في الجوهر المزدوج للسان**» فإنهما لم يُنشرا في حياة سوسير.

وفي عام 1896م تحول سوسير إلى مدرس من «داخل الملاك»، على كرسي احتفظ بالاسم الذي كان يحمله عندما كان «من خارج الملاك». وقد اغتنت دروسه بعناصر جديدة: نظرية المقطع، صوتيات الفرنسية الحالية، العروض الفرنسي (انظر الفصل 6)(19)، اللسانيات الجغرافية لأوروبا، النرويجية القديمة، إلخ. وبين عامي 1904-1905م ألقى سوسير محاضرات بدلاً عن زميل له مختص بالجرمانيات؛ السيد ريدار E.Redard الذي أعاقه عائق عن متابعة دروسه، وكانت محاضرات سوسير عن النبيلونجينليد Nïbelungenlied:

وكانت هذه المحاضرات الأثر الواضح لاستمرار اهتمام قديم لدى سوسير لن يلبث أن يتجدد بعد قليل (انظر الفصل الثالث والسادس).

في عام 1897 شارك سوسير من جديد مع زميله تيودور فلورنوا – أستاذ «علم النفس الفيزيولوجي»، وأصبح بعد وقت قليل [29] قارئاً جيداً وشارحاً لكتاب فرويد Traumdeutung – في جلسات استحضار للأرواح مع وسيطة الأرواح هيلين سميث Hélène Smith، التي كان اسمها الحقيقي إيليز – كاترين مولر Élise-Catherine Muller. وقد تفحص سوسير بعناية «اللغة الهندية» التي تنطق بها الشابة – الـ «sanscritoïde» وسجل ملاحظات مهمة عن بعض خصائص هذه اللغة المشوهة. وقد استفاض فلورنوا في الحديث عن ملاحظات سوسير في عام 1900 في كتابه: **من الهند إلى كوكب المريخ. دراسة في الروبضة مع لغة المعتوهين**[20].

واتسمت نهاية عام 1905م وبداية عام 1906م بالنسبة إلى سوسير برحلات قام بها إلى فرنسا ونابولي وروما. كان سوسير مهتماً بسعادة غامرة كما يبدو بتلك «الكتلة الغامضة» التي هي عبارة عن «حجر أسود» موجود في فوروم . Frorum وهي كتلة اكتشفت عام 1899م، وتعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد، ولم تكن حتى ذلك العصر قد باحت بعدُ بكل أسرارها:

إن النقش الموغل في القدم في فوروم يمثل بالنسبة إليَّ ألهية موصوفة ألجأ إليها عندما أجد الحاجة إلى أن أصدع رأسي. ليس هناك ما نستخلصها منها بالطبع، ولكنه من المهم تأمل تلك الكتلة الغامضة والتأكد من عيانية القراءة (رسائل إلى مييه، CFS، 1964، 106)[21]. وفي عام 1905م تقاعد جوزيف فيرتيمر Joseph Wertheimerأستاذ اللسانيات العامة في جامعة جنيف، وحبْر جنيف، بعد أن بلغ 72 عاماً. وقد كانت الكفاءات اللسانية لهذا المختص المشهور بالقبالة كفاءات متواضعة. وفي 8 ديسمبر «كانون الأول» 1906م أسندت كلية الآداب في جامعة جنيف لفردينان دو سوسير أن يخلفه في تدريس اللسانيات العامة: إذ أضاف الأستاذ سوسير اللسانيات العامة إلى قائمة الدروس التي كان يلقيها من قبل. وقد قام سوسير بإنجاز برنامج تعليم هذه المادة بجد وإخلاص: وهو برنامج كان من المخطط له أن يلقي كل سنتين مرة، وانعقد درس اللسانيات العامة فعلياً في 1907م (من 16 يناير «كانون الثاني» حتى 3 يوليو «تموز»، بحضور خمسة أو ستة مستمعين، منهم ألبير ريدلينجر Albert Riedlinger، ولويس كاي Louis Caiille)، وفي عام 1908-1909م (من نوفمبر «تشرين الثاني» 1908 إلى 24 يونيو «حزيران» 1909م، بحضور أحد عشر مستمعاً منهم ألبير ريدلينجر وإميل

كونستانتان Émile Constantin)، وأخيراً في عام 1910-1911م (من 29 أكتوبر «تشرين الأول» 1910 إلى 4 يوليو «تموز» 1911م)، بحضور اثني عشر مستمعاً لم يكن بينهم ألبير ريدلينجر، وبحضور إميل كونستانتان والسيدة سيشهي Sechehaye، التي ستصبح زوجة ناشر كتاب **دروس في اللسانيات العامة**.

وفي الوقت نفسه الذي كان فيه سوسير يحضر دروسه في اللسانيات العامة ودروسه الأخرى كان منصرفاً إلى نشاطين بحثيين آخرين.

[30] لقد جاء في بعض فقرات تعاليقه أنه كان ينوي تأليف كتاب مخصص **للتاريخ وللحكاية الخرافية. دراسة في أصل التقاليد الجرمانية المعروفة باسم هيلدينساج** Heldensage (الحكاية الخرافية الألمانية، 183)، وقد حرر في ذلك دراسة طويلة فيها بحث لا يجارى عن الحكاية الخرافية الجرمانية Nïbelungenlied التي كانت منذ زمن طويل تشغل جانباً من اهتماماته شأنها في ذلك شأن نصوص حكايات خرافية أخرى (تريستان وإيزو Tristan et Yseut) أو أسطورية (وعلى وجه الخصوص الميثولوجيا الهندية التي لم يكن في المقالة عن وتني إلا اهتمام سريع بها، بينما يتسع ذلك الاهتمام في مخطوطة أوكسفورد، باريت Parret، 1993-1994،

231-224). وسنرى في الفصلين الثالث والسادس كيف تولدت في تفكيره فكرة السميولوجية واتصالها باللسانيات.

هذا من جانب، ومن جانب آخر انصرف سوسير إلى بحث بلا نهاية عن كلمات، وفي بعض الأحيان عن جُمل، بل نصوص سردية قصيرة راهنة تنضوي تحت لواء التقاليب والتباديل أو القلب المكاني أو الجناس المنحوت[21]، «تحت كلمات» نصوص الشعراء الكلاسيكيين اللاتين والإغريق–، ثم في النثر اللاتيني. وقد كان يخفي بحرص عمله هذا الذي لم يحدث عنه إلا فئة قليلة من مراسليه، وخصوصاً مييه وبالي وليوبولد غوتييه Léopold Gautier، أحد تلامذته (ستاروبنسكي، 1971، 20 و138؛ غاندون، 2002، 16-18). وقد توقف هذا البحث توقفا كان على ما يبدو فجائياً في أبريل «نيسان» أو مايو «أيار» 1909م، في ظروف سنتحدث عنها في الفصل السابع[22].

في هذه المدة الأخيرة من حياته بدأت التشريفات تنهال على سوسير: فخصص له زملاؤه وتلامذته في 14يوليو «تموز» 1908م كتاباً تكريمياً فيه أمشاج[23] من الدراسات. وقد كان منذ عام 1909م عضواً في الأكاديمية (المجمع) الدنمركية للعلوم، وعُيِّن في عام 1910 عضواً مراسلاً لمعهد فرنسا[24].

تابع سوسير دروسه – ولكن بدون دروس اللسانيات العامة– في بداية العام الدراسي 1911م. وتوقف عنه في بداية الصيف 1912م، وقد أعاقه المرض (تذكر بعض الروايات دون تأكيد بأنه أصيب بسرطان الحَنْجَرة)، ولم يعد إلى التدريس في بداية العام الدراسي 1912م.

واعتزل في هذه المدة في قصر فوفلنس Vofflens الذي تملكه أسرة زوجته. وقد اهتم في هذه المدة، وربما كان ذلك بتشجيع من أخيه ليوبولد، باللغة الصينية.

اشتد عليه المرض. وتوفي في 22 فبراير «شباط» 1913م، وكان عمره 56 سنة. وأقيمت مراسم دفنه في 26 من الشهر نفسه في غانتود Genthod.

المصادر

- بدير سومير (نشر) (2003)، «مغامرات بوليتيكوس]قصة مصورة لفردينان دو سوسير"[، في سيمون بوكيه (نشر)، سوسير، لو هيرن، 473-504.

- Badir Semir (éd.) (2003), "Les aventures de Polytychus [dessins de Ferdinand de saussure]", in Simon Bouquet(éd.), Saussure, L'Herne, 473-504.

- بنفينيست إميل (1964)، «فيرديناند دو سوسير في مدرسة الدراسات العليا»، دليل 1964 للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، القسم الرابع، 34-.22

- Benveniste ?mile (1964), "Ferdinand de Saussure à l'?cole des hautes études", Annuaire 1964 EPHE, 4e section, 22-34.

- ديسيمو مارك (1994-1995)، «سوسير في باريس» دفاتر فردينان دو سوسير، 48، 75-90.

- Décimo Marc (1994-1995), "Saussure à Paris", Cahier Ferdinand de Saussure, 48, 75-90.

- ديسيمو مارك (1999)، «أسرة صغيرة من العمال حول جورج غوييس: عالم اللسانيات الباريسية»، دفاتر فردينان دو سوسير، 52، .99-121.

- Décimo Marc (1999), "Une petite famille de travailleurs autour de Georges Guieysse: le monde de la linguistique parisienne", Cahier Ferdinand de Saussure, 52, 99-121.

- أنجلر رودلف (2002)، «صلب/غير صلب: النيىء والمطبوخ»، في ج. أنيس، أ. إيسكينازي وج.-ف. جانديللو، العلامة والحرف، تكريم ميشيل أريفي، لارماتان، 181-185.

- Engler Rudolf (2002), "Solide/non-solide: le Cru et le Cuit", in J. Anis, A. Eskénazi et J.-F. Jeandillou, Le signe et la lettre. Hommage à Michel Arrivé, L'Harmattan, 181-185.

- فلوري ميشيل (1964)، «تعاليق ووثائق عن فردينان دو سوسير» دليل 1964، الدراسة التطبيقية للدراسات العليا، القسم الرابع، 35-51.

- Fleury Michel (1964), "Notes et documents sur Ferdinand de Saussure", Annuaire 1964 EPHE, 4e section, 35-51.

- فلورنوا تيودور (1893) ظواهر السماع الملون 25، جنيف وباريس.

- Flournoy Théodore (1893), Des phénomènes de synopsie, Genève et Paris.

- فلورنوا تيودور (1900-1983)، من الهند إلى كوكب المريخ، جنيف، ثم باريس، لو سوي.

- Flournoy Théodore (1900-1983), Des Indes à la planète Mars, Genève, puis Paris, Le Seuil.

- غاندون فرانسيس (2002)، صروح خطيرة. سوسير قارئاً لوكريس Lucrèce. دفاتر التقاليب والتباديل المخصصة لـ De rerum natura، لوفان – باريس، بييتيرس.

- Gandon Franc is (2002), d4e dangereux édifices. Sausseure lecteur de Lucrèce. Les cahiers d'anagrammes consacrés au De rerum natura, Louvin-ParisK Peeters.

- غاندون ف. (2006)، اسم الغائب. إبيستيمولوجية العلم السوسيري في العلامات، ليموج، لامبير–لوكا.

- Gandon Francis (2006), Le Nom de l'Absent. ?pistémologie de la science saussurienne des signes, Limoges, Lambert-Lucas.

– جاجر لودفيغ، بوس مارييك، غيوتييه لوريل (2003)، «تعاليق لسوسير حول التنبير الليتواني» في س. بوكيه (نشر)، سوسير، ليرن، 323-350.

- Jäger Ludwig, Buss Mareike, Ghiotti Lorella (2003), "Notes [de Saussure] sur l'accentuation lituanienne", in S. Bouquet (éd.), Saussure, L'Herne, 323-350.

– جوزيف جون–أو. (1999)، «اللسانيات الاستعمارية لدى ليوبولد دو سوسير»، في د. كرام، أ.– ر. لين وأو. نواك (نشر)، تاريخ اللسانيات 1996، أوكسفورد، مدرسة المسيح، جامعة شيفلد، وجامعة ليبزغ، 127-138.

- Joseph John-E. (1999), "The colonial linguistics of Léopold de Saussure", in D. Cram, A.-R. Linn et E. Nowak (eds), History of linguistics 1996, Oxford, Jesus College, Sheffild, University et Leipzig, University, 127-138.

– كوريموفيتش جيرزي (1927)، «[schwa] i. e. et h الحثية» الرمز النحوي في تكريم إيوانيس رزوادوفيك، كراكوفيا، 95-104.

- Kurylowicz Jerzy, (1927), "[schwa] i. e. et h. hittite", Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rzwadowki, Cracovie, 95-104.

– نيكر دو سوسير ألبيرتين (1828)، التربية المتدرجة أو دراسة مسيرة الحياة، ثلاثة مجلدات، الكتاب المستخدم هنا هو الطبعة التاسعة، الإخوة غارنييه.

- Necker de Saussure Albertine (1828), ?ducation progressive ou étude du cours de la vie, trois volumes, ouvrage cité ici d'après la 9e édition, Garnier Frères.

– سوسير فردينان دي (1879 [1878])، التذكرة في النظام الأولي للصوائت في اللغات الهندو أوروبية، ليبزغ، ب. ج. توبنير، اقتبسنا منه عن طريق سوسير، 1922-1984، 1-268.

- Saussure Ferdinand de (1879[1878]), Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes, Leipzig, B. G. Teubner. Cité ici d'après Saussure,1922-1984, 1-268.

– سوسير ف. دي (1881)، في استخدام حالة الجر المطلق في السنيسكريتية، جنيف، فيك. اقتبسنا منه عن طريق سوسير، 1922-1984، 269-338.

- Saussure F. de (1881), De l'emploi du génitif absolu en sanscrit, Genève, J. G. Fick, Cité ici d'après Saussure, 1922-1984, 269-338.

– سوسير ف. دي (2003)، «رسائل من ليبزغ (1876-1880)»، قدمها ونشرها مارييك بوس ولوريلا غيوتّي و لودفيغ جاجر، في س. بوكيه (نشر)، سوسير، ليرن، 442-472.

- Saussure F. de (2003), "Lettres de Leipzig (1876-1880)", Présentation et édition par Mareike Buss, Lorella Ghiotti, Ludwig J?ger, in S. Bouquet (éd.), Saussure, L'Herne 442-472.

– سوسير هوراس بنيديكت دي (1779-1796-1874)، رحلة إلى جبال الألب، 4 مجلدات، اقتبسنا منه هنا عن طريق زورشير مارجول، التسلقات المشهورة، هاشيت، 1874.

- Saussure Horace Bénédict de (1779-1796-1874), Voyage dans les Alpes, qutre volumes. Cité ici d'après Zürcher et Marjolle, Les ascensions célèbres, Hachette, 1874.

– سوسير ليوبولد دي (1899)، بسيكولوجية الاستعمار الفرنسي في علاقاته مع مجتمعات السكان الأصليين، باريس.

– Saussure Léopolde de (1899), Psychologie de la colonisation francaise dans ses rapports avec les sociétés indigènes, Paris.

- سوسير رينيه دي (1911)، المبادئ المنطقية لبناء الكلمات في الإسبرانتو، جنيف، كونديغ.

- Saussure René de (1911), Principes logiques de la costruction des mots en espéranto, Genève, Kündig.

- سوسير تيودور دي (1918)، البنية المنطيقة للكلمات في اللغات الطبيعة منظوراً إليها من وجهة نظر تطبيقها على اللغات الاصطناعية، برن.

- Saussure R. de (1918), La structure logique des mot dans les langues naturelles considérée au point de vue de son application aux langues artificielles, Bern.

- سوسير تيودور دي (1885)، دراسة في اللغة الفرنسية. في إملاء أسماء العلم والكلمات الأجنبية المدرجة في اللغة، جنيف، شيربولييه وباريس، فيشباشر.

- Saussure Théodore de (1885), ?tude sur la langue francaise. De l'orthographe des noms propres et des mot étranger introduits dans la langue, Genève, Cherbuliez et Paris, Fischbacher.

- فيليلا إيزابيل (2006)، « In principo erat verbum أو اللسانيات في أصول التحليل النفسي: ما وضع دو سوسير؟» اللسان واللاوعي، 1، 118-.142

- Vilela Izabel (2006), "In principo erat verbum", ou la linguistique aux origones de la psychanalyse: qu'enest-il de Saussure?", Langage et inconcient, 1, 118-142.

الهوامش

1) ترجمها الدكتور عز الدين إسماعيل رحمه الله في كتاب كلر، ص 65: مذكرة عن النظام البدائي لحروف اللين في اللغات الأوروبية الهندية [المترجم].

2) ترجمها الدكتور عز الدين إسماعيل رحمه الله في ترجمته كتاب كلر، ص 66: استخدام حالة الإضافة في اللغة السنسكريتية [المترجم].

3) هذا هو التاريخ الذي تورده التعليقة (لمؤلف مجهول) عن حياة السيدة نيكر دوسوسير Neker de Saussure ومؤلفاتها في رأس الطبعة المعاد نشرها من كتاب التربية المتدرجة. وتجعله مصادر أخرى (وتوليو دو مورو على وجه الخصوص) يعيش حتى عام 1799.

4) هذا التعريف مأخوذ من معجم الكيمياء وتطبيقاتها، لكليمان وريمون دو فال، تقنية ووثائق.

يقول مترجم هذا الكتاب: الزوزيت: اسم معدن أخضر مؤلف من سليكات الكالسيوم والألمنيوم. وهو مرادف لكلمة سوسيريت. والفلسبار هي مجموعة الأملاح المعدنية التي لها تركيب متشابه. وهي العناصر المشكلة للصخور وهي تشكل 60٪ من تكوين القشرة الأرضية.

5) التونسية، 48-48؛

6) نجد هذا الرسم الشخصي مع صورتين لفردينان دوسوسير منشورتين في حولية 1964 للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، الشعبة الرابعة.

Annuaire 1964 EPHE, 4e section.

7) جوزيف جون، «اللغويات الاستعمارية عند ليوبولد دو سوسير»، 1999م.

Joseph John E., "The colonial linguistics of Léopold de Saussure", 1999.

8) التونسية، 275؛ العراقية، ؛ اللبنانية، 223؛ المصرية؛ المغربية، [المترجم].

9) في «ذكرياته»، يسمي سوسير هذا العمل الأول: نظام عام للغة (سوسير – غودل، 17).

Système général du langage (Saussure-Godel, 17).

10) لقد نشر هذا البحث بالعنوان المشار إليه («اللاحقة T–») في تذكرة جمعية اللسانيات، 3، 1877، 197-211 (في سوسير، 1922-1984، 339. 352). وهذا أول بحث ينشره سوسير في مجلة علمية.

11) هناك تورية في عبارة الأصل في معنيي كلمة «Coqueluche» فهي تعني السعال الديكي، وتعني الحظوة لدى النساء.[المترجم]. وقد ذكر في هذا السياق مخططاً لصناعة "معجم لأنواع التورية" (سوسير، 2003، 460).

12) سماهما سوسير حسب ما ذكر جوناثان كلر «معاملان صوتيان = coefficient sonant». انظر فرديناند دو سوسير لجوناثان كلر ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م، ص 128 (المترجم).

13) نسبة إلى الحثيين؛ وهم شعب فتح آسيا الصغرى وسورية في الألف الثاني للميلاد. المصدر السابق [المترجم].

14) مازال زمن هذه الرحلة حتى لحظة كتابة هذه السطور غير معروف بدقة. وإن شهادة جورج غويي Georges Guieysse الذي انتحر بعد عدة أشهر من رحلة سوسير الذي حزن عليه حزناً كبيراً تنسب إلى أستاذه سوسير آراء غريبة كل الغرابة: «لقد سافرت أنا نفسي قبل ثماني سنوات إلى ليتوانيا». ويبدو أن هذا التصريح يحل المشكلة: لأن هذا القول يعني أن

الرحلة تمت قبل ثماني سنوات من عام 1880م. ولكن سوسير يتابع القول حسب شهادة غوييس: «... لكي أجمع البقايا الأخيرة لهذه اللهجة الفرعية». ملاحظة مدهشة كل الدهشة: لقد كانت اللغة الليتوانية في عام 1880م ومازالت كذلك حتى اليوم لغة حية بكل ما تعنيه الكلمة، وهي بعيدة كل البعد عن أن تكون في حالة "البقايا الأخيرة». هل كان سوسير يشير إلى بعض التفرعات اللهجية المهددة؟ أم أن غوييس الشاب لم يفهم ما قاله أم أنه نقل ما قاله أستاذه نقلاً خاطئاً؟ وشهادته كما نرى ليست ذات مصداقية مطلقة. وإنه لمن الممكن المحتمل أن هذه الرحلة المختلف حول زمانها حدثت في وقت متأخر قطع فيه سوسير إقامته في باريس لبعض الشهور. وليس هناك ما يمنع القول أيضاً: إنه قام برحلتين إحداهما في عام 1880م والأخرى في وقت متأخر نسبياً. انظر توضيح تولليو دو مورو، دروس، 331، رقم 6.

15) إن الملاحظات التي دونها خلال تلك الدروس مستمع سينال الشهرة هو فردينان لوت Ferdinand Lot، مستكملة بالملاحظات التي دونها موريس غرامون Maurice Grammont هي قيد النشر بعناية مارك ديسيمو Marc Décimo وأندريه روسو André Rousseau.

16) لا تحتفظ أرشيفات وزارة العدل التي وقع فيها حريق إلا بتاريخ المرسوم. ونشر فلوري (1964، 41-42) اقتراح منح الوسام التي عثر عليها في أرشيفات المدرسة التطبيقة للدراسات العليا. ويبدو أن سوسير كان يحرص على ذلك التميز (ديسيمو، 1994، (1995، 96).

17) ينبغي مع ذلك أن نلاحظ أمام هذه الفرضية التي يتردد ذكرها كثيراً أن بريال الذي كان عمره عام 1891م 59عاماً كان مايزال بعيداً عن سن التقاعد الذي لم يصل إليه إلا بعد 15 سنة في عام 1906 عندما أصبح في سن 74 عاماً.

18) إن الصفة «من خارج الملاك extraordinaire» لم تكن في المصطلحية

الجامعية لجامعات جنيف في ذلك العصر تتضمن أي ظلال مدحية. لأن الصفة إذا أُخذت بمعناها الاشتقاقي فإنها تشير إلى الطبيعة الزائدة عن العدد للكرسي المشغول، بعكس الكراسي المخصصة للأساتذة من داخل الملاك ordinair [يقول مترجم هذا الكتاب إن كلمة extraordinaire تحمل في معناها ظلالاً من المدح لأنها تترجم بعبارات كقولنا: سفير فوق العادة وغير ذلك. وقد ترجمناه هنا بخارج الملاك مراعاة للسياق. وهو مصطلح يستخدم في الأوساط الجامعية في المشرق العربي].

19) سنرى كما جاء في قطعة من مخطوطة كُتبت بلا شك لتلك الدروس، ونُشرت في الفصل السادس من هذا الكتاب أن سوسير يتخذ موقفاً حازماً من اثنين من صروح الأدب العظيمة: بوسويه Bossuet وباسكال Pascal.

20) ومن الغريب أنه يبدو أن فلورنوا لم يستشر سوسير بخصوص اللغة المشوهة الأخرى «المريخية» التي كانت تستخدمها هيلين سميث. ومهما يكن من أمر فإنه لم يشر إليها إشارة واضحة.

21) بالترتيب: anagrammes, paragrammes, hypogrammes [المترجم].

22) رانسيس غاندون (2006) طرح طرحاً دقيقاً مسألة التزامن بين ثلاثة نشاطات بحثية لسوسير. فإذا كانت مرحلة دروس في اللسانيات العامة (من يناير"كانون الثاني 1907 إلى يوليو «تموز» 1911م) معروفة ويمكن تلافي الخطأ فيها فإنه ما زال هناك بعض الضبابية التي تلف البحوث التي كانت جزئياً أو كلياً سرية، عن الحكاية الخرافية وعن التقاليب والتباديل. ويحدد غاندون باحتمال صحة كبير المدة الأولى بين 1904 و1911، والثانية بين 1906 وأبريل «نيسان» 1909. ويتفق معه أيزوك كوماتسو Eisuke Komatsu مع فوارق بسيطة على هذه التواريخ. إذاً تمثل المدة من 1907 إلى أبريل «نيسان» 1909م ردحاً من الزمن كانت فيه أنشطة سوسير مخفية بين مراحل بحثه الثلاث.

23) أترجم كلمة mélanges بأمشاج [المترجم].

24) الذي سيصبح بعد ذلك: المجمع الفرنسي أو الأكاديمية الفرنسية. [المترجم].

25) Synopsie: نوع من الحس المتزامن، يتمثل في أنه إذا استمع أحدهم إلى صوت معين ورد تلقائياً في ذهنه لون معين. عن المنهل [المترجم].

* * *

ما هو التفكيك La déconstruction؟

جاك دريدا

ترجمة

منذر عياشي

سئل جاك دريدا عن «التفكيك» في حوار نشرته جريدة: « Le monde, Mardi, 12 October, 2004» فقال:

يجب أن لا نفهم مصطلح «التفكيك» بمعنى الإذابة أو التخريب، ولكن بمعنى تحليل البنى المترسبة التي تشكل العنصر الاستدلالي، كما تشكل الاستدلالية الفلسفية التي نفكر من خلالها. ولقد يكون هذا عبر اللغة، وعبر الثقافة الغربية، وعبر مجموع ما يحدد انتماءنا إلى هذا التاريخ الفلسفي.

لقد كانت كلمة «التفكيك – La déconstruction» موجودة من قبل في اللغة الفرنسية، ولكن استعمالها كان

نادراً جداً. ولقد خدمتني، في البداية، ترجمة كلمات، واحدة منها جاء بها هايدغر الذي كان يتكلم عن «التفكيك». كما جاء بكلمات أخرى فرويد الذي كان يتكلم عن «الفصل». ولكنني حاولت، سريعاً جداً بالطبع، أن أبين بماذا يتميز هذا الذي يسمى، تحت مظلة الكلمة نفسها، «التفكيك»، من ذاك الذي كان يسميه كل من هايدغر وفرويد هكذا. وقد خصصت كثيراً من الأعمال لبيان ما لفرويد ولهايدغر عليَّ من دين، وكذلك لكي أوضح ما أفترق به عنهما فيما أسميه «التفكيك».

إنني لا أستطيع أن أشرح ماذا يعني «التفكيك» بالنسبة إليَّ من غير إعادة الأشياء إلى سياقها. فأنا في اللحظة التي كانت فيها البنيوية هي المهيمنة، انخرطت بمهماتي، والتزمت بهذه الكلمة. ولعلي بسبب هذا أرى أن التفكيك هو اتخاذ موقف من البنيوية. ولقد كان هذا مني، من جهة أخرى، في اللحظة التي كان المسيطر فيها هو علم اللغة، والإحالة إلى اللسانيات، وأن «كل شيء لغة».

وأنا هنا أتكلم عن سنوات 1960، حيث بدأ «التفكيك» يتكون بوصفه... لا أقول مضاداً للبنيوية، ولكن بوصفه متميزاً من البنيوية على كل حال ومعترضاً على سلطة اللغة.

ولهذا، فإني أندهش دائماً وأغضب من المماثلة المتكررة

للتفكيك – كيف أقول؟ – مع النزعة التي ترى أن اللسانيات حضور كلي ووجود جامع، كما أغضب من النزعة التي ترى في النصوصية مثل هذا. ذلك لأن التفكيك يبدأ بما هو نقيض. وأنا بدأت معترضاً على سلطة اللسانيات وسلطة اللغة، وسلطة النزعة المركزية. ولقد بدأ كل شيء حينئذ، بالنسبة إليَّ وبالنسبة إلى التكوين، بالاعتراض على المرجعية اللسانية، وعلى سلطة اللغة، وسلطة «النزعة المركزية» – وهي كلمة كررتها وبسَّطتها – فكيف حدث وصار أن نتهم التفكيك غالباً بأنه فكرة لا يوجد بالنسبة إليها شيء سوى اللغة، وسوى النص، بالمعنى الحرفي، وليس الواقعي؟ وهذا معنى مضاد لا يصحح كما هو واضح.

ولم أتخل عن كلمة «التفكيك»، لأنها تستلزم ضرورة الذاكرة، وإعادة الارتباط، وتوحيد المجزأ من تاريخ الفلسفة الذي نحن فيه، من غير التفكير مع ذلك في الخروج من هذا التاريخ. ولقد ميزت، منذ وقت مبكر على كل حال، بين الانغلاق والنهاية. وكنت أقصد بهذا أن أميز انغلاق التاريخ، وليس الميتافيزيقا عموماً – فأنا لم أعتقد على الإطلاق بوجود ميتافيزيقا أخرى. وهذا أيضاً حكم مسبق وشائع.. والفكرة التي تقول بوجود ميتافيزيقا هي حكم ميتافيزيقي مسبق.

ويوجد في هذه الميتافيزيقا تاريخ وقطيعات. ولهذا، فإن الحديث عن انغلاقها لا يعني القول إنها انتهت.

ونستنتج من هذا أن «التفكيك»، أي تجربة «التفكيك»، يقوم بين الانغلاق والنهاية، وكذلك في إعادة ما هو فلسفي، ولكنه يكون كذا بوصفه انفتاحاً لسؤال من الفلسفة نفسها. ولا يعد «التفكيك»، من وجهة النظر هذه، فلسفة فقط، ولا مجموعة من الأطروحات، ولا سؤالاً للكائن الهايدغري. وهو، على نحو من الأنحاء، ليس شيئاً. وكذلك، فإنه لا يمكن أن يكون مذهباً أو منهجاً. بيد أننا غالباً ما نقدمه بوصفه منهجاً، أو نحوله إلى منهج، مع ما يصحب ذلك من قواعد، ومن إجراءات نستطيع أن نعلمها، إلى آخره.

وهو ليس تقانة، مع ما يستتبع ذلك من معايير وإجراءات. لا بالطبع، فإنه يملك اطراداً، ويسم طرقاً لطرح نموذج معين من الأسئلة ذات أسلوب تفكيكي. وإني لأعتقد، من هذا المنظور، أن هذا الأمر يفسح المجال للتعليم، وأنه يستطيع أن يمتلك آثاراً للمذهب، إلى آخره. ولكن «التفكيك»، في مبدئه، ليس منهجاً. ولقد حاولت أنا نفسي أن أسأل نفسي عما يمكن للمنهج أن يكون، إنْ بالمعنى الإغرقي وإنْ بالمعنى الديكارتي وإنْ بالمعن الهيجلي، ولكن «التفكيك» ليس منهجاً. وهو بسبب هذا يعني أنه ليس تطبيقاً للقواعد.

ولو أني أردت أن أعطي وصفاً اقتصادياً، ومختصراً «للتفكيك»، لقلت إنه فكرة لأصل السؤال «ما هو؟»، ولحدوده، أي فكرة لأصل السؤال الذي يهيمن على كل تاريخ الفلسفة. وإننا إذ كنا في كل مرة نحاول فيها أن نفكر في إمكانية السؤال «ما هو؟»، ونفكر كي نطرح سؤالاً يتعلق بشكل هذا السؤال، أو أننا نتساءل حول ضرورة هذه اللغة في لغة من اللغات، وفي تقليد من التقاليد، إلى آخره، فإن ما نفعله في هذه اللحظة لا ينتسب إلا إلى نقطة معينة من السؤال «ما هو؟».

هذا هو اختلاف «التفكيك». إنه بالفعل تساؤل حول كل ما هو أكثر من التساؤل. ألا وإنه لمن أجل هذا فإنني أتردد كل الوقت في استخدام هذه الكلمة. ولما كان «التفكيك» يحيل، في تاريخ الغرب وفي الفلسفة الغربية، إلى كل ما يطلبه السؤال «ما هذا؟»، أي إلى ما يطلبه عملياً من أفلاطون إلى هايدغر، فإنه لِمَ لنا الحق كي نطلب منه أن يجيب على السؤال «ما هو؟»، ولا على السؤال «ماذا يكون؟»، وذلك بشكل عادي.

* * *

مستقبل ومهمة الأدب الاستعماري الجديد

بيير هوباك
Pierre Hubac
ترجمة
سمير بوزويتة

تقديم:

يسطر هذا البيان الذي عُرض في المؤتمر الأول للأدب الاستعماري الفرنسي في يونيو 1931 السياسة الاستعمارية لمفهوم الأدب والثقافة الاستعماريين، حيث تتجلى وظيفة الأدب في التملك الجغرافي وصور الشرعية واتخاذ موقف القوة وإخفاء حقيقة الاستعمار. كما يرفع الأقنعة المزيفة عن وجه الثقافة الإمبريالية وكشف الزيف والمراوغة اللتين تنطوي عليها الشعارات التنويرية والنزعة الإنسانية المخادعة والتي تحاول الثقافة الإمبريالية تقديمها بوصفها الواجهة البراقة للوعي الجمعي الغربي.

إن نزعة الدهاء النفعي الذي يركب الانتقاد الناعم للسياسة الاستعمارية ويعترف بالسلب، إنما هو خطاب يفضح حقيقة الخطاب الواحد ومعركته اللامنتهية مع الحذف والاستبعاد. وتعرية السلب هي فكر ملتصق بالخارج، يحمل مشروع الفاتح/ المنتصر الذي لا يسمح بإعاقة فكرة إلحاق واستيعاب الآخر المختلف، والتي تؤكد طفوح إرادة الواحد المهيمن خارج حدوده الوطنية.

يعتبر الفكر الاستعماري السلب مناسبة للعودة إلى الذات وإعادة النظر في كل ما خطط له، وهذه المراجعة المتجددة تُوظف في موقعة الهيمنة والاستعمار.

وأخيراً يفضح هذا البيان الفكر الغربي الاستعماري المتشبث بواحديته المتغطرسة، حيث يجعل لهذه الواحدية اسماً سحرياً هو الرسالة الحضارية والتقدم.وانسجاما مع الفكر الاستعماري المؤمن بثقافة المبادرة واحتكار القيادة، فإن لحظة استراحته لا تنضبط في الزمان والمكان، وتظل في بحث دؤوب عن ثقافة التواطؤ الكلي والتشابك الحميمي بين الاستعمار والأدب اللذين يمارسان أبشع تقطيع جغرافي وتصنيف اجتماعي في حق آخرية لاحق لها إلا في استيطان المحيطية والهامشية.

البيان المترجم:

حينما تتحدث عن «الأدب» فإنه لا يليق التذكير بقولة «مانجان Mangin» المأثورة: «إن فرنسا بلد أمة تتكون من مائة مليون نسمة»، لأن هذا القول قد يخدم الجانب العسكري ويقويه، بينما يكون الأمر محزنا لدى بعض الكتاب.

إن هذا العدد لا يمثل في الحقيقة، سوى نسبة عشرات الآلاف!، بالمقارنة مع نسبة قراء كتاب جيد.

وهذا العدد من القراء لا يواكب نسبة الكتب المعروضة، خاصة ماهو غير المعروف منها، والتي لا يُقرأ منها إلا قليلاً، إذ ينحصر القراءُ في بعض الآلاف، ولهذا فمن الصعوبة بمكان أن نجد قارئاً أو اثنين لهذه الكتب من بين مائة ألف قارئ فرنسي!

فلا توجد أمة في العالم لها أقلية من جمهور القراء والقراء البسطاء مثل فرنسا، فمن المؤسف أن نجد هذا البلد يضم أكثر من أربعين مليون من المستعمِرين والأهالي، تشكل فيه الأمية نسبة تبلغ 90٪.

يظهر للوهلة الأولى، أن الرواية الاستعمارية ليس لها

جمهور قراء من سكان المستعمرات بل إن القراءة محصورة في الميتروليتانيين.

ولهذا ليس هناك وسيلة معينة حتى الآن، لمعالجة هذا المشكل، خصوصا وأن الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية حديثة العهد، وأدبها حديث العهد بهذا الواقع، ولم ينجح في تحقيق الاستمرارية وإثبات الذات الجماعية أو الفردية، لأن الهيئة الاستعمارية لم تهتم بعد بواقعها الاستعماري.

يبلغ عدد القراء المتنورين من الجمهور الاستعماري، حوالي ثلاثة ملايين نسمة، لكن هذا الجمهور مجزأ ومشتت وموزع في كل أنحاء المعمورة إلى درجة يبدو وكأنه غير موجود. إنه يملك مكتبات عديدة ويضم نخبة من المفكرين والإداريين والعسكريين والبحارة والكولون والمدرسين، والقراءة هي السمة الغالبة على هؤلاء القراء (لأن الكتاب يساعدهم كثيراً على مواجهة الوحدة والغربة، والتغلب على القلق والكآبة وغيرها ...).

بالإضافة إلى أن المستعِمر أيضا متمرس بالقراءة ومواجهة المشاكل المتعددة، فإن احتكاكه بالأجناس المختلفة والديانات الغرائبية ومواجهته المستمرة للحاجيات الضرورية والمشاكل الآنية، جعل فكره ينتعش وآفاقه تصبح أكثر رحابة.

هذا الجمهور يمتلك وقتاً كافياً للقراءة، بالإضافة إلى إمكانيته الكبيرة في جلب الكتاب والحصول عليه باستمرار، لأنه يشكل لديه غذاء فكرياً مهماً، إلى حد أصبح بالنسبة إليه ضرورة قصوى. لكنه مع الأسف يعتبر – كذلك – (في نفس الوقت) صديقاً مخيباً للآمال ومحبطاً.

أنتم تعلمون أننا نختار أصدقاء الكتاب بشكل دقيق! والمستعمِر القارئ نفسه يمكنه أن يختار الكتاب الاستعماري الذي يعبر عن فكره وعقليته الاستعماريين، ويبرز قضاياه المشوقة، ويعكس اهتمامه، وبما في ذلك الأشياء التي تبرز تضحيته وتصور مساره الصعب الذي يجتازه ويسير فيه بحذر. والكتاب الذي يجد فيه كذلك إسهاماته في حياة الأهالي، ويستحضر مآثر وتقاليد الحضارات القديمة، سواء كانت نائمة أم خامدة، وكذا فنون وحكم الأمم الغابرة.

للمستعمِر رغبة في أن يجد في هذا الكتاب أيضاً ما يفسر له الأشياء التي تدهشه والتأثيرات التي تقتحمه،كما يريد أن يتحدث له (الكتاب أيضاً) عن ذاته، ويطلعه على ما يعرفه وما يجهله من أشياء، وأن يكون سنداً له يتفهمه ويُعرفه بنفسه، بالإضافة إلى ضرورة اهتمامه بإنجازاته، دون أن يقتصر فقط على الاهتمام ببني جلدته الأهالي وبعض التقاليد الباروكية ولون السماء والمظاهر السطحية.

لقد غدت روح فرنسا الاستعمارية رابطاً ضرورياً في توحيد ملايين الميتروبوليتانيين المنفيين - متحدية اختلاف المناخات والفضاءات - خاصة الشباب الفرنسي الرائع الموجود في الأدغال والأحراش والصحاري والبراري، فكان إذن على الكتاب الاستعماري أن يخلق هذه اللحمة معبراً عنها وأن يشكل فضاء يعرف بهذا الشباب ويكرمه ويشيد بالدور الذي يقوم به.

إن جمهور القراء الاستعماريين مهما فرقت بينهم المسافات فإنهم يحملون فكرا موحدا وعواطف متماثلة وردود فعل محددة، ويتمتعون بالإيمان نفسه ويتقاسمون روحاً مشتركة.

لم تتوان الشعارات المتعددة عن الترويج لفكرة وحدة الفكر والشعب الاستعماريين، وعليه فإنه حتما سيواجه الشعب الاستعماري آثار هذه الفكرة مستقبلاً، ولقد تبينت لنا الأسباب التي يجب العمل بها وترسيخها وتهييىء أنفسنا إليها، خاصة وأن ذلك يتزامن مع انطلاق أشغال المؤتمر الأول للأدب الاستعماري الحديث العهد.

من هم القراء الاستعماريون؟ إنهم يشكلون جمهوراً ليس كمثله أي جمهور يتميز بروح المغامرة والمبادرة والإبداع

والتضحية وسمو دوره القنصلي. ويتمتع بقدرة في توظيف سلطته، وإدراك معنى مسؤوليته ومهمته. وهذه الخصائص لا تزيده إلا افتخارا بنفسه، وبذلك فهو في أمس الحاجة إلى الاعتناء بها، على اعتبار أنه يظن نفسه ضائعاً ومهمشاً إلى درجة الإهمال. فحينما ينظر تجاه باريس(الميتروبول) ولا يحظى بالاهتمام – بالرغم أنه لا ينظر تجاه أي جهة ولا حتى الجهة المجاورة– فإن هذه النظرة تكون بعيدة كل البعد عن المحيط الهادي والأطلسي أو المحيط الهندي.

وعليه فهو لا يدرك معنى عالمية رسالته، وقوة تجانسه وتلاحمه المستترين، بالإضافة إلى وحدته الثقافية والمعنوية.

إن فريقا من هذا الجمهور يتشبث بانتمائه إلى إفريقيا (من الشمال والوسط والإكواتور والغرب...) وفريقاً آخر يتشبث بانتمائه إلى مدغشقر وتونكان والآنام أو إلى ساكنة المحيطات.لذا لم يُظهِر لهم أحد حقيقة انتمائهم، ولم يقل لهم بما فيه الكفاية إنهم مستعمِرون. وبذلك ما لايلبث هذا الجمهور أن يصبح محور اهتمام الكتاب الاستعماريين، وبالأخص الاحترافيين منهم. وبما أن الكتابة لم تشمل لحد الآن جميع الاستعماريين، فإنه بات من الضروري التعريف بهم باعتبارهم مستعمِرين. وبدا لزاماً علينا وعلى الكتاب الاستعماري أن يستنهض همم هذه الفئة وأن يكون سراجاً

يجعلها تهتدي بما تحقق من الإنجازات التي على الرغم من تعدد المشاكل الاستعمارية المطروحة والمتشابهة، فإن ذلك يدل على وحدة المسألة الاستعمارية، مثل وحدة أصل المستعمِرين أنفسهم. ويجب على الكتاب الاستعماري أن يوضح هذه المعادلة من خلال إبراز أنه بالرغم من اختلاف مجال عمل المستعمِرين، فإنهم يعملون في نفس الورش وبوسائل متشابهة ووفق خطة موحدة ومعقدة، وأن المسافة التي تفصل بينهم، لا تكفي لتفرقتهم معنوياً.

إذاً يجب على الكتاب الاستعماري أن يشكل التركيب والوعي المتعدد للإمبراطورية الاستعمارية، وأن يصل إلى مستوى يتجاوز فيه المستعمرات ويخترق مختلف شرائح القراء المستعمِرين، بغية أن يتعارفوا ويتوحدوا، وبذلك يكون قد شكل قناة لتبرير الاستعمار الحقيقي، وعليه يجب أن يخلق ألفة بين أجناس المستعمِرين، وأن يبشر بتعاليم وفضائل وجودنا وأن يجسد مثالية كرمنا ولطفنا. وأن يتدارك الأخطاء من أجل تبرير الغزو، وأخيراً تحقيق تصالح مع المستعَمرين.

إنه في غالب الأحيان يستطيع «الأهلي» المتنور تمييز النشاط الذي تقوم به بعض العناصر غير المؤهلة للقيام بالدور القنصلي المنوط بكل المستعمرين، لذا يجب عليه ألا يخلط ويعمم معرفته على كتابات النخبة الاستعمارية، وأن يميز بين

الجيد والرديء والمشاعر اللطيفة الكريمة، والتصرفات الغبية والبسيطة و بين النخبة المثقفة والدخلاء الاستعماريين.

وفي الأخير يجب على الأدب الاستعماري غزو جمهور القراء الأهالي الذي هو جمهور الاستعمار الجديد المخضرم.

إذاً لابد من خلق أدب جديد، فتي، بسيط، مباشر ورحب لهذا الجنس الجديد من الأهالي الذي يجسد الإنجاز الاستعماري، ولهذا الجيل من المستعمرين الذي هو ليس جيل سياحة، ولهذه الأجيال الشابة النشيطة والمتعطشة للحياة والعلم، ولهذا الجيل الجديد من المستعمَرين الذي تكون وتعلم في مستعمرات ما وراء البحار، ولهذه الفئة من الشباب التي تتلقى الدروس نفسها في المدارس الاستعمارية والتي تنصهر بسهولة مع النخبة المخضرمة والمتنوعة، والتي ترعى باريس تربيتها والاهتمام بها، ولكل هذه العناصر المتعددة التي ألفت ساحة الحرب العالمية بينها وصهرتها داخل فرنها وإعصارها المتوهجين.فعلى أدبنا الاستعماري أن يهتم بهذا الجمهور الفتي، وأن يبرز له مصيره المشترك وتعاوننا الاستعماري.

يجب على الأدب الاستعماري تجاوز المشاكل المحلية وإهمال الجوانب الجزئية عن طريق إبعاد كل ما هو ذاتي، مع

إثارة القضايا الثابتة وإبراز المفاهيم الإنسانية الرحبة للإمبريالية التي ترغب في السيطرة على القلوب.

وهكذا، فإن الغرب بتأثير نخبته على الشرق المستعمَر سيستيقظ ويتفتح، وهذا ما سيجعله يستوعب جيداً فعل الاستعمار، ويتقبل تعاليمه ويتحمل الوجود الأجنبي. ووفق ذلك، فإن الشرق الذي يؤمن بالسعادة الروحانية ،سيعترف بمجهودنا الغربي الذي كان يحتقره، لأنه في نظره لا يعدو أن يكون مجرد خردة مصنعة. (كهذا التقدم الميكانيكي الذي تحدث عنه Rabindranah Tagore واعتبره مجرد صدأ ينافي العدالة الشرقية).

وإذا كان هذا التقدم الغربي هو نتاج الرغبة المثالية في تحقيق التلاحم والعيش الرغيد والسعادة، فإنه في الآن نفسه تعبير عن عدم الطمأنينة.

إذاً فأدبنا يستطيع بدون شك تحقيق معجزة التفاهم وخلق المشاعر الإنسانية النبيلة وانسجام الحكمة مع الذكاء، فتصبح الأرواح الأشد تكبراً في جنسنا وجيلنا راغبة دون تردد في تقديم ما يمكن أن يشكل قاسماً مشتركاً بيننا، وتقديم أجود ما يوجد لدينا، فيكون عطاء الأدب روحاً وقلباً. وحينما ينجح القلم الوثاب في تحقيق تضامن العوالم

الاستعمارية، إذاك نأمل في وفاق الأجناس والرموز ويغدو الأدب الاستعماري الجديد متفتحا يسع مختلف المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقائدية والإنسانية بصفة عامة، ويصبح أدبنا مبدعاً ومفيداً وبسيطاً وقوياً، وبالتالي لا يكون فضاء للفاشلين والعاطلين، كما أنه لن يكون شريطاً مزوراً بألوان غير حقيقية، بل سيصبح أدبنا مساعداً أيضا على تكوين القاعدة المتينة للتعليم الميتروبوليتاني، وذلك وفق برامج استعمارية محددة. ووفق ذلك سيتسم هذا الأدب بجدية ملموسة، وباعتدال وتوازن ويبتعد عن السخرية التي تربك وتقلق الأهالي. كما أن هذا الأدب سيتجاوز المواضيع المألوفة في المستعمرات والمتمثلة بالعلاقات الغرامية بين شاب فرنسي جميل – أبيض – معمر وفتاة أهلية. فمثل هذا الموضوع يبعث الحزن والإحباط والإثارة والغضب في نفوس الأهالي المثقفين.

إن مجال هذا الأدب الجديد واسع وبكر وخصب جداً، بحيث يشمل كل ميادين الحياة الاستعمارية المتمثلة على الخصوص في آلام الناس وبؤسهم وكفاحهم وأملهم اللامحدود.

كفى من اعتبار المستعمَرة مجرد فضاء للمغامرات

الغريزية – سواء كان ذلك عاديا أم غير عادي. يجب أن نتجاوز هذه الرؤية ونمر إلى أشياء أخرى.

إن الأدب المقصود يشكل، كما ترون أيها السادة، ثورة كاملة... فلنحرص على أن يكون أول جمهور يتأثر بهذا الأدب هو جمهور الناشرين، ولا نعني بذلك جمهور مدينة باريس، فنفي هذه الفئة يعد تناقضاً عجيباً بالنسبة لباريس، وذلك لأن الأدب الاستعماري عليه أن يفرض ذاته أولا. إن الناشر لا يعرف بصورة عامة إلا الجمهور الميتروبوليتاني، وهو في اعتقاده هذا قد أخطأ، لأنه من الممكن أن يوجد جمهور آخر وحقائق أخرى غير الحقيقة الاستعمارية، والواقع أن الجمهور الميتروبوليتاني ذاته، يرفض التفكير في هذه الحقيقة، لأنه لا يريد أن يرى في المستعمرات مجرد مجالات لمغامرات غرائبية وفضاءات للعشق. كما أن هذا الجمهور الذي يتمثل في المستعمِرين ينعم ويتلذذ بقراءة أدب الرحلات خاصة منها الرحلات البحرية والرحلات الاستكشافية الكبرى، بخلاف الفرنسيين الحقيقيين الذين هم عنصريون للغاية، فهم يحتقرون الآخر ويسخطون عليه ويرفضونه كثيراً، فلا تظهر ابتسامتهم لفترة طويلة إلا نادراً.

إننا لا نتحامل على هذا الأدب، رغم أن كثيراً منا معجب به، فبفضله تقوى الجانب الاستعماري لديهم. ورغم

أنهم ينخدعون بهذا الحلم، إلا أنهم لا يعترفون بهذا الأدب المتجاوز بالنسبة إليهم، نظراً لأنهم أصبحوا يعرفون وجهتهم ويكتشفون سبل عملهم.

فالجمهور الميتروبوليتاني الجاهل والخامل يصر على الرغبة في التخبط والتعثر دائما في الفنون المألوفة والإبحار في عالم الحلم وراء السراب. فمن إذن سيعلم هذا الجمهور؟

إن الناشرين يعرفون جيداً جمهور قرائهم ويستجيبون لأذواقهم، ومن هنا يتضح إذاً، أننا مجبرون على تعليم كل من جمهور الناشرين والميتروبوليتانيين، لهذا يَلزَمُنا أن نواجه هذا الجمهور دون مراعاة أو مجاملة، مما سيجعل ذلك في صالح أصدقائنا أنفسهم... كما يُلزِمُنا هذا المؤتمر الأول الذي يشهد على ميلاد الأدب الاستعماري الفتي، أن نتوجه إلى الناشرين لنشر رسائل فرنسية ميتروبوليتانية واستعمارية، وأن نعرض عليهم برامج واقتراحات ودعايات استعمارية، وكل ذلك من أجل تحصينهم من بعض المعتقدات التي تدعي بأن المستعمرة هي أرض للاستغلال فقط. علينا أن نحث الناشرين على مساعدة القراء وبعض المستشارين الاستعماريين على تصنيف المخطوطات الاستعمارية، وأن نساعدهم على تقديم أعمال جديدة، وأن نعترف أخيراً بهذا الجمهور الذي يمتلك روحاً رهيفة وطموحاً للمجد. وبالموازاة مع ذلك، يجب أن ننظف

مكتباتنا الاستعمارية من الكتب والأعمال التافهة التي وضعت خطأ تحت عنوان «الاستعماريون». وبذلك يفرض علينا أن نراقب بشدة وصرامة الصناعة التجارية للمختارات الأدبية الاستعمارية، وأن نحتج ونفرض ونصنف ونستثني ونرفع الأنقاض، ونحطم ونحتقر ونطهر بعنف وبقسوة، وأن نطلب من الحشد الاستعماري العريض الموجود بباريس أن يواظب ويثابر في اندفاعه نحو الانفتاح. وأن ننبه أيضا الحشد الميتروبوليتاني إلى أن القوة الاستعمارية موجودة، وأن سلالة استعمارية جديدة بثقافة حديثة وتطلعات كبيرة وحاجيات ملحة يمثلها جيل الشباب الذي لا يحترم إلا العمل الأدبي الجيد.

ووفق ذلك، يجب أدلجة صحافة المستعمرات، حتى تتبنى فكراً استعمارياً شمولياً، يتجاوز مناطق وجودها. أما النقد الاستعماري، فالظرفية الاستعمارية تفرض عليه أن يتحرر من ذاتيته المحلية والإقليمية، حتى يتحقق التلاحم الاستعماري، ويتم أيضاً تفعيل الفكر الاستعماري، كما يجب أن نتعامل بسرية تامة وجدية مطلقة مع تحديد مفهوم الكاتب الاستعماري، حتى لا ننخدع فيه مستقبلاً، ونعلم ما يقتضيه معناه الحقيقي. وأخيراً يجب على إبداعات الكتاب الاستعماريين بمختلف شرائحهم ومهامهم أن تتجاوز الطابع المحلي والإقليمي.

وأن تتحرر من ذاتيتها الضيقة وأن توظف طاقاتها الشابة، حتى تعانق عالمية الرسالة الاستعمارية. وتبعاً لذلك، يتحقق للكتاب الاستعماري جمهور عريض وعالمي، وهذا ما يتمناه وينتظره الجمهور الكبير لفرنسا الكبيرة، التي ستتحول من قوة عسكرية إلى قوة ثقافية تضم أمة من مائة مليون نسمة.وعلى إثر ذلك، تتحقق المهمة الكبيرة والخصبة للرسائل الاستعمارية.

* * *

نحو شعرية للتاريخ الأدبي مقاربة نسقية معلوماتية[1]

كليمان موازون

ترجمة

سعيد خرو

تقديم المترجم:

لقد حاول كليمان موازون Clément Moisan – الأستاذ بجامعة «لِڤَال» في «كبيك» بكندا – في كتابة «ما هو التاريخ الأدبي؟ Qu'est ce que l'histoire littéraire? الصادر سنة 1987 ضمن منشورات P.U.F، أن يقدم مقاربة جديدة في كتابة التاريخ الأدبي دعاها مقاربة نسقية Approche sustémiquew، إذ يرى أن فكرة النسق Systéme نمت وتطورت في مجموعة من العلوم مثل العلوم العسكرية والمعلوماتية، ومن النظريات مثل الديناميكيا الحرارية والسيرنطيقا. ثم اكتسحت العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع وعلم

النفس والتاريخ؛ لتمتد إلى النشاطات الاقتصادية مثل إدارة الأعمال la gestion وسوق المال Marketing والتتجير Commercialisation. غير أنها لم تتسرب إلى ميدان الدراسات الأدبية ماعدا بعض الأبحاث التي تناولتها بشكل عرضي مثل أبحاث كل من «تين» و«برونتيير» و«مدام دوستايل» و«ڤاليري» و«لانسون» و«تيانوث» و«سوسور» و«لوتمان» و«ياوس» وغيرهم(2). ولذلك لاحظ «موازون» أن هذه الفكرة لم تلق العناية النظرية اللازمة في هذه الأبحاث بسبب افتقارها إلى سند نظري واضح المفاهيم والتصورات. من هذه الزاوية ذهب إلى أن الأمر بات يستوجب كذلك استثمار مفهوم النسق في الأبحاث الأدبية – وفي التاريخ الأدبي على وجه الخصوص – وذلك بواسطة تطويع الجهاز المفهومي لنظرية الأنساق العلمية وتحويره بما يتفق والخصوصية الجمالية للظاهرة الأدبية.

ومن بين الأهداف التي جاءت المقاربة النسقية الأدبية لتحقيقها نذكر تجاوز مجموعة من الثنائيات السائدة مثل ثنائية الماضي والحاضر وثنائية الذاتية والموضوعية، ثم مناهضة التصور التقليدي للتحقيب الأدبي(3). علاوة على محاولة استثمار نتائج الثورة المعلوماتية في كتابة التاريخ الأدبي. ويعزو «موازون» هذا التحدي الذي رفعته المقاربة

النسقية إلى الرغبة في إرساء منهجية ديناميكية قادرة على معالجة الظاهرة الأدبية Le phénoméne litéraire – باعتبارها موضوعاً للتاريخ الأدبي – عن طريق فتحها على محيطها السوسيولوجي والأنثروبولجي والتاريخي، ومن ثم إعادة ربطها بالأنساق المجاورة لها والخطابات المؤسساتية والديداكتيكية والنقدية والثقافية التي تتبادل معها التأثير والتأثر. وهذا ما سيتيح هجر المنهجية التقليدية بوصفها منهجية ترهق المؤرخ الأدبي وتجعله يتيه وسط ركام من التفاصيل سواء فيما يخص تصنيف الأعمال الإبداعية وترتيبها وتقسيمها على أساس ما تراكم منها عبر السنين وما حظي منها بالخلود والعظمة، أما فيما يخص رصد نشأة المذاهب الأدبية وتطورها وانحطاطها.

على أن كتابة تاريخ ظاهرة أدبية ما من وجهة نظر نسقية تتطلق القيام بمجموعة من الإجراءات المتمثلة فيما يلي:

- يرى «موازون» أن مهمة المؤرخ الأدبي في إطار التحليل النسقي تتمثل في إحالة الظاهرة الأدبية على ثقافتها عبر إعادة ربطها بالمؤسسات الأدبية والديداكتيكية والثقافية والقانونية والدينية والنقدية التي يفترض أنها ساهمت في إنتاجها وتشكيلها، ولعل ما يميز هذا الإجراء اعتبار الظاهرة الأدبية نسقاً فسيفسائياً وملتقى لأنساق معرفية

مجاورة. وهذا يعني إعادة بنائها – أي الظاهرة الأدبية باعتبارها كلاً un tout – بناءً موضوعياً.

ولم تنحصر مهمة المؤرخ في إعادة بناء تاريخ ظاهرة أدبية ما بناءً موضوعياً بالنسبة إلى «موازون»، بل تمتد لتشمل بناء مجموعة من التعالقات interrelations والعلاقات Les relations بين مختلف العناصر التي تتكون منها هذه الظاهرة وبين عناصر الأنساق والمؤسسات المجاورة. ولعل ما يميز هذا الإجراء استناد المؤرخ إلى خطاطة مفاهيمية تمكنه من تحويل الظاهرة الأدبية المدروسة من كل غير متجانس إلى كل معقلن ومنظم ومقصدي Intentionnel.

وقد وضع «موازون» في نهاية الفصل الثالث من كتابه المذكور والمشتمل على الإطار النظري المقترح، مشجراً يختزل الجهاز المفاهيمي الذي ترتكز عليه المقاربة النسقية[4] حيث يتبين من خلاله أن الظاهرة الأدبية يتجاذبها قطبان أساسيان هما: قطب الحياة النصية La vie extuelle وقطب الحياة الأنثروبو–اجتماعية La vie anhropo-sociale. أما القطب الأول فيمثل العالم الداخلي للظاهرة الأدبية، ذلك العالم الذي تخترقه الخطابات الثلاثة التي هي: الخطاب الشعري والخطاب الجمالي والخطاب الديداكتيكي. ويتم تحليل هذا القطب أو هذا النسق عن طريق إقامة مجموعة من التعالقات والعلاقات بين

هذه الخطابات والعناصر التي تتكون منها، ومن ثم إعادة تركيبه باعتباره كلاً نسقياً مصغراً. وهذه العملية يدعوها «موازون» التناص L'intértextualité[5]، أما القطب الثاني فيمثل العالم الخارجي للظاهرة الأدبية. ذلك العالم الذي تخترقه الخطابات الثلاثة التي هي: الخطاب النقدي والخطاب المؤسساتي والخطاب الثقافي. ويتم تحليل هذا القطب عن طريق إقامة مجموعة من التعالقات والعلاقات بين هذه الخطابات والعناصر التي تتكون منها، ومن ثم إعادة تركيبه باعتباره كلاً نسقياً مصغراً، وهذه العملية يدعوها «موازون» التقارؤ L'interrecéptivite[6].

هكذا فالظاهرة الأدبية نسق كبير Macro-systéme يتفاعل داخله نسقان مصغران Micri-systémes ويتداخلان وهما: نسق الحياة النصية ونسق الحياة الأنثروبو–اجتماعية، ومن ثم فمهمة المؤرخ الأدبي تتمثل في محاولة لم شتات الظاهرة الأدبية وتحويل امتداداتها النصية والخارج – نصية إلى كل معقلن وديناميكي ومقصدي. حيث يقول موازون: «يحتاج أي تاريخ أدبي، يطمح إلى الجدة ويتغيَّى التنظيم، إلى أن يكونت ذا نزعة إمبريالية بهدف استقطاب أنساق معرفية مجاورة مثل: التاريخ والفلسفة وتاريخ الفن، أو استقطاب خطابات نظرية، مثل: الخطاب السيميائي والخطاب

الديداكتيكي والخطاب السوسيو – نقدي والخطاب البنيوي، علاوة على كل المقاربات النظرية المطبقة على النصوص الأدبية»[7]. وهذا ما كانت تفتقر إليه المقاربة التقليدية التي تجاهلت التفاعل القائم بين الأدب والحياة بصفة عامة.

بيد أن المنهجية التي يسعى «موازون» إلى استثمارها في كتابة تاريخ ظاهرة أدبية ما، تتطلب العمل بطريقة جماعية من قبل باحثين متخصصين في ميادين معرفية مختلفة، وعزا ذلك إلى كون الظاهرة الأدبية ملتقى لمجموعة من الأنساق المعرفية والثقافية والاجتماعية... إلخ، التي تتسلل إليها عبر قنوات الإنتاج والتلقي. كما عزاه إلى طبيعة الإطار النظري الذي ترتكز عليه المقاربة النسقية والذي لا يلائمه العمل بطريقة فردية. لكن هذه المنهجية قد تعترضها بعض الصعوبات في مناخ يتميز بالشح في المال المخصص للبحث العلمي، مع العلم أن بنوك المعطيات المعلوماتية قد تيسر العمل سواء على مستوى البرمجة أم على مستوى الرسوم البيانية... إلخ.

وبعد فكتاب «كليمان موازون» المذكور يشتمل على مقدمة وثلاثة فصول بالإضافة إلى «بيان» يلي هذه الفصول. إذ تمحورت المقدمة على ضرورة قيام مقاربة نسقية لتجديد كتابة التاريخ الأدبي، بينما وضع المؤلف لكل فصل من الفصول الثلاثة عنواناً صاغه على شكل سؤال وترك للقارئ

مهمة استشفاف الجواب في ثنايا كل فصل على حدة. هكذا عنون الفصل الأول بالسؤال التالي: «من يهتم بالتاريخ الأدبي؟» وكان الجواب هو: «يهتم به السوسيولوجيون والسيميولوجيون والمقارنون Les comparatistes والشكلانيون والبنيويون»... إلخ. أما الفصل الثاني فجاء عنوانه على الشكل التالي: «لماذا نكتب التاريخ الأدبي؟» والجواب الذي يمكن استشفافه هو: نكتب التاريخ الأدبي من أجل تعليمه تعليماً قائماً على التربية الأخلاقية والدينية والوطنية والسياسية والمدنية، بما أنه أداة لتوصيل المعرفة الأدبية المستوحاة من أصول متعددة. وبالنسبة للفصل الثالث فقد جاء عنوانه على الشكل التالي: «كيف يمكن فهم التاريخ الأدبي؟» والجواب هو: يمكن فهمه باعتباره نسقاً مفتوحاً على عدة أنساق مجاورة وليس نسقاً مغلقاً.

وبخلاف الفصول الثلاثة جاء عنوان «البيان» وفق الصيغة التالية: «نحو شعرية للتاريخ الأدبي». بيد أن المؤلف وضع سؤالاً في بداية هذا «البيان» على الشكل التالي: «ماذا نأمل أن يتحقق الآن بعد كل هذا؟» والجواب كما قدمه المؤلف بكل وضوح هذه المرة هو: نأمل أن يتم تجاوز مجموعة من الثنائيات التقليدية، مثل ثنائية الماضي والحاضر، وأن يتم استثمار المعلوميات والاستئناس بكشوفاتها بطريقة تتجنب

الطابع الطوباوي والإبداعي والخيالي والسردي والكرونولوجي في كتابة التاريخ الأدبي كما كان سائداً لفترة طويلة.

هذه الأسئلة يختزلها سؤال كبير جعله المؤلف عنواناً لكتابه وهو: ما هو التاريخ الأدبي؟ Qu’est ce que l’histoire litiéraire?، ومن ثم نستطيع تقديم جواب لهذا السؤال كما يُستشَف من مجموع الكتاب قائلين بأن التاريخ الأدبي هو خلاصة لكل التأثيرات المنبثقة من الأنساق الأخرى المجاورة في إطار تفاعل منتج وديناميكي ومقصدي.

بقي أن أشير إلى أن أهمية ترجمة هذا «البيان» تكمن في اعتباره، من قبل «موازون»، تحدياً للنظرة السائدة ودعوة إلى تجديد طرق كتابة التاريخ الأدبي في ضوء إعادة الاعتبار إلى العناصر الأربعة الأساسية التي يتكون منها التواصل الأدبي (المؤلف، النص، القارئ والسياق) من جهة، وفي ضوء النسق المعرفي المعاصر الذي اكتسحته الثورة المعلوماتية على وجه الخصوص من جهة أخرى. مع العلم أن المؤلف أشار في المقدمة إلى أن بوسع القارئ أن يبدأ بقراءة «البيان» الذي أنهى به كتابه، أو تعليقه إلى حين الانتهاء من قراءة الفصول الثلاثة.

النص المترجم:

«يتجدد التاريخ الأدبي اليوم وفق جملة من الشروط التي تمليها عليه النظرية الأدبية، وتتمثل في التنسيق systématisation والمماثلة comparabilité. بيد أن هذه النظرية التي حققت النجاح في بداية انطلاقها، بفضل وقوفها ضد جميع الممارسات التجريبية والمقاربة التي طالت التاريخ الأدبي، أصبحت الآن على وشك الموت، بسبب الحرمان الذي تعاني منه والنزعة التصورية التي تهيمن ليها، ما لم تتم معالجتها من خلال فهم خصوصيتها. أي في آخر المطاف من خلال إعادة الاعتبار المتوازنة والثابتة للعناصر التي يتكون منها التواصل الأدبي وهي: المؤلف، النص، القارئ والسياق».
(إيڤا كوشنر Eva, Kushner، 1984، 10).

نعتقد أنه بإمكاننا الجواب بقوة على هذا السؤال الأخير: ماذا نأمل أن يتحقق الآن بعد كل هذا؟ قائلين بأن التاريخ الأدبي أخذ يخطو خطواته الأولى، وينحت اسمه في زمن يتسم بالمفهومية Conception والتحقيق Réalisation، ويتجاوز ثنائية الماضي والحاضر وكل الثنائيات الأخرى، لكي يؤكد بوضوح بأنه في متناول رجال ونساء هذا اليوم. وعملي هذا ليس بياناً عاماً ولكنه يطمح إلى أن يكون كذلك وفق الصيغة التالية: نحو شعرية للتاريخ الأدبي، وهو يرتكز على

مشروعين هما: إعادة – الإنتاج Re-production وإعادة – النظر Re-vision. لنوضح باختصار هاتين الكلمتين المجزأتين حتى نتمكن فيما بعد من تقديم خلاصة عامة حول نظرية عامة نسبياً.

1 - إعادة - الإنتاج:

إن الطبيعة الخاصة للتاريخ الأدبي، المتسمة بالازدواجية والغموض والالتباس، هي التي تجعل من نهجه الإجرائي نهجاً متعثراً أو نهجاً مثمراً. ولهذا وجب فيما يبدو تغيير الاتجاه تغييراً جذرياً أمام ضعف محاولات تجديده سواء عن طريق توظيف المقاربات النظرية المطبقة في البحث التاريخي مثل المقاربة السيميولوجية ومقاربة النقد النفسي، أم عن طريق توظيف نظريات المؤسسة أو المؤسسات (مثل نظرية سوسيولوجيا الأدب) التي تبدو عادة بمثابة خيال يغلب عليه الطابع الشرعي. وعليه فإن شعرية التاريخ الأدبي يلزمها تفسير مسألة اشتغال وعدم اشتغال الخطابات النقدية والديداكتيكية والجمالية والمؤسساتية والثقافية بله الشعرية، باعتبارها كلاً نسقياً l'out ystémique. ذلك أن التعارض (المفتعل إلى حدها) بين الزمن القصير والزمن الطويل في التاريخ لا مكان له في التحليل النسقي. فالزمن القصير يتلاءم مع تاريخ الأحوال السوسيو – ثقافية مؤسساتية. أما الزمن

الطويل فيتمفصل فيه تاريخ حياة النصوص والأجناس مع تاريخ الحياة الأنثروبولوجية التي تطول قضايا مثل الانتقال والتحول... إلخ. علاوة على هذا نجد في التاريخ الأدبي أشكالاً طقوسية (الزمن الطويل) تخضع لإعادة التحيين باستمرار من قبل – وبواسطة – خطابات المؤسسات والقراء المتلقون ووسائل الاتصال (الزمن القصير).

ويمكن أن نتساءل بطريقة شرعية حول ما إذا كان الاستقراء، الذي يمثل المبدأ الموجه بالنسبة إلينا (وبالنسبة إلى أشكال التفكير التجريبي)، قادراً على مساعدتنا لكي نعي وعياً شمولياً حقلاً ظاهراتياً ما، مثل حقل التاريخ الأدبي كحقل يتمظهر عبره نشاطان مميزان للفعل الفني وهما: النشاط الانتقائي والنشاط التزييني (كما نلاحظ مثلاً في أبحاث جلبير دورون Gilbet Durand، 1968، 1971). وعليه فإن قيام خيال مفهومي من الآن فصاعداً يعتبر شيئاً ضرورياً على أساس أن الكل نسق وأن الأنساق أصبحت تتسم بالتعقيد المفرط Hypercomlexité. وهذا هو حال التاريخ الأدبي وكذا حال كل «تطور تاريخي» كما يقول إدغارموران Edgar Morin في فصل خاص له حول التعقيد المفرط ضمن كتابه: «النموذج المفقود»، حيث ذهب إلى أن «التاريخ ليس شيئاً آخر سوى العلاقة التعاقدية والتكاملية والتنافسية

والتضادية بين الفوضى التي ينشأ فيها التعقيد والمسار الذي ينمو فيه». «إدغار موران، 1979، 147). إن إعادة الاعتبار إلى التاريخ الأدبي إذن، يستوجب تقديم فرضيات استكشافية مرشدة للباحث في عمله. فهناك فرضيات ليست بصحيحة ولا خاطئة ولكنها قد تكون مساعدة باعتبارها نقطة انطلاق أو فكرة موجهة نحو البحث عن العوامل الفاعلة. ثم إن اعتبار التاريخ الأدبي تاريخاً متعدد الأنساق، كما هو محدد هنا، يشكل إحدى هذه الفرضيات. فقد نجد أنفسنا، عند معالجة ظاهرة أدبية ما في كل أبعادها وامتداداتها، أمام حقيقة لانسقية على سبيل المثال، وهذا من شأنه أن يفسح المجال لصياغة فرضية الانطلاق صياغة أخرى. وعلى هذا الأساس يتم إعداد التفكير النظري باعتباره تفكيراً تحليلياً، أي باعتباره تفكيكاً – بالمعنى الاشتقاقي للكلمة – للمفاهيم والعمليات التي كان يسترشد بها التاريخ الأدبي التقليدي، ثم تجاوزاً لها بطريقة ترتكز على مجموع الخطابات المتمفصلة والمنتجة للظاهرة الأدبية الشاملة. ولهذا فالسيرورة والترابط هما الموضعان اللذان تتمفهم se conceptualise من خلالهما الظاهرة المدروسة بكل عناصرها في آخر المطاف، وهي الظاهرة التي جددناها في ضوء التناص والتقارؤ تبعاً لخصائص كل منهما باعتبارهما نسقين شاملين. وهنا نكون قد شرعنا في التجرد من الجزئيات للوصول إلى تشكيل نظرة

شمولية نعتقد أنها ستكون قادرة على الإحاطة بكنه الواقع أو على فهمه على الأصح.

باختصار، يمكن القول بأن التاريخ الأدبي التقليدي يتيح حقاً إمكانية صنع عدة تواريخ وإعادة صنعها. غير أن هذه الصناعة تتم عن طريق الاحتفاظ بنفس الأطر والنماذج والقوانين والمعطيات والبنيات. ومن ثم فإن إعادة – الإنتاج، بالمعنى الدقيق للكلمة، تنطوي على التقليد بقصد تحقيق التميز وليس بقصد تحصيل الحاصل. فالتاريخ الأدبي الذي نقترحه اليوم يقدم إطاراً نظرياً يتميز إلى حد ما بالصلابة والمرونة الكبيرة في آن واحد. إذ في ضوئه يستطيع كل واحد أن يعالج حقل التاريخ الأدبي – أو موضوعه – بالطريقة التي يراها ملائمة، وينفذ إليه عبر مختلف الاتجاهات غير الإجبارية (الدائرة، الحلقة النظرية)(8)، ويكتشف العلاقات المتعددة والتأثيرات المتبادلة بين عناصر كل نسق من أنساقه على حدة، ويعمل على تنسيقها Systématiser. وفي هذه الحالة نكون قد انطلقنا من الموضوع الأدبي لكي نقدم نظرة شاملة لن تكون تمثيلاً أو انعكاساً له وإنما إنتاجاً مغايراً له.

وإذا أردنا في النهاية أن نحافظ على عنصر الأدب هذا، باعتباره عنصراً أهملناه في الطريق الذي سلكناه في البداية لحساب الظاهرة الأدبية، فإنه ينبغي فهمه الآن باعتباره تأثيراً

نسقياً كما يقترح «جون بيير دوبوي» عندما طابق بينه – أي التأثير النسقي – وبين حالة الرعب التي تنجم عن ظاهرة اجتماعية ما، أو بينه وبين الصفقة التي تصاحب نجاح ظاهرة اقتصادية ما. وإذا كنا ننظر إلى هذه الظواهر لفترة طويلة على أساس كونها نتاج إرادة واعية في الصياغة أو في التنظيم من جهة، وعلى أساس كونها بنية أو كلية سابقة لتحققها من جهة أخرى، فإننا لم نصل، نتيجة لذلك، سوى إلى التقسيم والتفريق. «فهي – أي الظواهر – نتاج برنامج داخلي من ناحية (إرادة عامة، نشاط مصنوع)، كما كتب، دپوي Dupuy، وهي تنفيذ لبرنامج خارجي (اللاكاني الآخر الكبير مثلاً) من ناحية أخرى». (دپوي 1985، 30)، إن الأمر يتعلق على وجه الإجمال بضغط ما، و«الفكر الذي يختار أن ينفلت من هذا الضغط لا يمكن أن يصادف في طريقه سوى قائمة من المشاكل التي يضطلع التفكير النسقي بالذات بتحديد موضوعها» (دپوي 1985، 30).

ولحل هذه المفارقة (والانفلات من الضغط) يلزم أولاً الإعراض عن هذا النمط من الإدراك – الواعي أو غير الواعي – للأدب باعتباره حقيقة ملموسة ومتعالية في الوقت نفسه. ومن ثم يلزم مهما كان الثمن تفادي اعتبار نسق من النسقين (أو لنقل هاهنا اعتبار وجه من وجهي الأدب) حقيقة اصطناعية

من جهة، وحقيقة طبيعية من جهة أخرى. إن ما يبدو متعالياً أو اصطناعياً بالنسبة إلى العوامل les actants أو المشاركين les participants في تشكيل الظاهرة الأدبية، ليس سوى توليد للأنساق في حد ذاتها، أعني توليداً متعالياً ومحايثاً وداخلياً في آن واحد. ويواصل «ديوي» قائلاً: «قد يحدث جعل هذه الصورة مفتاحاً لكل تقسيم اجتماعي وعنصراً من عناصر تكون الشكل الاجتماعي الشديد التعقد والغرابة، وهذا يعني العمل على إخراج الذات من ذاتيتها بطريقة جلية» (ديوي، 1985، 31). على هذا الأساس سيصبح الأدب خلاصة لكل التأثيرات المنبثقة من الأنساق الأخرى، أو من التعدد النسقي على الأصح، أي خلاصة لكل ما من شأنه أن يجعل من شخص ما شخصاً قادراً أثناء معالجة كل نسق على حدة، على أن يتموضع خارج ذاته ويرسم اتجاهه حتى يتمكن من تحويل ارتساماته الباطنية (أي تلك الارتسامات ذات الطابع الأخلاقي والاجتماعي والديني والجمالي والسيكولوجي) إلى علامة خارجية. وهذا ما سيعطي للأدب انطلاقة جديدة نابعة من فكرة النسق.

2 - إعادة - النظر:

إن كتابة التاريخ الأدبي يلزمها أن تكون إما كتابة تخييلية بصفة كلية (حكي، سرد، إبداع) أو كتابة إعلامية

بصفة كلية (بنك المعطيات المعلوماتية). ذلك بأن المسافة الفاصلة بين التواريخ التي نعرفها لن تنتج سوى فكرة وهمية عن تاريخ يوصف بأنه لن يكون أبداً حقيقياً، بل سيبقى على الدوام تاريخاً يتخلله الإبداع وإن توفر على جميع المستلزمات. وعليه فإما أن نميل إلى اتجاه الإبداع والبلاغة، وإما أن نعود إلى الحقائق الأولية والمعلوميات L'informatique لاستثمارها. أتأسف بالنسبة إلى أنصار المذهب الإنساني الذين يعتقدون أن كتابة التاريخ الأدبي إبداع. ونحن على العكس من ذلك لازلنا نفضل الاحتكام إلى بنوك المعطيات المعلوماتية التي لا تتعرض فيها المعلومة للتشويش بفضل المسافة التي تفصل بينها وبين السياق الحكائي الذي تنبثق منه والبناءات التلفظية التي تسبق تداولها.

إن كتابة التاريخ الأدبي أو إعادة كتابته بالطريقة التقليدية التي لازالت قائمة، تعتبر مهمة طوباوية. ولهذا نعتقد أنه من الأجدر أن نتساءل حول الكيفية التي ينبغي أن يُكتب بها هذا التاريخ حتى لا نتيه وسط ركام من التفاصيل التي لا طائل من ورائها. وهذا ما سبق أن طرحه مديران يشتغلان كمحررين في تاريخ الأدب الفرنسي، وهما: رونالد دسني Ronald Desné في كتابه: «تاريخ فرنسا الأدبي» (منشورات Sociales) وكلود بيشوا Claude Pichois في كتابه: «الأدب

الفرنسي» (Artaud)، بالإضافة إلى اثنين من مساعديهما وهما كلود دوشتي Claude Duchet وروبيرت موزي Robert Nauzi. إذ نجد على المستوى التحريري على الأقل ثلاث صيغ لكتابة التاريخ الأدبي وتتمثل فيما يلي: أولاً، وجود شخص منسق يضطلع بكتابة الأدب من البدايات الأولى إلى الآن. ثانياً، وجود رئيس العمل الذي يقوم بتفويض معالجة فصول أو أجزاء من البحث (كتاب أو مجلد) إلى مساعدين متخصصين بصفة عامة في مادة أو موضوع جزء من الفصل أو المجلد. ثالثاً، وجود «أساتذة» (مدرسون، مفتشون وأطراف أخرى) يصل عددهم إلى اثنين أو ثلاثة أو أكثر، وهم يضطلعون بكتابة البحث بكامله وبدون تمييز. هكذا فالصيغة الأولى لا تهم المؤلفين بتاتاً، أما الصيغة الأخيرة فتنتمي إلى الميدان الخاص بالكتب المدرسية (أبري Abry، أو ديس Audic وكروزيت Crouset، كاستكس Castex وسورير Surer، لكارد Lagard وميشار Michard... إلخ).

وبالنسبة إلى الصيغة الثانية فهي تمثل الصيغة الوحيدة التي مازالت حية، حيث أكد «رونالد ديسني» أن «تاريخ فرنسا الأدبي» الذي يديره يعتبر «النموذج التحريري الوحيد الملائم لواقع البحث الحالي، أي الملائم للاختصاص المتنامي للباحثين. ومن أجل صياغة تاريخ أدبي شمولي ومتعدد الأبعاد

Pluri-dimensionnel، يلزم فتحه بدوره – أي التاريخ الأدبي – على ميادين معرفية أخرى من قبيل التاريخ والفلسفة وتاريخ الفن... إلخ. وبهذا الصنيع نكون قد قطعنا شوطاً كبيراً في صياغة تاريخ جماعي صياغة قائمة على عملية التحرير. فقد كان لدينا خمسون مساعداً بالنسبة إلى الفترة الممتدة بين سنة 1848 وسنة 1973، ورغم أن إجبار باحث اختصاصي على العمل على حساب ميولاته ورغباته – حين نتوفر على هذا العدد من المساعدين – سيكون مؤسفاً للغاية، فإننا سنحصل في المقابل على عدد كبير من الذاتيات Subjectivités الفاعلة». (رونالد ديسني 1978).

من خلال هذا العرض يمكن أن نستخلص بعض الاستنتاجات على الشكل التالي:

- لقد أصبح التاريخ الأدبي يشغل شيئاً فشيئاً بال الباحثين (الجامعيين) المتخصصين في الحقب التي أخذت تختفي تدريجياً في زمن يعرف بزمن التاريخ وزمن المنظرين المنتمين إلى أنماط مختلفة من المعارف الأدبية وغير الأدبية.

- يتجلى هذا الاختصاص المتنامي بطريقة متباينة والمعروف بالاختصاص المتعدد الاهتمامات، في التحرير الواحد للجزء (الفصل)، وهو التحرير الذي يضطلع به الباحث – المحرر.

- يتمظهر تداخل المعارف interdisciplinarité في التاريخ الأدبي، في تجاوز نصوص الباحثين المتخصصين في ميادين معرفية مختلفة والحاملين لأسماء واختصاصات تكون ظاهرة في أسفل الفصل الذي يحررونه أو في اللائحة المتضمنة لأسماء المساعدين في بداية المجلد أو نهايته.

إن التاريخ الأدبي هو ثمرة عدد كبير من الذاتيات التي تمارس نشاطها داخل إطار مادي قائم على التحرير، أي ذلك الإطار الذي يوجد في متناول الجميع والذي يتضمن حتى الإشكالية التي لم يتيسر لتلك الذاتيات أن تخوض فيها. فضلاً عن ذلك نستطيع القول بأن المساعدين في عملية التحرير يتم اختيارهم بالنظر إلى انتمائهم الإيديولوجي. ومع ذلك فإن هذا غير كاف لحل جميع المشاكل المنهجية والإبستيمولوجية... إلخ، التي تعترض كتابة التاريخ الأدبي.

ومن أجل الخوض في هذا النمط من المعالجة والحيلولة دون حشر الذات فيه، يلزم الاستئناس ببعض الوسطاء مثل أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon على سبيل المثال، الذي علق على المشروع المماثل لـ «جوستاف لانسون» قائلاً: «فالإيمان بفضائل العمل الجماعي، أي العمل الذي تساهم فيه مجموعة من الفرق، يمثل الاعتقاد الراسخ بالنسبة إلى «لانسون» ويقينه الوحيد المعول عليه (...) ولذلك ففائدة العمل

الجماعي التي عارض في ضوئها «لانسون» «لارومي» Laroumet أو المستطرد L'épisodoque سالومون Salomon، كانت بمثابة العبرة التي استخلصها من مسألة «دريفوس» بالذات (...) ذلك بأن النزعة الجماعية Collectivisme التي ينتسب «لانسون» إليها والتي جعلت منه رفيقاً في الدرب للاشتراكية Socialisme (...) تعتبر نزعة عمل جماعية أكثر مما هي نزعة ملكية فردية (...) وعليه فاختيار إيديولوجية معينة في أي عمل، وبالتحديد في العمل الجماعي، يتجاوز بكثير شخصية «لانسون» ونفسيته المنضبطة، مثلما يتجاوز منهجيته المرهقة في كتابة التاريخ الأدبي. لأن الأمر يتعلق بالاختيار التاريخي الذي يلتقي فيه عادة العالي والثانوي أو البحث والتدريس، وينتفع به كل واحد منهما» (أنطوان كومبانيون 1983، 137-139).

وإذا كان من اللازم إصلاح التاريخ الأدبي (إن لم نقل إعادة كتابته) مهما كان الثمن، من «لانسون» إلى يومنا هذا (أي إلى رونالد ديسني وسي Cic)، فعلينا أن نعمل بكل عزم وبطريقة جماعية ومتعددة المشارب المعرفية، على اعتبار أن الإطار النظري الذي وضعناه في الفصل السابق يمنعنا من العمل بطريقة فردية حتى لا ننزلق في متاهات لا حصر لها، وبما أنه – أي الإطار النظري – في متناول كل المساهمات من

أجل فهم الظاهرة الأدبية باعتبارها ظاهرة متعددة الأنساق القابلة تاريخياً للوصف، فعلينا أن نعلم بأن تداخل المعارف، الذي تحدث عنه مؤرخو الأدب المتأخرون، هو السبيل الكفيل للقيام بهذا العمل.

غير أن فرقة العمل المعنية لن تكون ملتقى عادياً أو تجمعاً بسيطاً لمجموعة من المتخصصين في الحقب والكتاب والاتجاهات والأعمال، كما هو الشأن بالنسبة إلى نموذج «ديسني» حول «تاريخ فرنسا الأدبي» على سبيل المثال، بل ستكون فرقة ذات عناصر قادرة على أخذ الإطار النظري في عملها بعين الاعتبار، أعني الإطار المقترح هنا أو أي إطار آخر، وقادرة كذلك على التفاهم حول طرق اشتغاله المنهجي وحول بعض الإجراءات الأساسية الخاصة بالتحليل، وأخيراً حول تحرير (أو عدم تحرير) النتائج المتوصل إليها. وعلى هذا الأساس يستطيع المحررون Rédacteures إلى حد ما أن يكتبوا، ليس من أجل الكلام أي من أجل ممارسة الأدب على الأدب بله ممارسة التعسف على التاريخ الأدبي، وإنما من أجل عرض النتائج المتوصل إليها (مثل عرض أعمال فنية أو مادة تقنية) عن طريق الرسوم البيانية، والخطوط المقوسة، والصور، والقوائم، والجدرانيات Les fresques. كل هذا من أجل جعل آثار هذه العلامات عند المؤلفين آثاراً قابلة للإدراك الحسي إلى

حد ما. وعليه فإن ما يمكن للقارئ (الزائر – المستبصر Visiteur-visionnaire) أن يخلص إليه يتمثل في إمكانية صياغة تركيبة ملموسة ومادية للموضوع الأدبي (الظاهرة الأدبية) باعتباره موضوعاً يتم من خلاله معاينة مسألة التطابق أو عدم التطابق مع رؤى القارئ هذه ثم منطقية أو عدم منطقية البناء المقترح، بدون توجيه من الافتراضات المطروحة كنقطة انطلاق. من هذا المنطلق سوف نعترض على الفكرة القائلة بأن اللاكتابة لا تنفي عملية الافتراض وأن أي رسم بياني أو خطي لا يمكن ملؤه في ضوئها. غير أن فعل القراءة يختلف تماماً من قارئ إلى آخر، على اعتبار أن الجدول والشبكة والخطوط المقوسة يترك للقارئ حرية في التفكير والتأمل بينما تقوم الكتابة بتقييده بقيم التنظيم الخطابي. فالرسوم البيانية على سبيل المثال تتميز بتعدد أبعادها من قبيل الرسوم المجسامية Les stéréogrammes والدوائر المجسامية Les cyclogrammes، وهي الأبعاد التي عملت البرامج المعلوماتية، ولازالت تعمل، على تحقيقها والتي ستتيح حقاً كتابة التاريخ الأدبي بطريقة غير مسبوقة. وهذا ما سبق لبول ڤاليري l'aul Valéry أن صرح به منذ أمد بعيد قائلاً: «يحدث اليوم في بعض الحالات الملفتة للنظر أن نستبدل تعبيراً ما، بوصفه تعبيراً قائماً على إشارات منفصلة ومؤلفة بطريقة اعتباطية بواسطة آثار الأشياء ذاتها أو بواسطة التغييرات والتسجيلات

التي تنبثق من هذه الأشياء بشكل مباشر. ذلك بأن الاختراع الكبير القائم على تحويل القوانين إلى قوانين قابلة للإدراك المرئي أو للقراءة بالمشاهدة، قد وجد طريقه إلى المعرفة وأصبح قادراً على مد عالم التجربة - بطريقة أو بأخرى - بعالم مرئي تتخلله الخطوط المقوسة والمساحات والرسوم البيانية التي تترجم خصائص ذلك العالم - أي عالم التجربة - إلى صور رمزية. تلك الصور التي يتيح تتبع انحناءاتها بالعين، مع أخذ حركة العين هذه بعين الاعتبار، إدراك حجم تغيرات طاقة تأثيرية ما. ولذلك نستطيع القول بأن الرسم البياني يتميز بقدرته على الاستمرار في الوجود بينما لا يتيسر ذلك للكلام La parole، مع العلم أنه - أي الكلام - هو الذي ينقل الرسم البياني من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ويمنحه معنى ما ويؤوله. لكن هذا لا يعني أن فعل الاستمتاع الذهني بذلك الرسم يتم تحقيقه بواسطة الكلام بطريقة ميكانيكية. وهنا نلاحظ أن نوعاً من الكتابة الرمزية للعلاقات الخاضعة للتصوير وفق منطق الكم والكيف، قد بدأ يظهر ويتكون شيئاً فشيئاً شأنه شأن اللغة التي تجعل من مجموعة من التعاقدات التمهيدية مثل المقاييس والمدارات والشبكات... إلخ، نحواً Grammaire لها، أو تجعل من استقلالية الصور الرمزية - أو مقاطع من هذه الصور فقط - وخصائص وضعها، منطقاً logique لها... إلخ» (ڤاليري، 1957، 1266، 1267).

وعليه فإن إعادة إنتاج التاريخ الأدبي باعتباره تاريخاً جديداً وتؤوله. غير أن إعادة النظر هذه هي التي تتيح للقارئ أو للمصور Visualisateur، أي للشخص الذي سبق له أن قرأ أو يرغب في قراءة النصوص الأدبية، أن يكون الطرف الوحيد الذي بيده الحكم في آخر المطاف.

هوامش المترجم

1) هذه العبارة الموضوعة بين معقوفين هكذا [ ] هي من وضعنا بقصد تقريب المعنى. بحيث يمكن صياغة العنوان بطريقة أخرى هكذا: «نحو مقاربة نسقية «معلوماتية للتاريخ الأدبي»، كما يستخلص من هذا المتن المترجم ومن مجموع كتاب موازون: qu'est ce que Phistoire littéraire?.

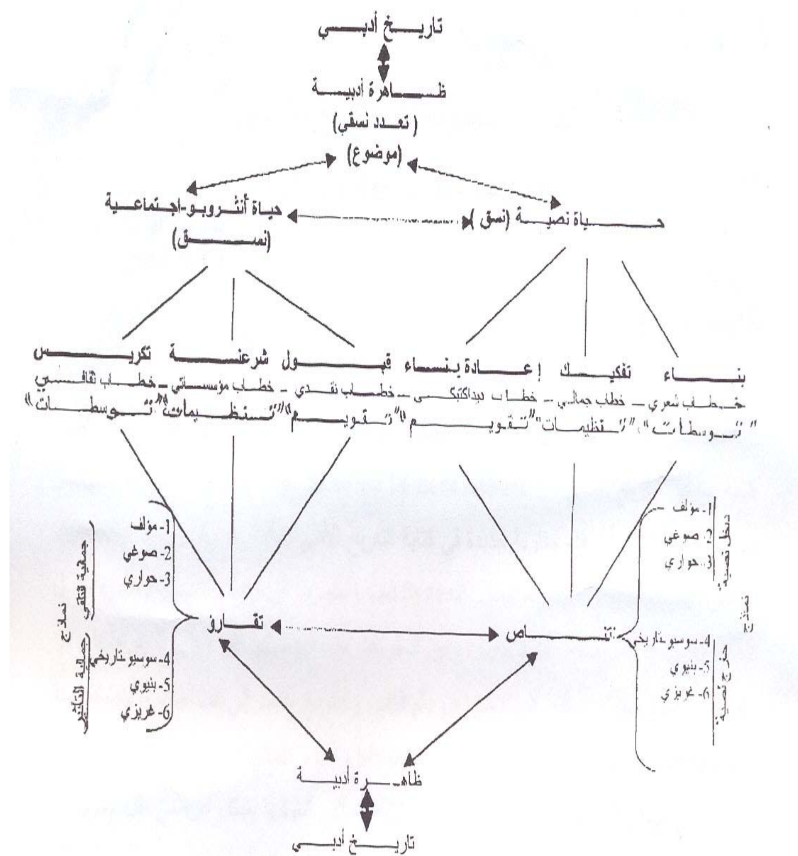
2) للإشارة فقد عرَّف الشكلاني «يوري تتيانوف» التطور الأدبي بأنه نسق متعالق مع أنساق أخرى ومشروط بها. انظر:

(Clément Moisan “qu'est ce que l'histoire littéraire?”. Littératures Modernes. collection fondé par Jean Fabre et dirigée par Robert Mauzi, lere édition 1987, Juin. P.U.F, Paris. p. 202).

بينما عرَّف «بول فاليري» الأدب بأنه نسق شاسع من التبادلات والتعميمات (Ibid. p 181). أما «هانس روبرت ياوس» «فكان يطمح في صياغة التاريخ الأدبي باعتباره نسقاً) جاعلاً من الإنتاج والتلقي الأدبيين مرادفين للغة والكلام عند «سوسور»، (Ibid. p. 163) مع العلم أن هذا الأخير يعرِّف اللغة بأنها نسق تتحدد فيه قيمة كل عنصر بواسطة الحضور المتزامن للعناصر الأخرى (Ibid. p. 188).

3) يرى «موازون» أن التحقيب التقليدي للأدب كان يقوم على تصنيف المذاهب الأدبية مثل الرومانسية والواقعية والسوريالية والرمزية وفق خصائصها الأسلوبية بغض النظر عن المظاهر الفلسفية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تتعالق معها هذه الخصائص (Ibid). p. 129.

4) المشجر (Ibid. p. 232). (انظر الصفحة الموالية).



5) «يعرِّف» موازون التناص قائلاً بأنه تنظيم للعلاقات والتعالقات بين الخطابات الشعرية والديداكتيكية والجمالية من جهة وبين العناصر التي تتكون منها هذه الخطابات من جهة أخرى، وذلك بناء على ستة نماذج منه – أي التناص – الثلاثة الأولى تدعى النماذج الداخل – نصية Les modéles intra-textes كما يتضح في المشجر المشار إليه أعلاه، مع العلم أن «موازون» لا يقصد بالتناص ذلك الحوار الذي يقوم بين النصوص الأدبية عبر الزمن انظر (Ibid, p 125, p 213, p 214).

6) ويعرِّف «موازون» التقارؤ قائلاً بأنه تنظيم للعلاقات والتعالقات بين الخطابات المؤسساتية والثقافية والنقدية – باعتبارها أجهزة للتلقي – من جهة، وبين العناصر التي تتكون منها هذه الخطابات من جهة أخرى، وذلك بناء على ستة نماذج منه – أي التقارؤ – الثلاثة الأولى تندرج ضمن جمالية التلقي والثلاثة الأخرى تندرج ضمن جمالية التأثير كما يتضح من المشجر المشار إليه أعلاه. ويضيف «موازون» بأن التقارؤ يضطلع بمعالجة الكيفية التي تشتغل بها النصوص الأدبية وتتحرك عبر شبكة من العلاقات القائمة بين مختلف الخطابات المكونة لأجهزة التلقي في تاريخ ظاهرة أدبية ما. انظر (Ibid, p 232, p 224).

7) انظر: Clément Moisan “qu’est ce Phistoire littéraire?” p 210.

8) انظر: (Ibid, p 209).

* * *

قصيدتان

ميرون بارنسكفي

ترجمة

سعيد سلمان

الخواجة

1 - شــــعـراء

أنتم أيها الشعراء
يا من تشيدون البيوت..
تصنعون الأشياء..
تعملون..
تحبون.. تكرهون.. تغنون..
ترقصون.. تبيعون وتشترون..
....
أنتم الرجال الحقيقيون
الذين يصنعون العالم
لا .. بل لأجلكم خلق العالم..
حتى حين تموتون..
تبقى قيمتكم كما لو أنكم على قيد الحياة..
....
أنتم أيها الشعراء..
أنتم الذين تبنون قبورا فسيحة..
تتسع لأجسادكم وأرواحكم.. وإنجازاتكم...

....

وهناك آخرون...

لا يعيشون حقيقة الحياة...

كما لا يعيش الظل وحده..

بل على ضوء شيء آخر ...

أما أنتم، فإنكم تصنعون الخير

من الألف إلى الياء

وأنتم الحقيقة.... نعم الحقيقة.....!!!

قصيدتان

فيرنك زملر

ترجمة

سعيد سلمان

الخواجة

2 – أشـــــعـة

والآن...

للمرة الأخيرة...

استجمع كل قواك..

فإنها وإن كانت ضئيلة

تستطيع اختراق كل شيء حتى الحديد...

وبما استطاعت صهر اللؤلؤ...

لا تقل إن كل شيء قد انتهى...

فدقيقة واحدة من الحفر في الجدار

تحقق شيئا...

وتفتح نافذة لرؤية النهار.....

....

وذات يوم

....

والآن.. استجمع كل قواك..

وانظر من فتحة الجدار..

فقد ترى ضوء النهار ...

قصيدتان

جوزيبي كونتي
إيطاليا

ترجمة

الرداد شراطي

(1)

لك وحدك أخضع يا إلهي
خضوع الصوامع للسماء
ووجه امرأة لحجاب
خضوع النهر لضفتيه وللجبل
ومثل اليم للأمواج
والكأس للعين
خضوع الدابة لأثقالها
والسارية للأقواس
والصورة للمرآة
خضوع العصا لثقل العجوز
وزرقة باب
بوجلود للأسوار
لك أحيا خاضعا محبوبي
مثل القوافل لسفر الشمس والقمر

مثل الوردة للمطر

والرمال للتلال

....

....

(2)

إن أردت أن تكون سعيدا

فلا تطلب من العشق

أن يختزل في لذة

تقودك في المساءات

إن أردت أن تكون سعيدا

كن شهيد العشق

وأطلب له حظا

يتأرجح بين الألم والموت.

من يهاب الموت في

سبيل العشق

لن يجني منه

حياة أو حقيقة

من يجهل كيف يغير نفسه

ويتألم في سبيل العشق

لن يتذوق العسل

لن يكون وفيا

إن أردت أن تكون سعيدا

كن شهيد العشق

إن عجزت،

اتركه، وانس

ولا تحزن.

* * *

الحسرات..

جواشيم دو بالي

Joachim du Bellay

فرنسا

ترجمة

مهدية دحماني

سأكونُ علاَّمة

في الفلسفة والرياضيات وكذا في الطب

سأجعلُ مِنِّيْ مُشرِّعاً بارعا

وبِهَمٍّ كبيرٍ، سأكتشفُ أسرار اللاهوت

مِنَ الْعُودِ والرِّيشةِ سأبيدُ وجودي

ومنْ فنونِ السيفِ والرِّيشةِ أُرْسِي ذلكَ الخطاب

عندما استبدلْتُ دنيا (فرنسا) بـ (إيطاليا)

آهٍ أيتها الخطابات الإنسانية:

جئتُ منْ بعيد لأُثْرَى بالهموم والشيخوخة والاهتمام

ويضيعَ في أسفاري جوهرُ العُمر

في ملوحةِ البحرِ تنقعُهُ تشوُّقاً إلى ذلك الكَنْز

لِتَعُودَ السمكة الزاهية مَحَلَّ سبائكِ الذَّهَب

ومِثْلِيْ كانتْ رِحْلَتُك حزينة

* * *



تفارقيني

جاك بريل

Jacques Brel

بلجيكا

ترجمة

مهدية دحماني

لاَ تترُكِيني

يجبُ أنْ نَنْسَى ..

كُلُّ شيْءٍ يُمْكِنُ نِسْيانُه

كل ما قدْ بدأَ في التَّسرُّبِ والتلاشيْ ..

انْسَيْ زمنَ سوءِ التفاهمِ والزّمنَ الضائع

كيف نتقِنُ نِسيانَ أزمنة السؤال التي تقتلُ قلبَ السَّعادةِ بدقَّاتِ (لماذا) ؟؟

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

سوفَ أُهْدِيكِ حبأَّتٍ من المطرِ منْ أرضٍ لا تُمْطِر ..

سأحفِرُ الثَّرى إلى ما بعدَ موتي لأُغَطِّيَ جسدَكِ بالذّهبِ والنُّور..

أخلِقُ لكِ مَمْلَكةً حيثُ الحبُّ فيها ملِك ..

وهو فيها قانون..

وأنتِ الملكة

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

سأبْدِعُ كلماتٍ لا معنى لها

وتَعِينَها ..

أرْوِيْ لكِ قصةَ أولئك العشاَّقِ الَّذين تَعانقت قلوبُهم مرَّتَين ..

وأحكيْ لكِ قصةَ ذلك الملِكِ الذي ماتَ لأَنَّهُ لمْ يَحْظَ بِلِقائِك ..

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

كمْ رأينا اللَّهيبَ ينسابُ منْ البُرْكاَنِ الذي ظنناَّهُ ميّتاً !!

وكمْ كانَ يُزْعَمُ أنه من تلك الأراضي المحروقة التي كـفَّتْ عنْ منحنا القمح كــ (نَيْساَنٍ) ثَرِيٍّ !!

عندما يُسْدِلُ المساءُ سِتارَهُ لِتَتَوهَّجَ السَّماءُ بالأحمرِ والأَسود: ألاَ يتزاوجان؟

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تُفارقيني سأكفُّ عنِ البكاء .. سأكفُّ عن الكلام ..

وأختبئُ هنا لأراكِ ترْقُصِينَ وتبْتَسِمِينَ ..

وأنصِتَ إليكِ تُغَنِّينَ وتضحكين ..

دَعِينيْ أكُنْ ظلَّ ظلِّكِ .. ظلَّ يَدِكِ .. ظلَّ كَلْبِكِ

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

لا تفارقيني

* * *

قناع الموت الأحمر

إدجار آلان بو
Edgar Alan Poe

ترجمة
هاني حجاج
عبدالمبدئ

من قديم الزمن وطاعون «الموت الأحمر» يبيد اليابس والأخضر في هذه البلاد ، إذ ما من وباء كان ليماثل شراسته وبشاعته أبدا، لقد كان يتجسد بالدماء، أما علامته فقد كانت احمرار الدم! ويصاحب هجومه الشرس آلام شديدة ودوار مفاجئ يعقبه نزيف حاد، أما البقع القرمزية التي يخلفها على الجسم وخاصة تلك التي تنطبع على وجه الضحية فقد كانت بمثابة الوباء اللعين الذي يحول دون وصول الإسعاف اللازم إليه أو حتى من إشفاق أصحابه عليه، بيد أن هذه النوبة المرضية بأكملها من نموها و تطورها حتى انتهائها لا تتعدى زهاء أحداث نصف ساعة من الزمن!

وبالرغم من هذا الرعب الذي كان يبثه الموت الأحمر في النفوس إلا أن أمير البلاد، «بروسبيرو»، لم يكن ليعبأ به، فعندما فتك هذا الطاعون البغيض بنصف سكان أراضيه الأثيرة دعا إلى مجلسه أكثر من ألف صديق من بين فرسان قصره الأصحاء ونسائه الفاتنات، واختلى بنفسه بعيداً مع هؤلاء المدعوين في إحدى أكثر كنائسه الحصينة فخامة ودقة بناء وأوسعها إذ كان هذا الذوق الغريب والمهيب نِتاج إبداع الأمير نفسه! لقد كانت الكنيسة محاطة بالكامل بجدار منيع شديد الارتفاع وتحرسها بوابات حديدية عملاقة، وفور دخول رجال البلاط إلى الكنيسة أحضروا الأفران التي تتأجج بالنيران والمطارق الضخمة شديدة البأس وقاموا بلحام الأقفال سعياً إلى إحباط أدنى وسيلة للدخول إليها أو الخروج منها لأي سبب كان، كما تم توفير جميع المؤن الضرورية داخل الكنيسة، حيث سيتسنى لرجال البلاط وحاشية الأمير الآن تحدي العدوى بهذه التدابير الوقائية، أما العالم الخارجي فيمكنه الاعتناء بنفسه! ذلك أن مجرد الحزن على أولئك القابعين في الخارج أو التفكير بحالهم لا يعدو كونه سذاجة فادحة، والفضل في هذا يعود أساساً إلى الأمير حيث قام بتدبير جميع وسائل الراحة والترفيه من خدم وراقصات البالية وعازفي الموسيقى والغانيات والشراب، وجميع هذه المحافل

كانت بمأمن في الداخل أما في الخارج فقد كان يقبع «الموت الأحمر».

وعندما دنت عزلة الأمير في داخل كنيسته من شهرها الخامس أو السادس قام باستضافة أصدقائه الألف لحضور حفل تنكري لم يسبق له مثيل. لقد كان هذا الحفل مسرحاً مثيرًا للحواس، لكن في البداية اسمحوا لي أن آخذكم في جولة داخل القاعات التي أُحييت فيها هذه الحفلة، لقد كنَّ سبع قاعات أو بالأحرى جناحًا إمبراطوريًا ضخمًا، إن أجنحة كهذه في العديد من القصور تشكل أفقاً طويلاً وممتداً تترامى على جدرانه الأبواب على كلتا الجهتين من دون أن تتيح لأي شيء بإعاقة منظر النطاق. بيد أن الأمر في هذا القصر بالذات يختلف تماماً عما هو مألوف وهو ما يمكن توقعه من حب الدوق للغرائب والنوادر، لقد كانت هذه الغرف موزعة بطريقة غير متناسقة مطلقةً العنان للبصر بمعانقتها بشدة مرة بعد مرة لينتهي بها المطاف باستدارة حادة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار بحيث تتوسط كل جدار نافذة طوقية طويلة وضيقة تطل على ممر مغلق يتتبع التفافات الجناح، لقد كانت هذه النوافذ مصنوعة من زجاج تتباين ألوانه طبقا للون الزخرفة السائد في الغرفة التي تفتح بداخلها هذه النافذة، فخذ عندك مثلاً، كانت الغرفة في أقصى الشمال تتشح باللون الأزرق الزاهي وكذا

كانت نوافذها زرقاء مشرقة، أما في الغرفة الثانية فقد كانت حليها وأقمشتها تزدان باللون الأرجواني، لذلك كان اللون الأرجواني منعكساً على ألواح نوافذها الزجاجية، الغرفة الثالثة كانت خضراء نظرة وكذلك كانت نوافذها البابية، أما الغرفة الرابعة فقد كان أثاثها يشع بلون أزرق بهيج... الغرفة الخامسة بيضاء كنور الشمس والسادسة بلون أزهار البنفسج، أما الغرفة السابعة والأخيرة فقد غُطيت بعناية فائقة بأقمشة النجود المخملية الداكنة التي كانت تتدلى من أعلى سقف الغرفة لتعانق الجدران ومن ثم تسقط على هيئة لفافات ثقيلة على سجادة كثيفة مصنوعة من اللون والمواد ذاتها، بيد أن لون النوافذ في هذه الغرفة - فقط - أخفق في الانسجام مع زخارفها، لقد كانت قرمزية كلون الدم الأحمر القاني، وبالرغم مما تتمتع به هذه الغرف السبع من أجواء احتفالية ووسط كل تلك الحلي والمصا غ الذهبية والمجوهرات المنتشرة هنا وهناك والمتدلية من أسقفها إلا أن أياً منها لم يكن بداخلها شمعدان أو مصباح مضيء، لقد كان المكان يفتقر لأدنى مصدر للضوء، ولكن في ممرات الجناح وقبالة كل نافذة كان هناك مشعل يسلط أشعته المتوهجة عبر الألواح الزجاجية الملونة ليضيء الغرفة بوهجه الساطع، لقد شكلت هذه الأجواء المتداخلة العديد من المظاهر المبهرجة والرائعة، ولكن وهج النار في الغرفة الغربية أو الخلفية كان شنيعا إلى أبعد الحدود، فقد

كان ينسدل على الستائر الداكنة عبر الألواح المتشحة بلون الدم وهو أمر بعث في نفوس أولئك الذين دخلوها نظرة موحشةً جداً، لذلك لم يكن بداخلها سوى عدد بسيط جدا ممن كانت لديهم الجسارة الكافية ليضعوا بداخل فنائها قدماً.

وقبالة الحائط الشرقي لهذه الغرفة أيضا تنتصب ساعة عملاقة مصنوعة من خشب الأبنوس، يهتز بندولها جيئةً وذهاباً محدثاً دويا مملاً ورتيباً وثقيلاً، وما أن يكمل عقرب دقائقها دورته الزمنية وتتأهب هي لتطلق نغماتها حتى يند عن رئتيها النحاسيتين صوتٌ واضحٌ وقوي، موسيقي وعميق، إلا انه يتسم بنغمة غريبةٍ جداً، نغمة تجعل عازفي الأوركسترا يتوقفون رغما عنهم عن عزف مقطوعاتهم الشجية لبرهة من الزمن مع انقضاء كل ساعة زمنية لينصتوا بإمعان إلى ذلك الصوت الأمر الذي يدفع الراقصين كذلك إلى التوقف بسبب ذلك الاضطراب القصير الذي قاطع نفوسهم المرحة الطروب في حين أن الساعة لا تزال مستمرة في مخاضها الموسيقي، في هذه اللحظة بالذات تنمو ملامح الشحوب على محيي أكثر المحتفلين استهتاراً، أما أولئك العجائز والرصينين فقد جعلوا أياديهم تحلّق فوق جباههم كما لو كانوا مستغرقين في حلم غامض أو تأمل مشوش، ولكن ما أن تتوقف الأصداء بالكامل حتى تخترق ضحكة خفيفة جموع الحاضرين ويتبادل بعدها

العازفون النظرات فيما بينهم ويرسمون الابتسامات على شفاههم كما لو كانوا يسخرون من جبنهم الأحمق ونوبة الارتباك التي ألمت بهم، وهنا يهمس الواحد منهم للآخر واعداً إياه بأن الدقات القادمة يجب أن لا تحرك فيهم مثل هذه المشاعر ثانية، وهكذا يمر الوقت سريعا وتنقضي معه ستون دقيقة أي ما يعادل ثلاثة آلاف وستمائة ثانية من الوقت الذي مضى لتمطر الساعة المكان بدقاتها المدوية محدثة بذلك نفس الإرباك والرجفة الفظيعة والتأمل المضطرب السابق.

ولكن بالرغم من هذه الأجواء المشحونة بالتوتر إلا أن الحفلة كانت تعج بألوان المرح الصاخب المجنون، فالمحتفلون يعلمون أن للدوق غريب الأطوار أذواقاً عجيبة وحساً مرهفاً جداً في انتقاء التأثيرات اللونية والصوتية، وهو من أولئك الذين لا يستسيغون الأعمال الزخرفية المجردة، فمخططاته تتسم بالجرأة ومفاهيمه في الحياة تتوهج ببريق وحشي، وقد حدا هذا الأمر بالبعض منهم إلى الاعتقاد بأن الخبال قد مس الأمير، إلا أن أتباعه المقربين المخلصين لا يرون فيه ذلك رغم الضرورة المستمرة الأكيدة للاستماع إليه ورؤيته أو حتى لمسه للتأكد من أنه بكامل قواه العقلية.

واحتفاءً بهذه المناسبة العظيمة قام الدوق بنفسه بالإشراف على القسم الأكبر من هذه الزخارف الحية المتحركة

في الغرف السبع، كما أنه هو شخصياً وجّه جميع المحتفلين على تقمص شخصياتهم التنكرية حسب ذوقه الخاص، حيث شدد على أهمية ظهورهم بشكل مشوه، لقد كان المكان مشوباً بالكثير من الألوان الوهاجة والتألق المثير، بالنشوة والخيال، بمثل تلك المناظر التي شوهد معظمها في مسرحية «هيرناني»، هناك زخارف من الأرابيسك لها تفرعات وعلامات غير متناسقة، كما أن هناك أزياء تنكرية غريبة جدًا وشاذة كتلك الملابس التي يرتديها المجانين، لقد كانت الحفلة تعج بالكثير من المحتفلين الأنيقين، العديد من المستهترين، وغيرهم من غريبي الأطوار وبضعة من هواة البشاعة وليس بقليل من ذلك أولئك الذين قد تكون صورهم مدعاة للقرف والاشمئزاز. في الحقيقة، كانت هناك أشكال متعددة من الأطياف تهيم بداخل الغرف السبع جيئةً وذهاباً، لقد كان الحالمون يتلوون داخل هذه الغرف وخارجها، يسلبون منها ألوانها المتداخلة حتى أن موسيقى الأوركسترا الصاخبة كانت لتبدو كصدى وقع أقدامهم. وعما قريب تزفر الساعة المنتصبة في غرفة الأقمشة المخملية بدقاتها المعتادة، عندها، وللحظة قصيرة، يسكن الجميع، ويخيم صمت عميق على الجميع ماعدا صوت الساعة، وينتصب الحالمون كجثث هامدة، ولكن لاتلبث أصداء الرنين طويلا حتى تذبل... إنه شيء لا يطاق... وما أن تخمد هذه الأصداء حتى يتبع رحيلها ضحكة يمتزج فيها القهر مع

الوداعة، في هذه الأثناء تصدح الموسيقى بصداها عاليا وتنتعش أرواح الهائمين الحالمين وهم يجوبون الغرف جيئة وذهابا بمرح أكثر من ذي قبل لتتلون أجسادهم بألوان النوافذ ووهج المشاعل، في هذه الأثناء تخلو الغرفة في أقصى الجهة الغربية من مرتاديها الذين خاطروا بأرواحهم لدخولها، لقد بدأ الليل بإسدال ستاره المعتم على الغرفة، كما أن هناك ضوءاً متورداً ينبثق من خلال الزجاج الملطخ بلون الدم، والأقمشة المخملية تبدو مفزعة جدا وسط هذه العتمة، كما أن أولئك الذين وضعوا أقدامهم على السجادة داكنة اللون أحسوا بتلك الجلجلة المكتومة التي تحدثها ساعة الأبنوس والتي حملت في ثنياتها رهبة مثيرة أكثر من أي شيء التقطته مسامعهم أثناء انغماسهم في ملذات الغرف البعيدة و مسراتها المجنونة.

بيد أن الحال في الغرف الأخرى كان مغايراً تماماً، فجميعها يعج بالمحتفلين ودبيب الحياة ينتشر في جميع أوصالها، ولا يزال المرح يغمر المكان، حتى إذا ما مضى وقت طويل تبدأ بعده الساعة بترديد أصداء منتصف الليل، عندها تحبس الموسيقى أنفاسها حسبما ذكرت آنفا، ويهدأ نشاط الراقصين ويخيم على المكان سكون مضطرب في كل شيء كالسابق، ولكن في هذه المرة سيصدر جرس الساعة اثنتي عشرة دقة، وهكذا بدأ العد لتتزاحم معه الكثير من الأفكار

ويمتد معه الاستغراق في التأمل وسط أولئك المعربدين، وهكذا قبل أن تغرق آخر أصداء الدقة الأخيرة في صمت عميق كان هناك العديد من المحتشدين الذين ما أن أحسوا بالراحة حتى انتبهوا لوجود شخص مقنع لم يلفت انتباه أي منهم من ذي قبل، وبدأت إشاعة ظهور هذا الزائر الجديد بالانتشار في جميع الأروقة، ولم يحدث أزيز المحتفلين وهمهمتهم بهذه الإشاعة شعوراً بالاشمئزاز فحسب بل ورعبا مخيفا أيضاً.

في خضم هذه المفارقة المجتمعة للأوهام التي قمت برسم معالمها يمكن القول بأن ما من مظهر عادي قد يثير مثل هذه الأحاسيس، بل إن الحقيقة عارية أمام لا محدودية حرية التنكر في هذه الليلة، بَيْدَ أن الشخص المشبوه قد فاق «هيروديد هيرود» وتعدى كثيرا حدود الوقار التنكري لشخص الأمير نفسه، لقد انتابت قلوب أكثر الحاضرين تهورا عاطفة كاسحة لا يمكن مجابهتها بأشد الأعصاب برودة، حتى أن أولئك البائسين تماما ممن يعتبرون الحياة والموت دعابتان متشابهتان يؤمنون بوجود أمور لا تحتمل المزاح. وبالفعل طاف على الجميع شعور عميق بأن ملابس الغريب ومغزاه من هذا التنكر لا ينمان عن خفة ظل ولا أدب ظاهر، فهذا الشكل البشري الطويل والهزيل مكفن من رأسه إلى أخمص قدميه بأكفان المقابر، أما القناع الذي يواري خلفه صفحة وجهه فقد

صُنع بطريقة تشبه ملامح جثة متيبسة يصعب على أدق الفحوص اكتشاف الخدعة التي عملت بها، ومع ذلك كان بإمكان المعربدين الحانقين في الجوار تحمل هذا النوع من الدعابات وإن لم يستسيغوها لولا تمادي هذا المهرج المتنكر في طريقة تنكره إلى درجة أنهم شبهوه بأحد أنواع الموت الأحمر، فقد كان رداؤه يعتصر دماً، أما حاجبه الواسع وجميع ملامح وجهه كانت تمطر رعباً قرمزياً.

لقد لاحظ الجميع ما آل إليه حال الأمير «بروسبيرو» من اضطراب عندما ألقى بناظريه على هذه الصورة الطيفية وهي تتحرك ببطء وهيبة وتخطوا بشموخ جيئة وذهاباً بين الراقصين وكأنها تؤدي دورها ببراعة تامة، ففي اللحظة الأولى انتابته قشعريرة قوية ساقتها الرهبة والتقزز، أما في اللحظة التالية فقد استشاط غضبا وزمجر بصوته الأجش موجهاً سؤاله إلى خدمه الواقفين بقربه:

- «من ذا الذي يجرؤ؟ .. من ذا الذي يجرؤ على إهانتنا بهذه المزحة الكافرة؟ امسكوا به، واخلعوا عنه قناعه لنتعرف على هذا الذي سنعلقه من على شرفات الكنيسة عند شروق الشمس».

لقد كان الأمير بروسبيرو في الغرفة الزرقاء عندما أطلق

تلك الصيحات التي دوى صداها بعنف ووضوح جميع أرجاء الغرف السبع، ولا عجب في ذلك فالجميع يشهد بشجاعة الأمير وغلظته، إذ بمجرد أن لوح بيده في الهواء حتى حبست الموسيقى أنفاسها.

وقف الأمير في الغرفة الزرقاء وإلى جانبه مجموعة من أفراد حاشيته وقد كسا الشحوب وجوههم، في البداية وأثناء ما كان الأمير يتكلم هرعت جماعته بحركة خفيفة تجاه الشخص الدخيل الذي كان في هذه اللحظة أيضاً قريباً من قبضتهم وهو يهم بخطى حثيثة وثابتة ليدنو من الأمير، ولكن كان لتلك الهيبة الغامضة التي فرضتها تلك الإشاعة بتخيلاتها المجنونة على الجميع لم تتح لأي منهم المجال لأن يحرك ساكناً للإمساك به أوللقبض عليه، وهكذا وبدون أي اعتراض عبر المتنكر فناء شخص الأمير ذاته، وبينما كانت الجموع الغفيرة تندفع كموجة ممتدة من أواسط الغرف إلى جدرانها كان الدخيل يشق طريقه دون عناء وبنفس الخطى المهيبة والمدروسة التي ميزته منذ البداية ماراً عبر الغرفة الزرقاء إلى الأرجوانية ومن الأرجوانية إلى الخضراء ومن الخضراء إلى البرتقالية وعبر هذه الغرفة إلى البيضاء وحتى من هناك إلى البنفسجية قبل أن تكون هناك حركة حازمة لاعتقاله، عندئذ جن جنون الأمير بروسبيرو وهو يرى عار الجبن وقد لحق به في تلك

اللحظة لينطلق مسرعاً كسهم أفلت من قوسه عبر الغرف الست، ولكن تلك الرهبة القاتلة التي ألمت بالجميع لم تسعف أحدا منهم على اللحاق بصاحبهم، حينها استل الأمير خنجره المغمود عاليا ودنى سريعاً بمقدار ثلاثة أقدام أو أربعة من الشخص الدخيل، ولكن عندما وصل هذا الأخير إلى آخر أتون الغرفة المخملية استدار فجأة ليواجه الشخص الذي يطارده... هناك..انطلقت صرخة شديدة سقط إثرها الخنجر اللامع على السجادة الداكنة التي مالبثت هي الأخرى حتى خر عليها الأمير «بروسبيرو» فاقداً الحياة، واستجمع المحتفلون قواهم البائسة وألقوا بأجسادهم دفعة واحدة داخل الغرفة السوداء وهموا بإحكام قبضتهم على المتنكر الذي مازال هيكله الفارع والنحيل منتصباً بلا حراك تحت ظل ساعة الأبنوس، إلا أنهم صعقوا جميعاً عندما رؤى الأكفان والجثة - حالها حال القناع الذي تنازعون بينهم بعنف - ليتبينوا في نهاية المطاف أن ما من جسد ملموس بداخلها!

وتيقن الجميع الآن من وجود الموت الأحمر بينهم، فقد تسلل إليهم كلص تحت ستار الليل، وأخذ يلقي بالمعربدين المحتفلين الواحد تلو الآخر في القاعات المضرجة بالدماء وكل منهم يسقط أرضاً يموت على تلك الحالة المزرية لسقوطه أرضاً. ومع آخر ألوان المرح تلفظ الساعة أنفاسها الأخيرة

وتخمد ألسنة المشاعل ويسدل الظلام أغلفته الموحشة ويعم الخراب والهلاك في كل صوب ويبسط الموت الأحمر سلطة لا حدود لها على كل شيء.

* * *

جنرال مجهول

دينو بوزاتي(*)
إيطاليا

ترجمة
لحسن باكور
المغرب

فوق أرض ميدان منسي لا يتذكره أحد من ميادين حرب ماضية، هناك في الصفحة السابعة والأربعين من المصوَّر الجغرافي(**)، حيث نجد بقعة كبيرة ضاربة إلى الصفرة، تناثرت فوقها، هنا وهناك، أسماء مناطق لم تحدد مواقعها بدقة على الخريطة، ذات يوم، أثناء تفقد وسبر لعمق الأرض هناك، استعداداً لإجراء مسح جيولوجي، تمَّ العثور على جنرال!

كان راقداً تحت كثيب رملي خفيف – ربما كونته الرياح التي كانت تنقل

(*) دينو بوزاتي DINO BUZZATI (1906-1972) روائي وقاص إيطالي ذائع الصيت، يعتبر من رواد القصة القصيرة الطليعية في العالم، بعدما أمضى فترة في دراسة الحقوق اتجه إلى الصحافة والأدب، وسرعان ما حقق شهرة واسعة فترجمت أعماله إلى عدة لغات. اشتهر خاصة بروايته «صحراء التتار» ومجموعته القصصية: «LE K» التي أخذت منها هذه القصة.

(**) مجموعة الخرائط التي تجدد الحالة الجغرافية لبلد ما (ATLAS).

الرسالة على مدى السنوات الطويلة الماضية – كأي إنسان يئيس، كآخر عنصر منهك من عناصر المشاة تخلف عن الركب، كمتشرد ضائع بدون وطن. كجمل نفق عطشاً، وكمجرد متسول ملعون على الرغم من أنه كان من قبل جنرالاً! ذلك أن الفوارق بين الناس لا تظهر إلا عندما يكونون أحياء: يتكلمون، يتفاخرون ويتباهون، كل يلعب دوره ثم فجأة ينتهي كل شيء. كلنا سواسية أمام حقيقة الموت الثابتة، تلك الحقيقة الأكثر بساطة والأكثر أبدية من أي شيء آخر.

وصف: هيكل عظمي متداع في حالة يرثى لها، لكنه لايزال محتفظاً بعظامه كاملة، بطول متر واثنين وسبعين سنتيمتراً تقريباً، خال من الرضوض والكسور، بفكين نصف مفتوحين كأنما يجد صعوبة في التنفس (كانت له سن واحدة من ذهب).

ثم: مزق باهتة من زي الحملة الغابرة لها تماسك نسيج العنكبوت، شبه بقايا من حذاء عسكري وحزام وقفازين أيضاً، ثم نظارتين لاتقاء أشعة الشمس أو للتخفيف من ضعف البصر. إجمالاً لم يكن هناك شيء خاص جداً، وكان بالإمكان، بعد انقضاء دهشة الاكتشاف الأول، أن ينصرف العمال الذين كانوا «تقنيين» ورجالاً عمليين، لولا أنهم وجدوا فوق عظم

الترقوة وسامين من فضة بحواش فضية أيضاً، وفي موضع الرأس خوذة بحافة مذهبة؛ وفي أعلى الصدر أوسمة فضية ونحاسية مثبتة بأشرطة صغيرة لازالت محتفظة بألوانها اللامعة (لم يكن هناك أي وسام ذهبي).

ندت عن أحد العمال صيحات الدهشة، وصاح آخر: أوه! فيما أبدى ثالث استغرابه الكبير، لكن المهندس الذي كان برفقتهم تدخل قائلاً: «حذار أيها الرفاق! لا تلمسوا أي شيء». كان قد سمع عن الكنوز القديمة المدفونة وكيف تصبح هشة وقابلة للتلف السريع بسبب الزمن.. على الرغم من أنه لم يكن هناك دافع للمسه أصلاً.

كانت تسود في المكان حرارة خانقة. الساعة تدنو من العاشرة صباحاً، لكن الشمس كانت قد ارتفعت في السماء، وعمال التنقيب ينضحون بالعرق، والأشياء من حولهم تتلألأ وسط الهواء الخارق، مع ذلك كان يصلهم هواء البحر الذي لم يكن بعيداً جداً، على شكل هبات قوية متقطعة مشبعة برائحة منعشة تخفف عنهم حدة الحر.

ومع هبات الريح الطرية التي ازدادت قوة أخذ العمال يمعنون النظر إلى أوسمة الكتفين وأوسمة الصدر والشرائط وهي تنحل كلها فجأة، وتتجزأ إلى مزق صغيرة جداً شبيهة

بقطع قش، ثم تتحول إلى مجرد غبار فضـي يبعثره الهواء. وبعد دقيقتين فقط، لم يتبق من صرح المجد ذاك سوى الخوذة المعدنية.

لكن لم يفت المهندس أن يستخرج آلة تصويره التي يحملها معه دائماً، ويعجل بأخذ صور للهيكل العظمي المتوج بقبعة، وهكذا ستبقى لديه وثيقة تثبت بأن الأمر يتعلق فعلاً بجنرال وليس مجرد شخص آخر بئيس.

لبث المهندس الجيولوجي وفريقه في أماكنهم كأوتاد مغروسة، لا يعرفون ماذا يقولون وهم يرنون بذهول إلى الهيكل العظمي البئيس الذي يثير لديهم إحساساً غريباً على الرغم من أن حياتهم لم تكن قط ناعمة، هنيئة وخالية من القسوة والشدائد.

كان العمال يجهلون كل شيء تقريباً عن الحرب التي جرت يوماً ما في هذا المكان، فقد كانوا جميعاً شباناً بين الثالثة والعشرين والخامسة والعشرين. وما يعرفه عنها المهندس ليس بالشيء الكثير: إذ كان لايزال فتى صغيراً عندما اندلعت الحرب، ولم يكن مهتماً بمتابعة أخبارها. لكن مع ذلك، أدركوا جميعاً على التو بأن ذلك الشخص كان جنرالاً، رجلاً مهماً جداً (على الأقل في زمنه).

بكل الحذر اللازم أخذوا يبحثون بين عظام الخاصرتين والقفص الصدري، بين الفقرات وعظمي الفخذ علهم يعثرون على أوراق هوية، بطاقة، صورة، وثيقة تخول له المرور من الحواجز.. أي شيء ملموس، لكن لم يجدوا أي شيء يشير حتى إلى اسمه أو ما يمكن أن يدل على هويته. جنرال: هذا كل شيء!

الناس الذين يحيون الآن، الشبان ذوو الأذرع القوية كخشب السنديان، المهندسون المتضلعون في أسرار الكهرباء والآلة... هؤلاء ليس لديهم الوقت الفارغ ولا الرغبة في الإشفاق على إنسان ميت. لا يتحرك إحساسهم قيد أنملة لرؤية عصفور يُخنق حتى الموت، أو قط يتحول إلى مادة دبقة تحت عجلات شاحنة، أو طفل يغرق في جدول ماء، فتحل بأبويه الفاجعة.

لكن ما يرونه الآن أمامهم أكثر مأساوية من أي شيء آخر: جنرال مجهول لا أحد يعرف اسمه. لا أحد، يتذكره. ليس برفقته أحد، بدون ضابط نظام، بدون سيارة شخصية، بدون نفير بوق، وأكثر من ذلك ها هي الريح هي الأخرى تتواطأ ضده الآن فتجرده بقسوة من كل أوسمته ونياشينه وتتركه عارياً ككلب.

بالنظر إلى موضع حزامه الواسع يمكن القول بأنه كان

رجلاً بديناً. يبدو متجاوزاً للخمسين قليلاً. لا شك في أنه تخرج من مدرسة عسكرية، أنجز أطروحات متميزة، وتخصص في المجال «اللوجستيكي»، تزوج من سيدة أرستقراطية نبيلة، رجل فكر، محدث لبق ولامع، وضابط ينتظره مستقبل زاهر.

موشحاً بأوسمتك المؤرخة للمعارك التي خسرتها كلها؛ إلا تلك التي كنت مقبلاً على خوضها، لكنك مت بالضبط قبل ذلك.

فوق كتفيك كانت نياشين فضية زاهية تلمع تماماً كما سراب المجد، وقد استدارت قليلاً بفعل سمنة الكتفين.. وهاأنذا الآن قد جردت منها كلها، ترى من كان أهداها إليك؟

وهذا العظم الصغير الذي يشبه شكل مزمار، عظم ساقك الرشيق الصلب، طالما اعتمدت عليه مزهواً واثقاً وأنت تحط بكل ثقلك على الركاب، تستبد بك الرغبة في القتال، وسط ضجيج الأبواق أثناء العروض العسكرية الوطنية، حالماً بتلك البطولات الخارقة التي تمتلئ بها الكتب المدرسية.

أيها العظم الصغير الشبيه بصولجان، يا من صرت اليوم هشاً، ما كانت مهمتك؟ وماذا كنت تقود في تلك الحرب؟ ربما كنت متقوساً من الخلف حتى تتمكن من المراقبة

والسيطرة على أوسع مجال ممكن. ياله من قائد كفء! كانوا يقولون، وهاأنذا الآن هنا.

ألا يوجد بوق لتقديم التحية العسكرية للجنرال؟ لا، ليس هناك من بوق أبداً. الجنرالات لم يكونوا قط لطفاء في نظر الناس، فبالأحرى الآن في هذه اللحظة.

«لابد كانت له بطن ضخمة، هذا الرجل» علق أحد العمال بخبث وهو يشير بيديه إلى الهيكل الراقد فوق الرمل، فانخرطوا جميعاً في الضحك، وشاركتهم الريح التي صفرت في أرجاء المكان محملة بالأشواك والأوراق الباهتة التي علق بها القش.

ترى لماذا لايزال الجندي الصغير المغمور قادراً على إثارة تعاطف الناس وأحاسيسهم في كل مكان، على الرغم من أنهم أصبحوا يكرهون الحديث عن الحروب، وضاقوا ذرعاً بأخبارها لما أشاعته من دمار وخراب في السنوات الأخيرة، فنكست الأعلام ولطخت قدسيتها بوحل الضغينة والمصالح المشبوهة؟ لماذا؟ في حين يعجز عن ذلك جنرال بكامل هيبته وسلطته؟

الجنرالات ليس لهم أحذية من جلد رديء سرعان ما تتفتق لتضحي بالقدمين وتتركهما نهباً للألم.

الجنرالات ليس لهم فتاة بعيدة يحبونها، وعندما يأتي المساء يتذكرنها فيبكون من اليأس والشوق.

الجنرالات ليس لهم أم تنتظر وهي تخيط ثوباً بجانب نار المدفأة، ومن حين لآخر ترفع عينيها لتنظر إلى صورتهم الموضوعة، هناك فوق المنضدة. بسبب كل ذلك فإن الناس لا يحبونهم ولا يشفقون عليهم.

الجنرالات لا يموتون منسيين دون أن يحس بهم أو ينتبه إلى غيابهم أحد، وسط جحيم المدافع والقنابل والرشاشات (هذا الجنرال مجرد استثناء من القاعدة) لذلك فإن الناس لا يحبونهم ولا يشفقون عليهم.

كم هو أمر صعب أن يكون الإنسان جنرالاً، خاصة إذا كان ميتاً! لا شك في أنه كان ذات يوم منصباً وجيهاً، وقد يقام له نصب تذكاري بعد موته، لكن الآن، في هذه اللحظة وهو ميت؟ الآن، في أحسن الأحوال، يلوي الواحد فيه ويقبض ملامحه قرفاً واشمئزازاً، ثم يهوي! إلى قمامة النسيان.

دفع أحد العمال الرمل بقدميه وأخذ يهيله على كومة العظام لدفن بقايا الجنرال البئيس، وبعد أن جمع أدواته قفز إلى جانب رفاقه في سيارة «الجيب» التي انطلقت على الفور، وأشعل سيجارة.

نهايـــة العـــالم

دينو بوزاتي(*)
إيطاليا
ترجمة
نادين صادر

ذات صباح، في حوالي الساعة العاشرة، تراءت قبضة عظيمة في السماء فوق المدينة، ثم راحت تبسط كفها على مهل، استقرت على حالها ساكنة كبقايا خيمة ضخمة.

لقد بدت شبيهة بصخرة لكنها لم تكن صخرة، أو شبيهة بسهم لكنها لم تكن كذلك، حتى أنها بدت لنا مصنوعة من غيمة، لكنها غير ذلك أيضاً لقد كانت «....».. كانت نهاية العالم.

هنا تحولت التمتمات نحيباً، وهناك امتد الصراع عبر أقسام المدينة، ثم

(*) دينو بوزاتي DINO BUZZATI (1906-1972) كاتب أمريكي لاتيني عمل في جريدة (ميلان) لعشرات السنين، وبنى شهرة أوسع من شهرته في أمريكا. كانت تتم مقارنته بكافكا. في أعماله تأملات للغرائب. ومضغوطات الحياة بواقعية ممتازة.

مـالبـث أن تنـاهـى فـي صـوت مـفـرد، مـوحـد ومـرعـب حـين عـلا مجلجلاً كما البوق.

كان بترو ولـويزا فـي ميدان صـغير من المدينة ينعمان بـدفء الشـمـس البـازغة لـتـوهـا، مـحـاطين بمـساكـن غـريبـة وبـالحدائق بـعض الشـيء، حين فـتـحت الاسـتـغاثـات المـرعبة الـنـوافـذ مـن أواسـطها كـان صـراخ المديـنـة قد بـدأ ينـخـفـض تدريجياً، وراحـت الشـابات أنصاف عـاريات تتطلعن لمشاهدة النهاية.

هـرع الـسكـان خـارج منـازلـهـم وكـان أكثـرهـم يـختـرق الحشـود مزاحماً. لقد أحسوا بـالحاجة إلـى التحرك، إلى فـعل أي شـيء، لكنهم كانوا عاجزين عن تحديد الاتجاه.

أجـهشـت لـويزا بـدمـوع لا إراديـة: «كنـت أعـلـم ذلـك». وأكملت متلعثمة بنشائج البكاء: «كنت أعلم أنها لابد وأن تنتهي بـهذه الطريقة... أبداً، حين كنـت تذهـب إلـى الكـنيسـة، أبداً، عندما كنت تصلـي... لم أتذمر، لـم أهتم مطلقاً، والآن... أحس بأنها لابد وأن تتم على هذا النحو».

وما الذي يمكن لبترو أن يقوم بـه للتخفيف عنـها، وهـو نفسه كـان يبكي كمـا الطفل. لقد سكنت الدموع فـي عيون كل الـناس، وبـخاصـة النسـاء منـهم، إلا أخوين لاهـوتيين عـجوزين،

رشيقي الحركة، فقد شوهدا وهما يمضيان سعيدين كما لو كانا في طريقهما إلى حقل، وبخطواتهما الخفيفة، اتجها نحو أكثر العابرين شهرة وقالا له:

– «لن تكون ذكياً بعد اليوم، أليس كذلك؟ نحن الأذكياء الآن».

وأكملا هازئين: «كنا دوماً موضع سخريتكم، تنظرون إلينا وكأننا بلهاء، وسوف نرى الآن من هم الأذكياء».

وهكذا اجتازوا الحشد المتزايد سعيدين كصبية المدارس، والناس يحملقون بهما دون أن يجرؤ أحد على عرقلة سيرهما. وبعد دقائق من اختفائهما أسفل المنعطف، هرع رجل بحركة غريزية للحاق بهما، كما لو أن هناك فرصة قيمة لابد من اقتناصها قبل أن تنسل هاربة وصاح: «الوداع». وهو يلطم جبهته قائلاً:

– «كيف لم يخطر لنا أنه بوسعنا الاعتراف أمامهما بذنوبنا، اللعنة».

فعلق أحدهم على عجل: «أي أغبياء كنا، لقد اتجهنا يميناً، ومرّا من أمامنا، ونحن من أفسح لهما مجال العبور، ولكن من ذا الذي يمكنه الآن اللحاق بهذين الأخوين الفرحين؟؟؟

في هذه الأثناء، كان النساء وأشرار الرجال الذين كانوا فيما مضى صلفين، قد عادوا لتوهم من الكنائس شاتمين. قانطين، مثبطين، إذ إن أكثر الآباء المعرّفين حنكة قد اختفى، وقد أشيع، أنه تم احتكاره من قبيل سلطويي المدينة وأشهر صناعييها.

بدا الأمر غريباً جداً، لكن ومما يدهش فعلاً، أن يحتفظ المال برونقه الخاص حتى في نهاية العالم. وقدر أحدهم بأن مدة ما لعلها عدة دقائق أو ساعات أو حتى عدة أيام لاتزال تفصلهم عن النهاية، ولكن من يملك اليقين؟؟؟

أما من تبقى من الآباء المعرّفين، فإن تواجد هذه الجمهرة العظيمة قد أفقدهم بعضاً من احترام الناس لهم، حتى قيل إن حوادث جسيمة قد نجمت عن هذا التزاحم، مثل ارتداد عدد من المحتالين ثياباً كما الرهبان والتجول بين الناس لعرض خدماتهم في تلبية الدعوات إلى المنازل لتلقي الاعترافات مقابل أجور باهظة.

من جهة أخرى، شوهد أزواج الشبان ينسحبون بسرعة إلى الحقائق بغية ممارسة الحب للمرة الأخيرة علناً فوق العشب دون أي تحفظ.

أما اليد، فكانت قد تحولت إلى لون رمادي مع أن الشمس كانت لاتزال مشرقة. وقد أضحت بهذا التحول أكثر رعباً.

وسرت إشاعة مفادها أن الكارثة أصبحت وشيكة الحدوث وأصبح بعض الناس واثقين بأنه لن ينتصف لهم نهار. وفي هذا الوقت شوهد كاهن شاب على شرفة صغيرة أنيقة لأحد القصور كانت أعلى بقليل من مستوى الطريق، وبرأس غارق بين كتفيه هرول الأب بخطوات دامعة وكأنه كان يخشى مغادرة المكان. لقد كان من الغريب مشاهدة كاهن في تلك الساعة، وفي مثل ذلك البيت الفخم المأهول فقط بالمحظيين.

وانطلقت صيحة من مكان ما «كاهن، كاهن»، فراح الناس يتدافعون بسرعة الضوء للحاق به قبل أن يتمكن من الابتعاد وهم يصيحون: «عرّفنا، عرّفنا»، فدلف شاب شاحب الوجه نحو محراب بارز من الشرفة يأخذ شكل منصة – بدت وكأنها صنعت خصيصاً لهذا الغرض – وحالاً تجمهر عشرات الرجال والنساء معاً محدثين لغطاً مائجين في الأسفل، متسلقين النتوءات المزخرفة ومتشبثين بأعمدة وحواف الدرابزين.

شرع الكاهن بسماع الاعترافات، وسريعاً جداً راح يصغي إلى أسرار تخرج لاهثة من أناس مجهولين كانوا غير مبالين في مدى قدرة الآخرين على سماعهم.

ومع انتمائهم كان الكاهن يرسم بيده اليمنى إشارة صغيرة للصليب فوق رؤوسهم ليحلّهم من خطاياهم، وحالاً يتجه نحو آخرين لكنهم كثر، ولما حاول الكاهن رفع نظره إليهم محاولاً تقدير أعداد هذا البحر من الخطاة – والذي كان متوقعاً ازدياد أفواجه – أصابه الانهيار.

وبجهد جبار، تمكن بيرو ولويزا من المثول أمامه آخذين دورهما، وقد جهدا في إيصال صوتهما إليه: «لم أذهب للقداس أبداً وأكذب». بهذه العبارة أنهت الشابة بعجل وتدلل أحمقين، إذا خشيت أن يدركها الوقت. وأكملت: «وبعدها أي خطيئة تشاء أضفهم جميعاً حقاً... وأنا لا أقول هذا بسبب كوني خائفة من وجود كل هذا الحشد هنا. صدقني إنه فقط بسبب رغبتي في أن أكون قريبة من الله أقسم لك...».

وكان الكاهن متأكداً من صدق ما تقول، فباركها وأحلّها من خطاياها، ثم اتجه نحو بترو. عمّ بعض الرجال شوقاً للنهاية لا يوصف، وسأل أحدهم: كم من الوقت يفصلنا عن

الدينونة؟ فأجابه آخر وهو ينظر إلى ساعته: «عشر دقائق!!!».

طرقت هذه الجملة أذن الكاهن فتوقف وحاول مغادرة المكان، لكن الناس أمسكوا به بشراسة جعلته محموماً.. لقد كان جلياً أن أمواج الاعترافات التي يتلقاها لم تكن أكثر من تمتمات مشوّشة خالية من أي معنى، ولكنه استمر في رسم إشارات الصليب لكل منهم مردداً عبارة «أحلك.......». بآلية تامة.

ومن ضمن الحشود انطلق صوت آخر يحذر قائلاً: «ثماني دقائق». عندها ارتجف الكاهن بأدب وخبط الأرض بقدمه كطفل حانق ثم توسل صائحاً بيأس: وأنا ماذا عني؟؟!!».

لقد خدعوه بخلاص روحه: هؤلاء الناس الملعونون فليأخذهم الشيطان مهما كانت أعدادهم. ولكن كيف له أن ينقذ نفسه هو؟ كيف يستعد لخلاصه؟

وصاح والدموع تتأرجح في عينيه: «وأنا، وأنا»؟

لقد اهتم بالآلاف من الطامعين بالجنة ولم يهتم به أحد.

الأرنب الماكر

مثل من كوستريكا

كارمن ليرا(*)

Carmen LIRA

ترجمة سلوى النعيمي

زعموا أن «أبا أرنب» جنى محصولاً يتمثل في حزمة مجففة من الذرة وأخرى من اللوبياء الحمراء. وبما أنه كان ماكراً، فقد ارتأى أن يغنم منه أقصى ما يستطيع.

لبس ذات أربعاء في الصباح الباكر قبعة كبيرة من القش. ألقى سترته على كتفه، وسار في الطريق إلى أن وصل بيت «أم جدجد»، وطرق الباب، فخرجت «أم جدجد» التي كانت بصدد تمحيص القهوة، وقد غطت رأسها بمنديل، وقالت:

(*) يستلهم «ليرا» من حكايات الهنود الشعبية التي تصور نزعة الشر في الإنسان وذلك في كتابه «حكايات عمتي بانشيتا».

– من بالباب؟ هذا أنت «أبو أرنب» أي ريح طيبة أتت بك إلينا؟ ادخل، وتفضل بالجلوس.

ومسحت «أم جدجد» طرف الدكة بمئزرها، وقال «أبو أرنب»:

– لا داعي لذلك. ما أتيت إلا لأرى إمكانية عقد تجارة معك. بكم أبيع حزمة مجففة من الذرة ومثلها من اللوبياء الحمراء حسب رأيك؟ إنها بأوقية ونصف. هل يلائمك ذلك؟ لقد اتفقنا يا «أم جدجد». وللضرورة أحكام.

– سأفكر في الأمر يا «أبا أرنب». سآتي لإخبارك إذا قررت الشراء.

– لا. لا يا «أم جدجد». عليك أن تقرري حالاً، وإلا سأبحث عن مشترٍ آخر. لقد أتيت إلى هنا أولاً من أجلك أنت. فإذا قررتِ الشراء تعالي إلى بيتي يوم السبت عند السابعة صباحاً، لأني في حاجة إلى الذهاب إلى المدينة.

– اتفقنا، قد عقدت الصفقة. سآتي يوم السبت بعربتي، لكن لا تنصرف. فستكون القهوة جاهزة حالاً، ولديّ «تامال» مصليّ أخرجته للتو من الفرن.

فجلس «أبو أرنب». وجاءت «أم جدجد» بعد برهة ومعها

فنجان كبير من القهوة كانت أعدته وقطعة كبيرة من «التامال» المصلي.

بعد ما ملأ أبو أرنب معدته، واصل طريقه وانتقل إلى منزل «أم دجاجة»، وطرق الباب، فصاحت «أم دجاجة» من الداخل وقد كانت بصدد إعداد الفطور:

– من بالباب؟

– أنا «أبو أرنب». أتيت لأرى إمكانية عقد تجارة معاً.

– ادخل وتفضل بالجلوس، ولنر ما الأمر؟

– حسن.. أنا أبيع حزمة مجففة من الذرة ومثلها من اللوبياء الحمراء بأوقية ونصف. ما رأيك؟ إني كمن يلقي الذرة واللوبياء في الطريق. لكني سئمت منها، وعليّ أن أبيعها للتخلص من هذا الشقاء. لقد قصدتك مباشرة يا «أم دجاجة» لأننا صديقان حميمان قبل كل شيء، وعلينا أن ننفع الأصدقاء والصديق وقت الضيق.

وذهبت «أم دجاجة» لتحريك العجة في المقلاة، وفيما كانت تروح وتجيء فكرت أنها صفقة جيدة ووعدت «أبا أرنب» بأن تذهب بالعربة إلى منزله لأخذ الذرة واللوبياء الحمراء، وأعطته أيضاً قطعة جبن مصنوعة في المنزل ليتذوقها.

وواصل «أبو أرنب» طريقه، وانتقل إلى منزل «أم ثعلب» التي كانت بصدد نتف دجاجات.

– أهلاً «أم ثعلب»، هل الأمور بخير؟

– على خير ما يرام يا «أبا أرنب». ادخل ادخل، سنأكل معاً حالاً.

دخل «أبو أرنب» واقترح صفقة الذرة واللوبياء الحمراء على «أم ثعلب»، قائلاً لها إنه فضلها على الجميع إلى ما هنالك من الكلام.. وأنها إن قررت أمرها، وعزمت على أمرٍ فعليها أن تأتي في التاسعة صباحاً لأنه في حاجة إلى الذهاب إلى المدينة. فقالت له «أم ثعلب» إنها موافقة ووعدته بأنها ستزوره يوم السبت حاملة الأوقية والنصف. وبعد فطور شهي استأذنها «أبو أرنب» وواصل الطريق حتى وصل إلى بيت «أبي ذئب» الذي كان يسحب من النار قطعة كبيرة من لحم الضأن المصبر.

– كيف حالك يا «أبا ذئب»؟

– ياللمفاجأة، «أبو أرنب»! صدفة خير من ألف ميعاد. ادخل وتذوق هذه القطعة الصغيرة المصبرة. ما وراءك؟ أعلمني بجديدك.

وبينما كان «أبو أرنب» يأكل صحن المصبرات، عرض على «أبي ذئب» حزمتي الذرة واللوبياء المجففتين بأوقية ونصف.

وسويت الصفقة بسرعة، واتفقا على أن يأتي «أبو ذئب» بعربته يوم السبت في حدود العاشرة صباحاً.

وودع «أبو أرنب» صاحبه وواصل الطريق، حتى وصل منزل الصياد الذي كان في البهو بصدد تنظيف بندقيته.

– ستظن أيها الصياد أن بي مساً من الجنون، فأنا أعرض عليك حزمتيْ ذرة ولوبياء حمراء مجففتين بأوقية ونصف. سأبيعها بأبخس الأثمان.

فقبل الصياد الصفقة، وقرر الذهاب يوم السبت ببغليه لحمل الذرة واللوبياء الحمراء، فطلب «أبو أرنب» منه أن يأتي في حدود منتصف النهار لأن عليه أن يذهب إلى المدينة صباحاً ولن يعود إلى المنزل إلا في حدود الواحدة بعد الزوال.

ثم عاد أبو أرنب إلى بيته واستيقظ يوم السبت باكراً. وجلس على السياج، ولم تكد الشمس تبزغ حتى رأى «أم جدجد» قادمة بعربتها. فقاد العربة وراء المنزل، وأراها الذرة واللوبياء الحمراء، فجذبت «أم جدجد» من صدرها منديلاً

عقدت فيه النقود. وفكّت عقدته، ووضعت الأوقية والنصف في يد البائع، واستدعى «أبو أرنب» «أم جدجد» للدخول. وفك المرجوحة التي كانت مربوطة بعماد الحجرة، وقال لها:

– تعالي يا «أم جدجد»، واستريحي قليلاً وأنت تدخنين هذا السيجار الفاخر.

وتمددت «أم جدجد» على المرجوحة وأخذت تدخن. أما «أبو أرنب» فكان يروح ويجيء. إذ به يظهر واضعاً يديه على رأسه قائلاً:

– يالـ «أم جدجد» المسكينة! ها هي «أم دجاجة» تصل آتية باتجاهنا.

فصاحت «أم جدجد» قافزة خارج المرجوحة:

– ياللهول. أتوسل إليك أن تخبئني يا «أبا أرنب».

فأخفاها «أبو أرنب» داخل الفرن. وخرج لاستقبال «أم دجاجة». وقاد عربتها وراء المنزل. وأراها حزمتيْ الذرة واللوبياء الحمراء المجففتين. وتسلم الأوقية والنصف. ثم أشار إليها بأن تطل على الفرن حيث وجدت «أم جدجد» المسكينة التي عبرت بلعومها دفعة واحدة.

ثم قادها «أبو أرنب» إلى الغرفة، وجعلها تصعد

المرجوحة وتقبل تدخين سيجار فاخر. وبينما كانت «أم دجاجة» تسترخي بارتياح، دخل «أبو أرنب» واضعاً يديه على رأسه قائلاً:

– يا «أم دجاجة» المسكينة! احذري من جاء؟

– من يا «أبا أرنب»؟

– إنها «أم ثعلب». ولا أدري إن كانت آتية من أجلك أم من أجلي.

– لقد أتت لأجلي يا «أبا أرنب». ولمن ستأتي غيري؟ أتوسل إليك تخبئني.

كانت «أم دجاجة» تجري هنا وهناك وقد أدركت نهايتها، لا تعرف إلى أين تمضي. فخبأها «أبو أرنب» في الفرن، وخرج لاستقبال «أم ثعلب»، وقادها إلى الزريبة حيث تركت العربة، كي لا ترى بقية العربات. وتلقي الأوقية والنصف، ودخل معها كما فعل مع السابقين. فأراها الفرن بخبث شديد. وأكلت «أمُّ ثعلب» «أمَّ دجاجة». وفيما كانت «أم ثعلب» تتأرجح في المرجوحة وهي تدخن السيجار، كان «أبو أرنب» يدخل ويخرج كآلة النساج. وفي إحدى رجعاته، دخل متظاهراً بالذعر قائلاً:

– يا «لأم ثعلب» المسكينة! احذري من جاء باتجاهنا؟

فوثبت «أم ثعلب» وثبة وقالت:

– من يا «أبا أرنب»؟

– إنه «أبو ذئب».. ولا أدري إن كان أتى من أجلي، فلمن سيكون أتى؟ خبئني، وادعُ الله أن لا يتفطن إليَّ.

فخبأها «أبو أرنب» في الفرن، وخرج لاستقبال «أبي ذئب»، وعندما سلمه الأوقية والنصف، قاده إلى القاعة قائلاً:

– استلق في المرجوحة يا «أبا ذئب»، واسترح ودخن هذا السيجار الفاخر، فأنت لست في عجلة من أمرك.

وبعد أن أكمل تدخين السيجار، همس «أبو أرنب» في أذنه قائلاً:

– اذهب وألق نظرة على الفرن، وسترى ما لدي هناك.

وذهب «أبو ذئب» فوجد «أم ثعلب» فخنقها في لحظة. وأكلها. وبينما كان لايزال يلعق شفتيه، دخل «أبو أرنب» قائلاً:

– يالأبي ذئب المسكين! احذر من جاء باتجاهنا؟

فأجاب «أبو ذئب» مذعوراً وقدرأى ما رسمه «أبو أرنب» على وجهه من سمات الذعر:

– إنه الصياد يحمل بندقيته، ولا ندري إن كان أتى من أجلك أم من أجلي.

– ياللحسرة يا «أبا أرنب». لقد أتى من أجلي، لأنه يتربص بي. أستحلفك بكل غالٍ ونفيس أن تخبئني.

– حسن.. ادخل الفرن وسأغلق الباب.

فدخل وقلبه يخفق خفقاناً شديداً. وذهب «أبو أرنب» إلى السياج لاستقبال الصياد. وقال الأرنب الخبيث:

– ظننتك أنك لن تأتي أيها الصياد. ادخل واسترح في المرجوحة. فلا شك أنك متعب. دخن هذا السيجار الفاخر. ثم ستأتي لرؤية ذرتك ولوبياتك الحمراء.

وبينما كان الصياد يستريح، همس «أبو أرنب» في أذنه قائلاً:

– جهز بارودك أيها الصياد، وهلم لإلقاء نظرة على الفرن.

وهذا ما فعله الصياد، الذي وجد «أبا ذئب» تصطك أسنانه، وعندما رآه الصياد أطلق عليه الرصاص... وداعاً يا «أبا ذئب».

ثم ذهبا لشحن الذرة واللوبياء الحمراء على البغلين. وهكذا كان الصياد هو المشتري الوحيد الذي تلقى المحصول

من «أبي أرنب» ومثلها من اللوبياء الحمراء، وحصل على أربع عربات وأربعة أزواج من الثيران، وظل شديد الرضى بخلقه السيئ.

* * *

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

محمد خير البقاعي
منذر عياشي
سمير بوزويتة
سعيد خرو
سعيد سلمان الخواجة
الرداد شراطي
مهدية دحماني
هاني حجاج عبدالمبدئ
لحسن باكور
نادين صادر
سلوى النعيمي

■ **قصص قصيرة :**

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جـــــدة (21432) فاكســميلي: 6066695
هــاتــــــــف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقــالات :

■ قصــائد :

مقالات

- البحث عن فرديناند دو سوسير
- ما هـــو التفكيـــــك
- مستقبل ومهمة الأدب
  الاستعمـاري الجديــد
- نحو شعرية للتاريخ الأدبي

شعر

- قصيدتان (شعراء، أشعة)
- قصيـدتـــــــان
- الحســــــــــرات
- لا تفارقينــــــــي

قصص قصيرة

- قناع الموت الأحمر
- جنرال مجهول
- نهاية العالم
- الأرنب الماكر